



Dottorato di Ricerca in Italianistica

XXVIII Ciclo

La lingua della commedia nell'Ottocento

Dottoranda

Emanuela Specchia

Tutor

Chiar.ma Prof.ssa Ilde Consales

Coordinatore

Chiar.mo Prof. Pierfrancesco Porena

Indice

Introduzione	8
1	12
Il teatro italiano e la commedia nell'Ottocento	12
1.1 <i>Storia del testo drammatico o storia dello spettacolo?</i>	12
1.2 <i>Il primo Ottocento</i>	14
1.3 <i>Prima e dopo l'Unità: dalla commedia sociale al dramma borghese</i>	23
1.4 <i>Cenni storico-letterari sulla commedia</i>	31
2	37
Metodologia di indagine e fenomeni considerati	37
2.1 <i>Cenni sulla lingua del teatro nell'Ottocento</i>	37
2.2 <i>Fenomeni presi in considerazione nello spoglio delle commedie</i>	41
3	51
Giovanni Giraud	51
<i>L'ajo nell'imbarazzo e Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore</i>	51
3.1 <i>Cenni biografici e opere</i>	52
3.2 <i>Opere selezionate</i>	53
3.3 <i>Caratteri generali della lingua di Giraud</i>	56
3.4 <i>Grafia</i>	58
3.5 <i>Fonetica</i>	60
3.6 <i>Morfologia pronominale</i>	64
3.7 <i>Morfologia verbale</i>	68
3.8 <i>Sintassi marcata</i>	70
3.8.1 <i>Inversione degli elementi frastici e dislocazioni</i>	70
3.8.2 <i>Ci attualizzante</i>	70
3.9 <i>Caratteri dell'oralità</i>	70
3.9.1 <i>Allocutivi</i>	71
3.9.2 <i>Deittici</i>	74
3.9.3 <i>Sospensioni e pause di esitazione</i>	76
3.9.4 <i>Ripetizioni e ridondanze</i>	77
3.9.5 <i>Interiezioni</i>	79
3.9.6 <i>Proverbi, modi di dire, locuzioni idiomatiche</i>	80
4	82
Alberto Nota	82

La Lusinghiera e La fiera	82
4.1 Cenni biografici e opere	83
4.2 Commedie selezionate.....	85
4.3 Caratteri generali della lingua di Nota	90
4.4 Grafia.....	94
4.5 Fonetica	94
4.6 Morfologia pronominale	96
4.7 Morfologia verbale	97
4.8 Sintassi marcata	98
4.8.1 Inversione dei componenti frastici e dislocazioni.....	98
4.8.2 Ci attualizzante	99
4.9 Trattati dell'oralità.....	99
4.9.1 Allocutivi.....	100
4.9.2 Deittici.....	101
4.9.3 Sospensioni e pause di esitazione	105
4.9.4 Ripetizioni e ridondanze	107
4.9.5 Fatismi e segnali discorsivi	111
4.9.6 Interiezioni.....	111
4.9.7 Colloquialismi e locuzioni idiomatiche	114
5.....	115
Francesco Augusto Bon.....	115
Ludro e la sua gran giornata e Il matrimonio di Ludro	116
5.1 Cenni biografici e opere	116
5.2 Commedie selezionate.....	118
5.3 Caratteristiche generali della lingua di Bon	120
5.4 Grafia.....	123
5.5 Fonetica	123
5.6 Morfologia pronominale	125
5.7 Morfologia verbale	126
5.8 Sintassi marcata	128
5.8.1 Inversione dei componenti frastici e dislocazioni.....	128
5.9 Trattati dell'oralità.....	128
5.9.1 Allocutivi.....	128
5.9.2 Deittici	131

6.....	134
Paolo Giacometti	134
<i>Il poeta e la ballerina e Quattro donne in una casa</i>	134
6.1 <i>Cenni biografici e opere</i>	135
6.2 <i>Commedie selezionate.....</i>	136
6.3 <i>Caratteri generali della lingua di Giacometti.....</i>	138
6.4 <i>Grafia.....</i>	139
6.5 <i>Fonetica</i>	140
6.5 <i>Morfologia pronominale</i>	141
6.6 <i>Morfologia verbale</i>	143
6.7 <i>Sintassi marcata</i>	145
6.7.1 <i>Che polivalente</i>	145
6.7.2 <i>Ci attualizzante</i>	145
6.8 <i>Tratti dell'oralità.....</i>	145
6.8.1 <i>Allocutivi.....</i>	145
6.8.2 <i>Deittici.....</i>	148
6.8.3 <i>Sospensioni</i>	151
6.8.4 <i>Ripetizioni e ridondanze.....</i>	151
6.8.5 <i>Interiezioni.....</i>	152
6.8.6 <i>Locuzioni idiomatiche e colloquialismi.....</i>	152
7.....	153
Paolo Ferrari	153
<i>Goldoni e le sue sedici commedie nuove e La satira e Parini.....</i>	153
7.1 <i>Cenni biografici e opere</i>	154
7.2 <i>Commedie selezionate.....</i>	155
7.3 <i>Caratteri generali della lingua di Paolo Ferrari.....</i>	156
7.4. <i>Grafia.....</i>	157
7.5 <i>Fonetica</i>	157
7.6 <i>Morfologia pronominale.....</i>	158
7.7 <i>Morfologia verbale</i>	164
7.8 <i>Tratti dell'oralità.....</i>	169
7.8.1 <i>Allocutivi.....</i>	169
7.8.2 <i>Deittici.....</i>	179
7.8.3 <i>Sospensioni e pause di esitazione</i>	183

7.8.4 Ripetizioni e ridondanze	185
8.....	188
Achille Torelli.....	188
<i>I mariti e Scrollina</i>	188
8.1 Cenni biografici e opere	189
8.2 Commedie selezionate.....	191
8.3 Caratteri generali della lingua di Achille Torelli	194
8.4 Grafia.....	195
8.5 Fonetica	195
8.6 Morfologia pronominale.....	197
8.7 Morfologia verbale	200
8.8 Sintassi marcata	202
8.8.1 Inversione di componenti frastici e dislocazioni	202
8.8.2 Che polivalente	204
8.8.3 Ci attualizzante	205
8.9 Trattati dell'oralità.....	205
8.9.1 Allocutivi.....	206
8.9.2 Deittici.....	207
8.9.3 Sospensioni e pause di esitazione	212
8.9.4 Ripetizioni e ridondanze.....	217
8.9.5 Fatismi e segnali discorsivi	220
8.9.6 Interiezioni.....	223
8.9.7 Colloquialismi e locuzioni idiomatiche.....	226
9.....	228
Giuseppe Giacosa	228
<i>Tristi amori e Come le foglie</i>	228
9.1 Cenni biografici e opere	229
9.2 Opere selezionate	231
9.3 Caratteri generali delle commedie di Giacosa	233
9.4 Grafia.....	234
9.5 Fonetica	235
9.6 Morfologia pronominale.....	236
9.7 Morfologia verbale	237
9.8 Sintassi marcata	238

9.8.1	<i>Inversioni e dislocazioni</i>	238
9.8.2	<i>Che polivalente</i>	239
9.8.4	<i>Ci attualizzante</i>	239
9.9	<i>Tratti dell'oralità</i>	240
9.9.1	<i>Allocutivi</i>	240
9.9.2	<i>Deittici</i>	242
9.9.3	<i>Sospensioni e pause di esitazione</i>	245
9.9.4	<i>Ripetizioni e ridondanze</i>	248
9.9.5	<i>Fatismi e segnali discorsivi</i>	252
9.9.6	<i>Interiezioni</i>	254
9.9.7	<i>Colloquialismi e locuzioni idiomatiche</i>	257
10		259
Marco Praga		259
<i>Lamoglie ideale e Le vergini</i>		259
10.1	<i>Cenni biografici e opere</i>	260
10.2	<i>Commedie selezionate</i>	261
10.3	<i>Caratteristiche generali della lingua di Praga</i>	262
10.4	<i>Grafia</i>	263
10.5	<i>Fonetica</i>	264
10.6	<i>Morfologia pronominale</i>	265
10.7	<i>Sintassi marcata</i>	266
10.7.1	<i>Inversione dell'ordine frastico e dislocazioni</i>	266
10.7.2	<i>Ci attualizzante</i>	267
10.8	<i>Tratti dell'oralità</i>	267
10.8.1	<i>Allocutivi</i>	267
10.8.2	<i>Deittici</i>	270
10.8.3	<i>Sospensioni e pause di esitazione</i>	272
10.8.4	<i>Ripetizioni e ridondanze</i>	273
10.8.5	<i>Fatismi e segnali discorsivi</i>	274
10.8.6	<i>Espressioni idiomatiche e modi di dire</i>	276
11		277
Giovanni Verga		277
<i>La caccia al lupo e La caccia alla volpe</i>		277
11.1	<i>I bozzetti scenici</i>	278

<i>11.2 Bozzetti selezionati</i>	279
<i>11.3 Caratteri generali della lingua di Verga</i>	280
<i>11.4 Grafia</i>	281
<i>11. 5 Fonetica</i>	282
<i>11. 6 Morfologia pronominale</i>	283
<i>11.7 Morfologia verbale</i>	284
<i>11. 8 Sintassi marcata</i>	285
<i>11.8.1 Inversione dei componenti frastici e dislocazioni</i>	285
<i>11.8.2 Che polivalente</i>	285
<i>11.8.3 Ci attualizzante</i>	286
<i>11.9 Tratti dell'oralità</i>	286
<i>11.9.1 Allocutivi</i>	286
<i>11.9.2 Deittici</i>	288
<i>11.9.3 Sospensioni e pause di esitazione</i>	290
<i>11.9.4 Ripetizioni e ridondanze</i>	291
<i>11.9.5 Colloquialismi e locuzioni idiomatiche</i>	292
12	293
Confronti e conclusioni	293
Bibliografia primaria	299
Bibliografia secondaria	300

Introduzione

La presente tesi di storia della lingua italiana propone i risultati di uno spoglio condotto manualmente su diciotto commedie prodotte in tutto l'Ottocento e riconducibili a nove autori vissuti nel corso del secolo. Si tratta di Giovanni Giraud, Alberto Nota, Francesco Augusto Bon, Paolo Giacometti, Paolo Ferrari, Achille Torelli, Giuseppe Giacosa, Marco Praga e Giovanni Verga.

Il *corpus* è stato stabilito in seguito a criteri ben ragionati. È stata esclusa la produzione dialettale e ci si è concentrati su quegli autori che hanno avuto più risonanza sia tra il pubblico, sia nella critica. Cronologicamente Giraud, Nota e Bon si collocano durante il periodo della dominazione napoleonica; Giacometti, Ferrari e Torelli fra metà Ottocento e la costituzione del Regno d'Italia; Giacosa, Praga e Verga nei decenni che seguono l'Unità. Per ognuno si è pensato di esaminare la lingua di due commedie, scelte tra quelle di maggior successo.

Dopo aver osservato il codice linguistico generale di ogni commedia (omogeneità dei dialoghi, caratterizzazione dei personaggi in base a usi linguistici specifici, lessico più o meno elevato), si è passati ad un esame più dettagliato interno al testo. Le analisi sono state condotte per fasce di fenomeni, partendo dagli usi grafici e dalla fonetica, proseguendo poi con considerazioni riguardanti la morfologia pronominale e verbale. Successivamente si è posta attenzione alle particolari costruzioni sintattiche riconducibili all'«italiano medio» (Sabatini 1985): costruzioni marcate e anacoluti, *che* polivalente, *ci* attualizzante. Particolare interesse è stato rivolto a quegli espedienti linguistici che trovano spazio soprattutto nel parlato, come gli allocutivi e gli elementi deittici; ancora, sono stati presi in considerazione i meccanismi funzionali all'elaborazione delle cadenze della lingua parlata, come le sospensioni, le ripetizioni o ridondanze, i fatismi e i segnali discorsivi, le interiezioni. Infine, sono state riportate le principali locuzioni idiomatiche e i modi di dire riscontrati in alcune commedie, considerandoli segnali di usi linguistici marcati in senso popolare.

Nella vasta produzione teatrale ottocentesca, che include, oltre alle opere in lingua, numerose produzioni dialettali, tragedie, e il melodramma che esplose, la scelta della presente indagine è ricaduta sul genere della commedia per diverse ragioni. È sembrato il genere più adatto per la disponibilità di costrutti con i quali si tenta di riprodurre la lingua viva e spontanea. Vi confluiscano, infatti, moduli sintattici e colloquialismi che attestano la capacità degli autori di riprodurre le formule caratteristiche del parlato spontaneo dell'epoca. Si tratta, inoltre, di un settore ben poco studiato fino a questo momento, sia perché gli studi sulla lingua del teatro sono relativamente recenti (iniziano con i contributi di Altieri Biagi 1980 e Nencioni 1983, seguiti da

quelli di Stefanelli 1980 e 2006, Trifone 2000), sia perché la maggior parte di questi si sono focalizzati soprattutto sull'aspetto sintattico di questo particolare tipo di lingua, il parlato - recitato (Nencioni 1983). I contributi poi che si focalizzano sulla lingua del teatro del periodo in questione sono ancora pochi, e riguardano gli autori più conosciuti, come Giacosa e Verga; sicché, la commedia ottocentesca fino a questo momento ha destato poco interesse sia dal punto di vista letterario, sia linguistico. Tuttavia, l'analisi condotta sul *corpus* selezionato mostra interessanti fenomeni che testimoniano come la lingua teatrale si sia evoluta in tutto l'Ottocento verso soluzioni più moderne, che costituiranno la base da cui si muoverà Pirandello.

Nello spoglio delle commedie è stato necessario tener presente la fondamentale distinzione tra «testo drammatico» (il testo letterario) e «testo spettacolare» (la messinscena del testo drammatico). Il testo teatrale infatti è da sempre considerato un genere particolare per la sua caratteristica di risultare incompleto se non gli corrisponde la *performance*; le due entità però, sebbene separate, sono ovviamente intimamente connesse tra loro. In questo lavoro ci si è occupati solo del testo drammatico, rimandando i problemi relativi alla sua realizzazione teatrale alle ricerche di semiologi quali Ruffini (1981), De Marinis (1982), Segre (1984).

Diversi studiosi (Davico Bonino 2000, Meldolesi 2002, Alonge 2003) concordano nel sostenere che durante il XIX secolo si assiste a un cambiamento radicale delle forme drammaturgiche e, di conseguenza, anche della lingua. Tali mutamenti coincidono con i processi storici in atto: successivamente alla dominazione napoleonica, dopo anni di moti rivoluzionari si giunge, finalmente, alla conquista della tanto sospirata unificazione nazionale. Gli ideali risorgimentali che infervorano gli animi degli italiani non trovano, però, un riscontro né ideologico né politico negli anni successivi al 1861. Le condizioni di vita dei cittadini non migliorano dopo l'Unità e la borghesia, che ha già avviato il suo processo di ascesa sociale, acquisisce un potere sempre maggiore, imponendo la morale del lavoro, della famiglia, della discendenza al fine di assicurare eredi. A fine secolo la classe borghese rivela il rovescio della medaglia: i valori positivi del lavoro e del guadagno, portati alle estreme conseguenze, portano a una chiusura nell'individualismo che costituirà le premesse della riflessione pirandelliana.

Il teatro di prosa si adegua ai cambiamenti. La tragedia e la commedia si fondono nella «commedia sociale» prima e nel «dramma borghese» poi, portando sulla scena situazioni reali e partecipando con la loro arte al dibattito sui grandi temi sociali, come la moda dei duelli; il dramma verista inaugurato da Verga invece affascina il pubblico dell'Italia del Nord con i personaggi presi

dal vero, la rappresentazione di passioni violente e il linguaggio popolare, tanto da infierire un colpo decisivo al grigiore del dramma borghese.

Nelle diciotto commedie esaminate ciò emerge subito con chiarezza è la scelta delle figure protagoniste. Se i drammi degli autori di primo Ottocento sono ancora affollati da conti, marchesi, duchi, con i loro servitori e le loro vite oziose, dalla seconda metà del secolo diventano protagonisti gli esponenti della borghesia: avvocati, banchieri, procuratori con i loro problemi economici e familiari.

Ne consegue che anche la lingua deve adeguarsi a questo cambio di rotta. Si dileguano le formule stereotipate della Commedia dell'Arte (in buona parte già superate con Goldoni) e gli stilemi aulici della tragedia. I personaggi non si esprimono più in un linguaggio mutuato dalla cultura libresca; le battute dialogiche si abbreviano, lo stile tende ad avvicinarsi sempre di più a quello del parlato spontaneo. Inoltre dopo la pubblicazione dell'ultima edizione dei *Promessi Sposi* di Manzoni alcuni usi fonetici e morfologici, per i quali si denota ancora incertezza nelle commedie prodotte nei primi decenni del secolo, si stabilizzano.

Il corpus sottoposto all'analisi si compone dei seguenti testi, esaminati integralmente¹. Le edizioni alle quali si è fatto riferimento sono state reperite nella Biblioteca di Area Umanistica "Giorgio Petrocchi" e nella Biblioteca di Area delle Arti (sezione Spettacolo) dell'Università degli Studi di Roma Tre, e nella Libreria del Burcardo di Roma.

- Giraud (1979) = G. Giraud, *L'ajo nell'imbarazzo*, in Ferrone (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo I: 3-52;
- Giraud (1916) = G. Giraud, *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, Milano, I. E. I.;
- Nota (1842) = A. Nota, *La Lusinhiera*, in Id., *Teatro comico*, Torino, Pomba, IV vol.: 324-434;
- Nota (1979) = A. Nota, *La Fiera*, in Ferrone (a c. di) *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo I: 53-126;
- Bon (1944) = F. A. Bon, *Ludro e la sua gran giornata*, in Michelotti (a c. di), *La trilogia di Ludro*, Torino, Il Dramma SET: 25-60;
- Bon (1944) = F. A. Bon, *Il matrimonio di Ludro*, in Michelotti (a c. di), *La trilogia di Ludro*, Torino, Il Dramma SET: 63-94;

¹I testi del corpus sono elencati in base all'ordine in cui vengono esaminati nella tesi.

- Giacometti (1857-1865) = P. Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, in Id., *Teatro scelto*, Milano, Sanvito, vol. III: 309-364;
- Giacometti (1857 – 1865) = P. Giacometti, *Quattro donne in una casa*, in Id., *Teatro scelto*, Milano, Sanvito, vol. I: 321-427;
- Ferrari (1979) = P. Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, in Ferrone (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo II: 9-132;
- Ferrari, (1955) = P. Ferrari, *La satira e Parini*, in Lecaldano (a c. di), *La satira e Parini e Nessuno va al campo*, Milano, BUR: 157-201;
- Torelli (1979) = A. Torelli, *I mariti*, in Ferrone (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo II: 135- 245;
- Torelli (1948) = A. Torelli, *Scrollina*, Torino, Il Dramma SET: 92-110;
- Giacosa (1942) = G. Giacosa, *Tristi amori*, in Nardi (a c. di), *Teatro di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, vol. II: 272-375;
- Giacosa (1942) = G. Giacosa, *Come le foglie*, in Ferrone, (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo III: 303-385;
- Praga (1979) = M. Praga, *La moglie ideale*, in Ferrone (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, Vol. 5, tomo III:149-195;
- Praga (1900) = M. Praga, *Le vergini*, Milano, Treves;
- Verga (1882) = G. Verga, *Caccia al lupo*, Milano, Treves: 4-52;
- Verga (1882) = G. Verga, *Caccia alla volpe*, Milano, Treves: 53-101.

Ogni fenomeno descritto nel corso del presente lavoro è corredato e corroborato da un buon numero di attestazioni reperite all'interno dell'una o dell'altra delle due commedie analizzate per ogni autore, ed è messo in rilievo con il carattere corsivo. I fenomeni che in alcune opere sono risultati poco rilevanti per la scarsità di attestazioni, non sono stati dotati di paragrafo autonomo. Considerata la vastità degli aspetti trattati, occorre precisare che ci si è soffermati, per ogni autore, principalmente sui tratti più rilevanti per delinearne un profilo linguistico. Pertanto, negli autori risalenti ai primi anni dell'Ottocento gli elementi grafici e sintattici saranno maggiormente approfonditi; con il verificarsi del progressivo avvicinamento della lingua degli autori ai tratti dell'oralità si è data invece maggiore importanza a fattori come sospensioni, ripetizioni e locuzioni idiomatiche.

Gli esempi ammontano a un totale di 2697.

1.

Il teatro italiano e la commedia nell'Ottocento

1.1 Storia del testo drammatico o storia dello spettacolo?

In questo paragrafo tratterò una sintesi del percorso di evoluzione intrapreso dal teatro italiano nell'Ottocento, con inevitabili riferimenti all'influenza che su di esso esercitarono i contemporanei teorici e i drammaturghi europei. L'obiettivo è quello di contestualizzare, a livello storico, sociale e letterario, gli autori e i testi presi in considerazione nei successivi capitoli; non mi soffermerò pertanto sui problemi sollevati dalla moderna critica teatrale riguardanti i rapporti e le differenze tra il testo drammatico e la sua rappresentazione (che investono il modo di fare storia del teatro); mi limiterò a fornirne solo alcune informazioni essenziali.

Fino a un quarantennio addietro, si tendeva a considerare la storia del teatro come storia di un particolare genere letterario, la drammaturgia, sebbene si assumessero posizioni diverse nel considerare il teatro come istituto sociale, o come linguaggio². Il discorso storico tendeva comunque a restare confinato nell'ambito della letteratura drammatica. Lo spettacolo teatrale infatti, per sua natura effimero (in quanto non sopravvive a sé stesso e nessuna rappresentazione potrà mai essere uguale a un'altra), era ritenuto un genere inferiore; ciò che del teatro sopravvive nel tempo sono infatti i testi, punto di partenza dal quale si svolge la realizzazione scenica. Questi però, a loro volta, risultano di per sé incompleti, in quanto scritti per essere destinati alla recitazione, legati pertanto alla specificità della messinscena. Anche la semiotica, sviluppata con la Scuola di Praga intorno agli anni Trenta del Novecento, applicata al teatro riveste senza dubbio un posto di rilievo fra gli approcci di lettura di quest'ultimo con intenzioni di rigore scientifico: tuttavia lascia aperto il problema del rapporto testo drammatico / testo spettacolare. Un discorso più approfondito sulla comunicazione teatrale e le varie teorie apportate dai moderni studi di semiotica sarà intrapreso più avanti.

²La questione è affrontata in Molinari (1996: 3-5).

Qui basti rilevare che, al giorno d'oggi, se ci si accinge a ricostruire una sintesi di storia del teatro, sarebbe opportuno specificare, come in effetti molti studiosi fanno, la distinzione fondamentale tra storia del teatro drammatico (che coinvolge i testi) e storia dello spettacolo teatrale, che mira a ricostruire l'immagine di fenomeni perduti (le *performances* teatrali) sulla base di documenti.

Poiché il presente lavoro è una tesi di storia della lingua italiana, il cui nucleo principale è incentrato sull'analisi di un campione di commedie appartenenti ai nove principali autori dell'Ottocento, ritengo utile inquadrare il secolo dal punto di vista storico-letterario, in modo da contestualizzare le opere all'interno del clima sociale e culturale nel quale si inserirono, i condizionamenti che subirono e il seguito che ebbero. La sintesi che ho delineerò è dunque, principalmente, una storia letteraria che coinvolge i testi drammatici e dà dei cenni nella situazione degli attori e delle compagnie e nelle nuove teorie della recitazione.

Gli studi sulla storia del teatro e dello spettacolo italiano, a livello generale, sono numerosi. Tra questi, ricca di fascino e di suggestioni, sebbene un po' datata, è la *Storia del Teatro Drammatico* di D'Amico (1992). Complementare a questa, anche se più sintetica e finalizzata a tracciare una continuità tra il teatro antico e quello moderno fino all'Ottocento, è la *Storia del teatro italiano* di Apollonio (2003). Tra i contributi più recenti, vanno ricordati almeno la *Storia del teatro* di Molinari (2004), che offre una panoramica completa di tutto ciò che ha fatto spettacolo, dalle origini sino all'attualità. Ampia e dettagliata è la *Storia del teatro e dello spettacolo* a cura di Alonge - Perrelli (2012), volta soprattutto a indagare i principali svolgimenti storici della tradizione scenica: dalla classicità greca del V sec. a. C., al teatro romano e medievale giunge al progressivo decadere della tragedia e della commedia intesa come satira sociale tra Sette e Ottocento a vantaggio del dramma borghese come struttura europea unitaria; si spinge, infine, alle esperienze di ricerca delle Avanguardie, della Scuola di Praga, di Living, Grotowski, Barba, Kantor e Wilson.

Per quanto riguarda l'Ottocento in particolare, segnalo le ricerche di Meldolesi-Taviani (2003) sul primo Ottocento e di Alonge (2002) sul secondo Ottocento. Si possono poi menzionare diversi contributi di studiosi che si sono soffermati su alcuni singoli aspetti o autori del teatro dell'Ottocento, dei quali si farà menzione nello svolgimento del lavoro. Per una migliore comprensione dei testi drammatici, informazioni interessanti si possono trovare nelle introduzioni alle raccolte di testi drammaturgici, sia quelle premesse dai critici moderni, sia quelle elaborate dagli stessi commediografi nelle edizioni più antiche (è il caso, per esempio, di Giovanni Giraud, come si vedrà). Una delle più ampie trattazioni moderne è quella fornita da Ferrone (1979)

nell'antologia da lui stesso curata; ma non vanno dimenticati, come lo studioso annota nella sua bibliografia, le interpretazioni e i saggi di critici e letterati dell'epoca, come l'introduzione di Francesco Saverio Salfi alle commedie di Alberto Nota (1829).

1.2 Il primo Ottocento

Gli indirizzi che la nuova letteratura, compresa quella teatrale, presero tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento non si comprenderebbero senza pensare agli influssi dei grandi eventi storici della Rivoluzione Francese, delle conquiste napoleoniche, della Restaurazione e del Risorgimento. Le trasformazioni incontro alle quali andò il teatro di prosa durante tutto il secolo sono infatti strettamente correlate al contesto storico e sociale all'interno del quale ebbero luogo; queste coinvolsero il repertorio, il rapporto tra i differenti generi drammaturgici (tragedia, commedia, farsa), l'organizzazione delle compagnie, la formazione del pubblico, le teorie estetiche e quelle di recitazione.

In molti manuali di storia del teatro si rileva, per il XIX secolo, l'assenza di opere originali e di autori che seppero imporre il proprio predominio sulle scene, assenza dovuta a fattori quali il carattere ancora itinerante delle compagnie di attori e l'affermazione, sui palcoscenici italiani, del melodramma; al contrario, vengono presi in considerazione gli elementi relativi alla spettacolarità (la costruzione di teatri nei principali centri cittadini, le moderne scenografie, gli impianti di illuminazione a gas); si fa riferimento alle nuove concezioni drammaturgiche, soprattutto, viene evidenziata la figura del grand'attore e del mattatore³.

È vero che nell'Ottocento, che pur ha dato i suoi buoni frutti, non si impose effettivamente un riformatore alla stregua di Goldoni o di un Pirandello. Tuttavia, l'importanza del teatro di prosa, in questo secolo, andrebbe colta nel carattere di transizione: cioè nel processo riformatore al quale la drammaturgia fu sottoposta dagli autori del XIX secolo, sempre più aperti alle istanze del realismo e consapevoli che era giunto il momento di affrontare, attraverso il teatro, le problematiche sociali contemporanee, proponendo spunti di riflessione, come ancora accadeva nella metà del secolo, o ponendosi come specchio di una società che assisteva al suo declino, come mostra il dramma borghese sviluppatosi negli ultimi decenni. A partire dalla riforma di Goldoni, il teatro attraversò il Risorgimento italiano e il periodo postunitario accostandosi ai problemi derivanti dalla nuova situazione politico - amministrativa e dalla nuova organizzazione sociale, per giungere, con l'inizio

³ La questione è rilevata in Meldolesi – Taviani (2003: 105-128) e in Alonge (2002: 3-6).

del secolo successivo, alle rivoluzionarie soluzioni del teatro di Pirandello, che proprio dagli ultimi due autori dell'Ottocento, Giuseppe Giacosa e Marco Praga, prese le mosse. Nell'introduzione all'antologia sulla commedia e il teatro borghese dell'Ottocento, Ferrone (1979: VII) osserva come, in questo periodo convulso, attraversato da improvvisi mutamenti e brevi assestamenti, il teatro rappresentò «l'arte più sintomatica, quella che più rapidamente colse i segni dei tempi, convertendoli in elementi formali e tematici nuovi e armonizzandoli con i dati più tradizionali, fino a manifestare, al termine del periodo in questione, un volto e un'identità profondamente mutati rispetto a quelli di partenza». Lo studioso si riferisce in particolare ai decenni compresi tra la Rivoluzione Francese (1789) e il primo conflitto mondiale (1915). L'ondata rivoluzionaria e la riforma del teatro non furono, naturalmente, prerogativa solo dell'Italia. In tutta Europa il teatro andava trasformandosi, soddisfacendo sempre di più l'esigenza di realismo che aveva avuto il suo primo teorizzatore in Diderot e che si consolidò nel corso del secolo.

In Italia, per quasi tutta la prima metà dell'Ottocento, la letteratura romantica e gli ideali risorgimentali (cui corrisposero, nella storia politica, la caduta delle Repubbliche giacobine, la Restaurazione, le guerre d'indipendenza) infervorarono gli animi dei cittadini, che trovarono nella tragedia storica, ma soprattutto nell'opera lirica, una convergenza con le proprie aspirazioni libertarie e patriottiche. Il periodo successivo all'unificazione nazionale, con i problemi di assestamento che ne derivarono e l'ascesa della borghesia, che si sostituì alla vecchia classe aristocratica, decretò invece il successo di un nuovo teatro di prosa, che affrontava le tematiche sociali contemporanee, aprendo la scena al «salotto» delle case cittadine; un ambiente in cui si muovevano personaggi colti nella complessità delle loro sfumature psicologiche e le cui vicende si svolgevano tra i principali poli di riferimento della nuova classe dirigente: il lavoro, la famiglia, i problemi economici. Questa progressiva riforma del teatro di prosa culminò nel «dramma borghese», che aveva come punto di riferimento la grande drammaturgia europea di Ibsen, Strindberg e Cechov. Alla fine di questo lento e irreversibile processo di trasformazione, i drammaturghi (e gli attori) rinunciarono definitivamente alle maschere e agli intrecci scontati della commedia dell'arte, in favore di un'approfondita analisi psicologica dei personaggi e della rappresentazione delle scottanti problematiche correnti.

Per comprendere meglio il carattere di queste trasformazioni, è opportuno fare un passo indietro e risalire alla delicatissima fase compresa tra fine Settecento e inizi Ottocento, in cui si assistette al passaggio dal «vecchio teatro» alla nascente drammaturgia illuministica e preromantica; questo passaggio coincise con la progressiva perdita di potere della classe aristocratica, in vantaggio

della borghesia, che si rese protagonista del movimento risorgimentale, e si avviò a diventare il nuovo ceto dirigente della nazione unita.

Fu a partire dalla seconda metà del Settecento che il registro tradizionale del genere della commedia cominciò a trasformarsi profondamente: in Francia nacquero la commedia moraleggiante e la *comédie larmoyante*, che si assestarono su un registro intermedio tra il comico e il tragico, corrispondente alla «commedia seria», così come l'aveva definita Diderot. In Italia Goldoni, con la sua riforma teatrale, liquidò la Commedia dell'Arte, che portava in scena un repertorio comico ormai prevedibile. Si aggiungevano, sulla scia delle istanze moraleggianti del secolo, le posizioni di teorici quali Gravina e Muratori, secondo cui la Commedia dell'Arte era «ritenuta responsabile della corruzione del gusto e del teatro regolare» (Alfonzetti 2005: 145). Il clima era ben disposto, perciò, ad una riforma radicale della commedia, e Goldoni ne divenne il principale esponente. Il commediografo veneziano, deciso ad abbandonare «le sguaiataggini, gli intrecci scontati, le maschere sempre uguali a se stesse» (Trifone 2000: 72), fu promotore di un tipo di commedia in cui comico e serio coesistevano, e in cui la comicità era raggiunta attraverso la brillantezza del dialogo. Rifiutando le maschere e i tipi fissi della commedia dell'arte, creò un teatro i cui personaggi erano finemente indagati nei loro risvolti psicologici e sociali.

Nella prima parte dell'Ottocento, tuttavia, le rappresentazioni teatrali rimasero legate a forme spettacolari obsolete, assecondando i gusti di un pubblico sostanzialmente conservatore. Il teatro «giacobino» o «patriottico» che si sviluppò tra il 1796 e il 1805, in coincidenza della dittatura napoleonica, non produsse testi particolarmente interessanti. In questo periodo, lo spettacolo risultò essere il mezzo di comunicazione di massa per eccellenza, ma, al di là delle idee rivoluzionarie che si veicolavano attraverso i testi, e delle prese di posizione politiche e culturali che prevedevano un rovesciamento delle società aristocratiche, «la nostra scena giacobina fu pervasa da forme rituali e caratterizzata da teorizzazioni velleitarie» (Meldolesi - Taviani 1991: 171). Le teorizzazioni furono moltissime, ma anche queste, come sostiene Santato (1991: 321) «non riuscirono ad andare al di là di una pratica pedagogica di tipo illuministico». Il vero teatro giacobino era in effetti nato in Francia, dove una legge del Terrore prescriveva a tutti i teatri di non rappresentare altro che drammi repubblicani e patriottici. Ma in Italia il tono del teatro giacobino fu decisamente abbassato: non era infatti connaturato alla tradizione che una forma letteraria venisse imposta da una tirannia politica⁴. I prodotti francesi che resistettero in Italia furono altri: il *vaudeville*, al quale si ispirarono gli autori fino a metà secolo, e la *comédie larmoyante*, che costituì il prodotto più largamente importato dalla

⁴Una sintesi valida del teatro giacobino o patriottico tra Francia e Italia si trova in Allocco Castellino (2012: 9-12).

drammaturgia estera, al quale aderirono pienamente Francesco Avelloni, Filippo Casari, e con cui iniziarono la propria produzione teatrale Giovanni Giraud, Alberto Nota e Francesco Augusto Bon⁵.

Si sviluppò ancora, nei primi anni del secolo, il teatro romantico, che trovò la sua massima espressione nelle forme della tragedia e del melodramma. Non si trattava della tragedia classica, che in età romantica era ormai poco apprezzata⁶. Dopo le teorizzazioni di Diderot e Lessing, che si fecero portatori di un gusto nuovo del teatro, la critica della tragedia classicheggiante e delle tre unità pseudo-aristoteliche fu approfondita da Schlegel e da Manzoni⁷. In Germania con Klopstock, con Goethe, con Schiller, in Inghilterra con Byron, in Italia con Pellico, Niccolini, e soprattutto con Manzoni, la tragedia, abbracciando drammi individuali e collettivi, propose un nuovo tipo di spettacolo, aperto ai nuovi ideali morali, politici e religiosi del romanticismo, anche se non mancarono scrittori di primo piano che vollero restare fedeli alla tragedia classica. E, del resto, la tragedia classica «non era più capita dal pubblico, e gli eroi greci e i personaggi classici non parlavano più né alla mente né al cuore degli spettatori, [...]»(Allocco Castellino 1912: 14). Su questi presupposti si sviluppò la cosiddetta «tragedia storica», che privilegiava un'ottica collettiva e fatti inventati sul terreno della storia documentata, assumendo il principio del «vero poetico». Inoltre, i nuovi ideali nazionali e borghesi furono immaginati dagli intellettuali come realizzabili e praticabili nel mondo contemporaneo, e stimolarono perciò «l'attualizzazione del passato prossimo e remoto, la subordinazione delle vicende e dei personaggi drammatici alla propaganda ancora confusa dei valori positivi del Risorgimento» (Ferrone 1979: XIII). In Italia, autori di diverse tragedie di soggetto storico-patriottico, che avevano come tema il riscatto nazionale e la libertà del popolo, furono Giovan Battista Niccolini (di cui ricordo le opere *Arnaldo da Brescia*, rappresentato solo nel 1860, e *Giovanni Da Procida*, rappresentata nel 1830, censurata per l'auspicio della

⁵Il *vaudeville*, che in origine era una canzone popolare dal gusto caustico e salace, si impose dopo la Rivoluzione e si diversificò nel tempo. Raggiunse il suo apice nel XIX secolo con Eugene Scribe, che dotò il genere di una costruzione rigorosa, ritmata dagli equivoci e dai colpi di scena. La *comédie larmoyante*, o *commedia lacrimosa*, nacque sempre in Francia, con Nivelles de la Chaussée, e indica un genere intermedio tra gli intrecci comici e la riflessione morale. Varianti della *comédie larmoyante* sono il dramma romanzesco, o tragedia sentimentale, o urbana o domestica. Si veda Ferrone (1979: XX).

⁶Tra i fattori che determinarono la crisi della tragedia classica in età romantica, vanno considerati soprattutto la revisione critica alla quale l'Illuminismo sottopose le convenzioni letterarie; la riscoperta del teatro di Shakespeare, e soprattutto il nascente gusto realistico che portò, con il tempo, a prediligere il dramma in prosa di ambiente borghese.

⁷Diderot (1713-1784) si dedicò al teatro scrivendo opere drammatiche nelle quali la riflessione critica fu inscindibile dalla pratica propriamente letteraria: *Le fils naturel* (1757), commedia in cinque atti e in prosa, fu accompagnata dalle *Conversations sur Le fils naturel*. La ricerca sul teatro e sulla recitazione fu sostenuta poi nel *Paradoxe sur le Comédien*. Le teorie di Lessing (1729-1781) sono espone nella *Drammaturgia d'Amburgo*, raccolta di articoli critici scritti nel 1767-68 per il Teatro d'Amburgo, che rappresenta una tappa decisiva nell'elaborazione dell'estetica classica in Germania. Per quanto riguarda Manzoni (1785-1873), le sue idee sulla validità dei principi romantici sul teatro tragico è ravvisabile nella prefazione da lui anteposta al *Carmagnola*. Le sue riflessioni sul teatro romantico e sulla necessità dell'abbandono delle norme classiche sono comunque ben ribadite nell'acuta *Lettre à M. C sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, che, inviata al Fauriel nel 1820, venne da questo pubblicata due anni dopo insieme all'edizione francese delle due tragedie.

costituzione di un Regno d'Italia unitario, e ripresa solo nel 1847) e Silvio Pellico (*Francesca da Rimini*, 1815)

Anche il genere del melodramma acquisì una nuova concezione drammaturgica: se nel Settecento dominava il «regno della fantasia», ora ci si spostava verso la «verità drammatica». Lo spettatore del melodramma amava infatti identificarsi con i personaggi, e la verosimiglianza della rappresentazione garantiva il pieno coinvolgimento emotivo. Inoltre, nel secolo precedente, Metastasio aveva sostenuto la supremazia del libretto sulla musica; ma nell'opera italiana dell'Ottocento il libretto perse la sua egemonia, e aveva poco valore se isolato dalla musica. Quest'ultima divenne il mezzo attraverso il quale realizzare un dramma coinvolgente. Il melodramma ottocentesco, con Verdi in particolare, ebbe un peso determinante nella diffusione delle idee unitarie non solo tra le classi aristocratiche e borghesi, ma soprattutto tra quelle medie e popolari⁸.

Dal punto di vista propriamente spettacolare, caratteristiche dei primi anni di questo secolo furono le grandi trasformazioni scenografiche e di messinscena, sulle quali si soffermano molti manuali di storia del teatro e dello spettacolo⁹. L'esigenza di realismo portò infatti a prestare una maggiore attenzione alla scenografia, che doveva essere «copia perfetta del reale». Si diffuse l'illuminazione a gas in tutti i maggiori teatri europei e americani, e i grandiosi allestimenti scenici erano realizzati con le più moderne risorse tecnologiche. A volte le scene illustravano ampi panorami, che davano l'illusione di spazi reali e addirittura, in qualche caso, ruotavano lentamente. In Francia, per esempio, il teatro di Dumas padre divenne famoso per queste sapienti e costose esibizioni di «effetto di realtà». In Italia, la grandiosità e la ricchezza delle scenografie trionfava negli spettacoli d'Opera, nei balletti, o nei coreodrammi di Viganò. Il teatro di prosa, al contrario, non apprezzava meccanismi spettacolari troppo elaborati, privilegiando le abilità artistiche e tecniche del grand'attore.

L'Ottocento fu inoltre il secolo in cui tutti i grandi centri italiani si dotarono di un edificio teatrale, che divenne una «importantissima carta da visita per ogni città», un monumento all'interno del centro cittadino «simbolo della morfologia urbana primo-ottocentesca, che verrà poi sostituita nella seconda metà del secolo dalla stazione ferroviaria» (Meldolesi – Taviani 2003: 123). Nelle più

⁸Sul melodramma italiano nell'Ottocento e sulla sua influenza nella propaganda delle idee rivoluzionarie, si veda almeno Bianconi (1993).

⁹Cfr. Meldolesi – Taviani (2003: 138-143). Per una trattazione specifica sull'architettura dei teatri, la costruzione della scenografia, l'avvento dell'illuminazione a gas e gli scenari realistico-spettacolari dell'Ottocento, si veda Nicoll (1971: 149-162).

importanti città italiane, a inizio Ottocento vennero costruiti circa seicento teatri¹⁰. L'edificio teatrale era strutturato in modo rigido (vi era il luogo per lo spettacolo e il luogo per il pubblico; questo, a sua volta, era suddiviso per classi sociali). I teatri erano sì luoghi di messinscena di testi drammatici, veicoli di messaggi e insegnamenti, ma in età romantica divennero soprattutto siti di incontro, di relazione, di confronto. L'edificio teatrale costituiva il centro di ritrovo dei protagonisti del Risorgimento, un luogo di comunicazione e trasmissione di quei valori patriottici caratterizzanti il periodo che va dalla Restaurazione all'Unità d'Italia.

Il «grande edificio» del teatro ottocentesco però, che ben si prestava alle rappresentazioni del melodramma, risultava poco adatto al teatro drammatico, che vi si sentiva, in un certo senso, «spaesato» (Meldolesi – Taviani 2003: 127): l'enorme palcoscenico concepito per il canto, metteva i pochi attori del teatro di prosa a disagio. Nelle grandi città i teatri escludevano pertanto la prosa, che invece trovava spazio nei teatri medi e piccoli in alternanza con spettacoli musicali minori.

Del resto, diversamente che nel resto d'Europa, in Italia non erano state ancora fondate importanti Compagnie Stabili Nazionali, che rispecchiassero socialmente e moralmente la nuova situazione storica della nostra penisola. Prima dell'avvento dell'Unità, continuavano ad esistere le compagnie girovaghe, scomparse invece nel resto d'Europa. Molinari (2001: 216) ci informa che nel secolo XIX le compagnie erano generalmente suddivise in tre gerarchie: vi erano le compagnie primarie (accolte dai teatri più illustri delle città italiane), le compagnie secondarie (che recitavano nei piccoli circhi, o nelle piazze), e, infine, le compagnie di terz'ordine, note come «guitti» (che si esibivano nelle periferie)¹¹. Gli attori stipulavano con il capocomico un contratto triennale, alla scadenza del quale erano liberi di legarsi ad altre compagnie. L'impresario si occupava di procurare spettacoli alla compagnia e di curare il rapporto domanda-offerta, mantenendo i contatti con le agenzie teatrali. Unica eccezione era rappresentata da Milano, dove le autorità francesi avevano importato, tra le altre cose, l'idea di una possibile gestione pubblica del teatro sul modello della prestigiosa *Comédie Française*: nacque così la “Compagnia Vicereale Italiana” di Salvatore Fabbrichesi e di Anna Fiorilli Pellandi, che si sforzava di educare un pubblico patriottico e consapevole, e, soprattutto, di fondare un repertorio nazionale basato sulle opere di Alfieri e Goldoni. Si aprì una breve stagione di teatro politico e “alto”, che costituì la base delle scene ottocentesche¹². Successivamente, fu istituita un'altra compagnia stabile in Piemonte, la più famosa Reale Sarda: essa poteva usufruire di alcuni teatri a seconda delle stagioni, quali il Carignano di

¹⁰Fra gli anni Settanta e gli anni Novanta in Italia risultano censiti ufficialmente un migliaio di teatri, destinati sia alla lirica sia alla prosa, distribuiti su ottocento comuni. Si veda Alonge (2002: 4).

¹¹Sull'organizzazione delle compagnie e il nomadismo degli attori nel XIX secolo, si veda anche Alonge (2003: 6-10).

¹²Sul teatro dei primissimi anni dell'Ottocento, la composizione del pubblico e la Vicereale Milanese, cfr. Pieri (2010).

Torino in estate e primavera e il teatro D'Angennes nel Carnevale, mentre in autunno recitava a Genova. Il regolamento della compagnia imponeva una nuova rappresentazione ogni settimana, in modo da offrire un repertorio ampio e ricco di novità. La Reale Sarda si differenziava dalla Vicereale proprio per il repertorio: infatti rappresentava autori classici stranieri e italiani, come Molière, Corneille, Voltaire, Metastasio, Goldoni, Alfieri, Schiller, e autori contemporanei, tra i quali primeggiava Alberto Nota: era infatti ritenuto il miglior scrittore italiano dell'epoca, poiché «meglio incarnava i presupposti sui quali la Reale Sarda si basava, cioè moralità dei contenuti, castigatezza dei costumi e purezza della lingua» (Camaldo 2001: 34). Fra gli altri autori contemporanei scelti dalla Reale Sarda, vi erano Giovanni Giraud, Francesco Avelloni, Camillo Federici¹³.

L'Ottocento è poi considerato il secolo del grande attore, del «mattatore». Anzi, secondo Molinari (2001: 219): «la storia del teatro italiano ottocentesco è comunque storia dei suoi attori»¹⁴. Nei *Fondamenti del teatro italiano*, Meldolesi (2009) presenta le principali generazioni di attori italiani tra Otto e Novecento, operando una divisione in base alle fasi storiche e alle caratteristiche tecnico-stilistiche¹⁵. Nella prima fase, quella dei precursori dell'arte grand'attorica, lo studioso colloca Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi e Adelaide Ristori (nati tutti negli anni Venti del secolo); nella seconda fase, quella dell'attore mattatore, si inseriscono Ermete Zacconi, Ermete Novelli ed Eleonora Duse (nati tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta dell'Ottocento). A metà strada, troviamo Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana. L'arte grand'attorica si fondava sul principio di immedesimazione, che consisteva nell'annullare la propria individualità per entrare nella pelle dell'oggetto della rappresentazione. Il grand'attore professava il primato del personaggio; l'interpretazione era vista come “incarnazione” a partire dalla quale poteva derivare anche una perdita di fedeltà rispetto al testo drammatico. Quest'ultimo era usato come intelaiatura entro cui situare il personaggio; il pubblico veniva stimolato ad un atteggiamento partecipativo, di auto proiezione e identificazione con il personaggio incarnato. Non solo attraverso le parole, ma attraverso i gesti e la mimica, il grand'attore riusciva a dare corpo a immagini che si fissavano nella mente dello spettatore¹⁶.

¹³Sulla costituzione della Reale Sarda e gli autori rappresentati, si veda Meldolesi – Taviani (2003: 188-189). Interessanti informazioni a riguardo si trovano anche in Camaldo (2001: 160-161).

¹⁴La considerazione dello studioso nasce anche dalla constatazione che nell'Ottocento fiorirono i memoriali scritti da attori o autori di teatro, come gli appunti di viaggio di Adelaide Ristori, il libro di memorie dell'ormai anziano Ermete Zacconi, di Tommaso Salvini, o le *Scene comiche e non comiche della mia vita* di Francesco Augusto Bon, redatte sul modello dei *Memoires* di Goldoni.

¹⁵ Per un approfondimento sulle tecniche d'interpretazione grand'attorica, si consulti anche Alonge (2003: 23-32).

¹⁶Si legga anche quanto scrive Molinari (2001: 221) a proposito della gestualità: «Il fatto che nelle lezioni di declamazione del Morrochesi (1832) fosse attribuita tanta importanza alla mimica e agli atteggiamenti, dimostra quale importanza gli attori italiani annettessero al gestire, e indirettamente dimostra che nell'intensità e nella pregnanza del

La seconda metà del secolo fu la stagione dei «mattatori». Il rinnovamento dell'arte recitativa avvenne intorno a tre elementi: il rapporto con i ruoli, la compatibilità tra naturalismo e stile tragico, la credibilità di un modo nuovo, realistico, di approccio al personaggio. La nascita di una drammaturgia nazionale indusse i mattatori a modificare il proprio repertorio, che, dall'Unità d'Italia in poi, puntò più decisamente verso la contemporaneità. L'immagine dell'attore fu rivoluzionata dall'avvento sulla scena di Eleonora Duse, che «ruppe con tutti gli stilemi e le convenzioni della recitazione italiana ed in particolare con l'espressività esteriorizzata e violenta, con la plasticità della posa, con le formule stereotipe che servivano da segni delle passioni [...], ma d'altra parte ruppe anche con le regole del buon comportamento adottate dalle attrici sue contemporanee» (Molinari 2001: 223)¹⁷.

Per quanto riguarda gli autori, si consolidò, sulla scia di Goldoni, la professione dello scrittore di teatro e del «poeta di compagnia»¹⁸. Agli inizi del secolo, i commediografi erano quasi tutti provenienti dalla classe aristocratica, e potevano permettersi il lusso della scrittura grazie alle rendite familiari, o a entrate sicure di altro tipo. È il caso, rispettivamente, dei già citati Giovanni Giraud e Alberto Nota. Conte romano il primo, autore di commedie, farse e satire; funzionario dello stato sabauda il secondo, autore di commedie di carattere morale. Fu in seguito, con drammaturghi quali Paolo Giacometti e Paolo Ferrari, negli anni centrali del secolo, che la professione dello scrittore di teatro si fece più redditizia, fino a diventare, con Achille Torelli, Giovanni Verga, Salvatore Di Giacomo, Marco Praga, e soprattutto con Giuseppe Giacosa, fonte quasi esclusiva di guadagno.

Resta da dire ora della commedia. Essa si definì, negli anni giacobini, nelle forme della «satira antifeudale o anticlericale». Tanto Ferrone (1979), quanto Meldolesi (2000) concordano sul fatto che la commedia attraversò il periodo napoleonico rimanendo immune alle contaminazioni relative alla storia presente, costituendosi proprio come «zona franca» rispetto al campo di battaglia delle nobili illusioni e delle speranze rivoluzionarie. Gli attori proseguirono la loro antica carriera errante, alla ricerca di un pubblico che, disseminato nella penisola, era tuttavia stabile in un gusto medio collaudato, garantendo loro la possibilità di presentare repertori non troppo innovativi. Solo in due città, Venezia e Napoli, si consolidò un nuovo repertorio definito «medio», favorito dallo scambio con le diverse culture dei Paesi europei, a seguito della rottura delle barriere militari e politiche dovuta all'invasione napoleonica.

gesto stava buona parte del segreto dei successi di attori come Gustavo Modena, Adelaide Ristori, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, che non rifuggivano dal gesto più intensamente violento e non temevano di stracciare una passione, anche se poi cercavano di controllare il ritmo dell'azione amplificata e di condensare l'espressione in pose classicamente plastiche».

¹⁷ Sull'argomento, cfr. anche Molinari (1987).

¹⁸ Sulla figura del poeta di compagnia, si veda Ferrone (1979: XXII) e Alonge (2003: 136).

Dopo l'ondata giacobina e francesizzante, venne ripreso il modello goldoniano, in coincidenza con il ritorno all'ordine napoleonico e soprattutto con gli anni della Restaurazione. Nella città di Roma, che più di altre resisteva alla propaganda rivoluzionaria e non era troppo favorevole alla tradizione goldoniana, il conte Giovanni Giraud, godendo dei benefici della proprietà paterna, si trovò nella condizione migliore per avviarsi al teatro comico. Come annota, riprendendo un giudizio di De Sanctis, Meldolesi (2000: 572), fu proprio quest'autore che, con la sua commedia più riuscita, *L'Ajo nell'imbarazzo* (1805) «prospettò una nuova via ai commediografi italiani: non solo polemica e non solo contestualizzata, anche se il suo autore stentò a darle immediato seguito». La caratteristica di questa commedia è infatti, come si vedrà nel paragrafo specifico dedicato a Giraud, l'intreccio di comicità popolare alternata a passaggi di drammatizzazione colta¹⁹.

Anche Alberto Nota, dopo l'accostamento al genere *larmoyant* francese²⁰, approdò alla commedia goldoniana dei caratteri e della moralità, soprattutto domestica. Anzi, nel commediografo torinese, membro dell'Accademia della Crusca, era molto sentita l'esigenza di educare attraverso l'opera teatrale sia alla moralità dei costumi che all'espressione linguistica. Di questi due autori del primo Ottocento si parlerà più approfonditamente nei capitoli a loro dedicati. Quel che per ora conta rilevare è che essi consentirono un primo esperimento di conciliazione fra il gusto *larmoyant* (al quale, tuttavia, nel corso della loro carriera ricorsero sempre più di rado) e la tradizione nazionale, mostrando in questo legame la continuità fra la società napoleonica e quella dei sovrani restaurati.

Intanto anche a Modena nasceva, nel 1823, una compagnia statale che, attiva fino al 1831, ospitò Francesco Augusto Bon e che lentamente definì un proprio assetto mediano e una omogeneità collettiva ancora sconosciute in Italia. Bon, «formatosi più sul palcoscenico che sui libri», come ricorda Ferrone (1979: XXXIII), allievo di attori mercenari e a sua volta capostipite di numerose dinastie drammatiche, rappresentò un'eccezione nell'Italia della Restaurazione, dove i sovrani avevano introdotto differenti forme di protezionismo teatrale, intralciando l'attività di molte compagnie private, legate al mercato itinerante. Per queste, l'unica via aperta rimase quella del rifacimento dei soliti generi importati dalla Francia, fra i quali si segnalava, a partire dagli anni trenta, la cospicua miniera del *vaudeville*; nello stesso tempo, si ricorreva alla tradizione comica artigiana che continuava a trasmettersi per via ereditaria attraverso le numerose famiglie dei comici di professione. Bon non andò al di là dell'arrangiamento di temi goldoniani, ma non si limitò al repertorio italiano. Raggiunse i migliori risultati proprio con il teatro dialettale, rifiutato per ragioni

¹⁹Sulle commedie di Giraud si tornerà in modo più approfondito nel corso del lavoro. Le informazioni qui riportate sulle sue opere sono riprese da Ferrone (1979: XX-XXI).

²⁰Ravvisabile in commedie quali *Il primogenito e il cadetto* (scritta nel 1800, modificata nel 1805 e nuovamente pubblicata nel 1828 con il titolo *L'oppressore e l'oppresso*); *Adelaide e Federico. Gli effetti di una forte passione* (composta nel 1802, rappresentata a insaputa dell'autore e mai pubblicata da lui). Cfr. la monografia su Alberto Nota a cura di Camaldo (2010: 26-27).

puristiche dalla tradizione critica che in teatro faceva capo ad Alberto Nota. Il personaggio dialettale costruito da Bon, «Ludro», si mostrò infatti in gran parte autonomo senza adeguarsi al moralismo dei suoi contemporanei: si trattò di una figura nuova, precorritrice, estranea all'altra umanità rappresentata. Meldolesi (2000: 598) definisce il personaggio di Ludro come «un incrocio fra tratti in sintonia con il balzachiano *Mercadet le faiseur* e un'autoimmagine dell'autore, quale uomo di banca altro».

1.3 Prima e dopo l'Unità: dalla commedia sociale al dramma borghese

Le cronache relative agli anni compresi tra i moti del '48 e la Seconda Guerra d'Indipendenza riferiscono di numerosi spettacoli trasformati in occasione di propaganda patriottica, mentre si affermava il successo del melodramma verdiano, a cui corrispose, anche se in misura ridotta, quello dei drammi storici di Paolo Giacometti²¹. Allora fu data poca importanza alle distinzioni formali, e tutti i generi letterari parteciparono alla comune battaglia risorgimentale.

Si impose, in questo periodo, la dittatura degli attori italiani (Molinari 2001): Gustavo Modena, Alemanno Morelli e Adelaide Ristori, ancora poco nota, giunsero a prospettare nuove sintesi di generi, di pubblici, distanziandosi dal teatro qualsiasi.

Nella *pièce* teatrale, iniziava finalmente a prevalere l'importanza dei contenuti sull'intreccio della commedia. Quest'ultima, che agli inizi del secolo, come si è visto, si era mantenuta estranea alla battaglia presente e alla storia coeva, finì per essere attratta verso il nuovo baricentro della gerarchia teatrale: alla consolidata «medietà» relativa alla composizione sociale del pubblico, degli autori e degli attori, corrispose la formula del «dramma storico». Come altrove in Europa, anche in Italia gli autori e il pubblico cominciarono ad avvertire la necessità di acquisire benemerienze ideologiche e morali, non solo nelle tematiche civili e politiche, ma anche in quelle relative alla vita domestica e privata. E, anzi, proprio alla commedia «venne delegato il compito più delicato e arduo: la regimentazione e l'ordinamento del flusso di realtà che penetrava nel teatro. Il contatto più diretto che essa manteneva con il mondo comune, grazie ai suoi personaggi, al suo linguaggio quotidiano, le consentivano di svolgere una più agevole ricognizione nella società, alla ricerca delle prerogative di maggiore o minore ammissibilità nell'arango del teatro ufficiale» (Ferrone 1979: XIII). Questa

²¹Tra i principali drammi storici di Paolo Giacometti, *Cola di Rienzo* (1848), *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1853), *Lucrezia Maria Davidson* (1854), *Torquato Tasso* (1855), *Giuditta* (1857). Del teatro di Giacometti si tratterà più avanti, ma per ciò che riguarda alcune commedie sociali.

«funzione di vaglio» fu compresa, in particolare, nei luoghi in cui era stata coltivata una coscienza politica governativa del teatro (in questo senso, occuparono un ruolo importante i commediografi a servizio dello stato sabauda, come Alberto Nota e Paolo Ferrari, che gli succedette).

Così, negli anni a cavallo dell'Unità, la commedia divenne in Italia il genere predominante del panorama teatrale. Questa si configurava ora come «commedia sociale», una forma di transizione tra la vecchia commedia di impronta goldoniana e il dramma borghese, non ancora completamente sviluppato. La strada che condusse a questo nuovo genere fu tracciata dal repertorio di tre autori in particolare: Paolo Ferrari, Paolo Giacometti e Achille Torelli. Con questi scrittori, la commedia «divenne il luogo prediletto in cui, su tutto il territorio della penisola, si potevano addestrare gli italiani a essere buoni cittadini, onesti padri di famiglia e individui morali».

Paolo Ferrari, con la commedia *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1851), parve sintetizzare, attraverso la forma storica, il «progressivo accostamento del dramma e della commedia, e lo fece proprio nel nome del maestro veneziano». Il realismo teatrale goldoniano, adattato ai tempi, fu indicato da Ferrari come la possibile via di un rinnovamento della scena italiana, usufruendo allo stesso tempo della lezione di Emile Augier e di Alexandre Dumas figlio che, in Francia, avevano inaugurato il grande teatro della società parigina, succedendo al «tecnicismo galante» di Scribe con una serie di drammi orientati verso la polemica sociale²². I contemporanei proclamarono da subito la commedia di Ferrari «iniziatrice del teatro moderno» (Lavezzo 2005: 289): essa era infatti perfetta incarnazione di quel nuovo teatro consona a bisogni e ideali nazionali, indipendente dalle influenze del dramma sentimentale di fine Settecento e dai modelli del teatro francese, che gli intellettuali andavano teorizzando. La commedia, che suggeriva un'ideale continuità tra la battaglia intrapresa da Goldoni un secolo prima, e la ricerca di un teatro aderente al processo di cambiamento sociale e alla mutata sensibilità estetica, si inserì appieno all'interno del dibattito ottocentesco per la riforma del teatro italiano, il cui argomento di discussione principale era la ricerca di una strada che conducesse al teatro borghese, e che risultò, con Ferrari, essere proprio quella della commedia italiana, nella tradizione rappresentata da Goldoni. Il successo di *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* in realtà fu circoscritto a pochi anni. Il tentativo di Ferrari rappresentò comunque un apporto all'avvio di una ricerca il cui scopo era di «plasmare una forma originale di teatro borghese» (Lavezzo 2005: 237). Successivamente, con le cosiddette commedie «a tesi», il commediografo affrontò le questioni attuali che di volta in

²²Questa si affermò, nei primi anni del nuovo stato, in virtù della compresenza di tutte le sue correnti: l'ala moderata di Ferrari, quella radicale di Giacometti, il filone dialettale, lo scherzo comico alla Giraud che confluì nel genere dei proverbi, i campioni del teatro francese propagandati in Italia dalla compagnia Meynadier ospite fissa del pubblico italiano.

volta i giornali e l'opinione pubblica proponevano: la legittimità dei duelli, le vicende parlamentari, la moda dei suicidi, il lassismo dei tribunali.

Dieci anni dopo, fu la volta de *La morte civile* di Paolo Giacometti, opera considerata come il vero e proprio approdo al teatro moderno. Venne rappresentata per la prima volta esattamente nel 1861. Giacometti, autore per lo più di drammi storici, a un certo punto della sua carriera avvertì il bisogno di portare il proprio contributo al dibattito sulla contemporaneità. Con lui si aprì un filone di opere che trattavano della donna e della sua condizione alle soglie ormai del porsi della cosiddetta questione femminile, del divorzio, della divisione della società in classi sociali²³.

Il testo che Meldolesi (2000: 141) definisce «l'atto di fondazione vero e proprio» della nuova drammaturgia italiana è però *I mariti* (1867) di Achille Torelli. I temi sono ancora incentrati sulla famiglia e le relative problematiche dell'infelicità coniugale e del divorzio. Ma Torelli, che frequentava i salotti napoletani e dunque poteva osservare con attenzione i meccanismi sociali, inseriva l'ideologia familiare all'interno di un quadro sociale più articolato, che metteva a confronto aristocrazia e alta borghesia. Con *I mariti* si ha un vero e proprio campione di quella commedia sociale di cui si è parlato, la messinscena di una contrapposizione rigida tra mondo aristocratico e mondo borghese. Assistiamo, infatti, al confronto tra la nuova Italia, democratica, contro la vecchia Italia, fondiaria, corrotta e dissipata. Il lavoro diviene il tema principale: esso nobilita l'uomo, e può tutto, anche aprire le strade del cuore. La prima de *Imariti*, avvenuta a Firenze ad opera della compagnia Bellotti Bon, fu accolta con entusiasmo dal teorico e critico Luigi Capuana²⁴. Il nuovo ceto dirigente, appena uscito dalle guerre risorgimentali, si identificava appieno nella commedia. Con Torelli, «l'apologia della nuova classe borghese passa attraverso la rappresentazione critica dell'antico ceto aristocratico: per un verso, con la sua ambientazione aristocratica e i suoi figurini nobili, sembra ancora legata alla tradizione tardo - goldoniana; ma per un altro verso, i protagonisti Fabio e Emma sono decisivi per avviare e impostare un uso borghese del teatro, una riflessione su se stessa della borghesia attraverso i moduli teatrali che saranno ripresi e sviluppati, poco più tardi, da Giuseppe Giacosa e Marco Praga». L'opera di Torelli, per la sua particolare composizione, priva dei tradizionali intrecci a forti tinte e di protagonisti assoluti, si poteva considerare l'inizio di un discorso nuovo, sia dal punto di vista drammaturgico, sia da quello scenico. *I mariti* fu tra l'altro il più fortunato risultato della conciliazione con il genere del melodramma, ed ebbe luogo a Firenze, la nuova capitale dello stato (dal 1864) e del teatro borghese.

²³Cfr. Ferrone (1979: XXXV-XLIV).

²⁴Luigi Capuana, in veste di critico teatrale per "La Nazione", fu tra i più rigorosi fautori del vero. Per questo apprezzò molto l'opera del Torelli: gran parte della sua recensione mise in luce l'attenzione posta dall'autore ai personaggi, anche minori. Cfr. Ferrone (1979: XLVI-XLVII).

Anche il rapido declino di Torelli mostrò, tuttavia, quanto fosse ancora precario il successo raggiunto dalla commedia italiana e quanto fittizia la sua conciliazione di verità sociale e di universalità sentimentale. L'accesso della realtà al palcoscenico non si conciliava ancora facilmente con gli intenti di unità nazionale, in quanto il pubblico della borghesia italiana si presentava diverso da regione a regione, e la società fiorentina non era in grado, come quella parigina, di sostituire e sintetizzare tutta la società del regno.

Il teatro dialettale, intanto, continuò a sopravvivere e a coprire le posizioni di strati di classi popolari rimasti al di fuori rispetto al movimento unitario promosso dalla borghesia risorgimentale. Il dialetto, all'epoca, era ancora prevalente nella comunicazione orale. Inoltre, la letteratura verista che si consolidò negli ultimi decenni del secolo, privilegiava la parlata popolare. I contenuti del teatro dialettale erano quelli arcaici, comici, spesso farseschi. Le varianti potevano essere molte, a seconda dei gusti e delle preferenze. Anche in questo settore si imposero temi nuovi: il sogno del lotto, come evasione dalla miseria; l'angoscia della mancanza di lavoro; le grandi passioni del cuore che spingevano all'omicidio e, quindi, alla visitazione degli spazi repressivi della realtà sociale (tribunali, carceri). Nel teatro napoletano emerse il repertorio comico dell'autore-attore Eduardo Scarpetta (1853-1925). Tra le sue numerose commedie e farse, il titolo più noto è *Miseria e Nobiltà* (1888), considerato il suo capolavoro. Meritano poi di essere menzionati i bozzetti veristi di Salvatore Di Giacomo (1860-1934): *'O voto* (1889), *Assunta Spina* (1909), che raccontano, tra il sorriso e la pietà, la povertà, le sofferenze, i vizi della società napoletana. Si ricorda poi il piemontese Vittorio Bersezio (1828-1900), che riscosse grande successo con il dramma "a tesi" *Le miserie d Monsù Travet* (*Le miserie del signor Travetti*, 1863), storia di un modesto impiegato statale che, per difendere il proprio onore dopo essere stato sospettato di favorire la tresca tra la moglie e il suo capufficio, abbandona l'impiego e va a lavorare nella panetteria del genero. L'opera ebbe diffusione tale che il nome del protagonista entrerà nell'uso comune per designare l'impiegato di modesto livello.

Il teatro dialettale ebbe il merito di attirare l'attenzione verso le diverse realtà regionali, riscattandole dal puro folklore e mettendone in risalto il potenziale linguistico; ma, nel complesso, rimase un fenomeno disomogeneo, consapevole della propria inferiorità rispetto al teatro in lingua²⁵.

All'indomani dell'Unità, si affermò sui palcoscenici della nostra penisola quel repertorio che Alonge (1988: 141) definisce «piccola drammaturgia italiana». Piccola drammaturgia in quanto gli

²⁵Sul teatro dialettale, si vedano almeno Livio (2000) e Ferrone (1979: XLVIII-LV).

autori che spiccarono in questi anni, sebbene avessero composto tutti un numero notevole di opere teatrali, si distinsero tuttavia per un unico dramma originale e di grande successo, mentre la loro restante produzione restò mediocre e pressoché sconosciuta. Ma la definizione fa riferimento anche al confronto con la «grande drammaturgia» europea di Becque, Ibsen, Strindberg e Cechov. Il processo di riforma del teatro che culminò nel «dramma borghese», del quale il norvegese Ibsen rappresenta indiscutibilmente il risultato più alto, fu infatti lento e graduale, e attraversò tutto il secolo, sebbene i nostri principali autori di drammi borghesi, Giuseppe Giacosa e Marco Praga, operassero solo negli ultimi anni dell'Ottocento, e comunque in coincidenza della stagione del teatro verista inaugurata da Giovanni Verga, da cui furono influenzati.

All'origine del dramma borghese vi era ancora Goldoni, che, insieme a Diderot, aveva fissato una caratteristica importante della nuova geometria scenica. Quest'ultimo, ne *Le fils naturel* (1757), su uno schema che poteva sembrare classico (due coppie di fratelli che incrociano i loro destini matrimoniali) aveva ricamato le fila di una storia d'amore e una storia di soldi, legando l'una e l'altra a un'esigenza di moralità «dall'accento inconfondibilmente borghese», tanto è vero che i personaggi del dramma parlano continuamente di denaro. Diderot aveva fissato così «un chiodo capitale del dramma borghese». L'opera, che si può definire la trascrizione scenica dell'*histoire véritable*, rappresentava non più finzione, ma verità: i soldi, aggrovigliandosi con i sentimenti, veicolavano una precisa etica mercantile²⁶. Diderot aveva così inaugurato un nuovo genere serio e intermedio tra tragedia e commedia, che si doveva basare sul realismo scenico. Pochi anni dopo, Goldoni, con la *Trilogia della villeggiatura* (1761) aveva trovato accenti sociologicamente più fondati, elaborando un dialogo più pertinente e più vero.

Nuclei tematici di questo nuovo teatro erano dunque il realismo, il denaro e l'amore inteso come sistemazione economica, non più come passione. Oltre un secolo dopo, fu ancora un francese, Emile Zola a fissare in linea teorica obiettivi e modalità della ricerca del vero sulle scene, con il saggio *Le Naturalisme au théâtre* (1895). Polemizzando con la *Comédie Française* per lo stile troppo enfatico della recitazione, Zola affermava la necessità di dare anche in teatro un quadro autentico del mondo in tutti i suoi aspetti, compresi quelli più quotidiani, brutti e sgradevoli, frutto di un'osservazione analitica e distaccata. Tale esigenza di fedeltà al vero comportava un cambiamento dello spazio teatrale, che doveva ora rappresentare la vita quotidiana. Così, vennero introdotti sulla scena gli interni delle case cittadine, salotti, tinelli, e l'espediente teatrale della «quarta parete», che poneva la prospettiva dello spettatore in quella di un osservatore che spia gli

²⁶Nelle sue opere di carattere teorico (*Paradoxe sur le comédien; Entretien sur le fils naturel; De la poésie dramatique*), Diderot rompeva i ponti con la tragedia di tipo raciniano, esigendo la prosa quotidiana e la rappresentazione di condizioni sociali, piuttosto che di caratteri. Egli fu il primo rappresentante, nonché colui che gettò i fondamenti teorici del nuovo genere della *tragédie domestique* o *genre sérieux*.

avvenimenti, i quali si sviluppano indipendentemente dalla sua presenza. I drammaturghi dovettero fornire dettagliate didascalie sceniche sull'ambiente e sui momenti dell'azione. I temi ricorrenti erano le relazioni familiari e sociali, il lavoro, i problemi economici, il rapporto tra padri e figli, la condizione femminile. A essere analizzata era soprattutto la famiglia, in quanto luogo di inquietudini, frustrazioni, ipocrisie. La conclusione, generalmente, non era lieta, e l'analisi dei personaggi e delle loro relazioni prevaleva sull'intreccio, tanto che molti drammi iniziano quando già tutto è accaduto e i personaggi ripercorrono quanto hanno vissuto. I personaggi riflettevano la coscienza inquieta e malata di fine secolo, ed erano il riflesso di un mondo moderno privo di eroi, vittime che percepivano il crollo degli antichi valori. Il nodo drammatico da cui solitamente prendevano le mosse i personaggi dei drammi borghesi è il dissidio tra «l'essere» e «il voler essere», una condizione di duplicità incarnata specialmente nelle figure femminili, divise tra il ruolo di mogli e madri ideali e donne-amanti²⁷. Ibsen e Strindberg, partendo dall'obiettività naturalistica, criticavano nei loro testi le convenzioni borghesi. Ibsen introdusse poi nel teatro la novità formale consistente nella discussione, che imponeva la riflessione e l'analisi dei problemi. In Francia, le idee di Zola furono messe in pratica dal drammaturgo Becque, i cui drammi rappresentano i primi esempi di teatro naturalista, e dal regista e teorico teatrale Antoine, artefice di una riforma teatrale che riguardò il repertorio innanzitutto, e che fece conoscere ai suoi connazionali Ibsen, Strindberg, Hauptmann (autore tedesco di drammi naturalisti, in cui prevaleva lo studio d'ambiente e il tema del proletariato che si oppone alla borghesia). In Russia, Anton Cechov pose le basi della nuova drammaturgia, mettendo in scena il "tragico quotidiano" e figure di falliti incapaci di opporsi a un destino avverso. In Italia, i caratteri del Naturalismo furono ripresi e rielaborati nella poetica Verista alla quale faceva capo Giovanni Verga. In ogni caso, il drammaturgo più conosciuto e più rappresentato nell'Europa di fine secolo fu Ibsen.

Occorre riconoscere che questa rivoluzione teatrale fu possibile grazie al nuovo tipo di pubblico, che non andava più a teatro solo per sfoggio di eleganza, per rito mondano, per divertirsi e per gusto di evasione. Con il dramma borghese, avvenne un grande rovesciamento: il teatro diventò lo specchio critico della società, il luogo deputato a dibattere seriamente le grandi questioni della famiglia, del lavoro, della carriera.

In Italia, il dramma borghese trovò la sua consacrazione con Giuseppe Giacosa e Marco Praga, nelle cui opere si rifletteva la condizione sociale di fine Ottocento, epoca caratterizzata, oltre che dall'affermazione della borghesia, dall'espansione dei traffici commerciali e dell'industria. Occorre però tener presente che da noi, in questi anni, si era già sviluppata la stagione del teatro

²⁷Si veda Alonge (2000: 855-881)

verista, inaugurata da Giovanni Verga con *Cavalleria Rusticana*, rappresentata a Torino il 14 gennaio 1884 dalla compagnia di Cesare Rossi e con Eleonora Duse nella parte di Santuzza. Giacosa, allora critico teatrale, aveva preparato il pubblico alla «novità» della «terribile semplicità» di quelle scene²⁸. Verga, «conscio della difficoltà dell'impresa non scende in campo con un'opera di gran mole», scrive ancora Giacosa, «ma bensì con poche scene in un atto». L'autore, il cui intento era quello di affermare il genere, era sicuro che quel suo «tentativo di commedia» sarebbe passato inosservato in Italia. Questa convinzione era tra l'altro indotta dalle numerose dichiarazioni di Verga relative all'inferiorità del genere teatrale rispetto alla narrativa. Secondo l'autore infatti, i lavori teatrali dovevano tendere necessariamente alla semplificazione, dal momento che il pubblico in sala non ha tempo di riflettere, come accade invece nel corso della lettura dell'opera narrativa. Applicare al genere teatrale la poetica del Verismo non fu per lui un'operazione facile.

Eppure, il dramma ebbe immediato successo, non solo in Italia²⁹. La rappresentazione di passioni elementari e violente, ambientate nel mondo remoto e popolare del Sud, colpì intensamente la fantasia del pubblico borghese del Nord: basti pensare che, per molto tempo, «tutta la Sicilia parve fotografata nel gesto di Turiddu che morde l'orecchio a compare Alfio, simbolo della sfida all'ultimo sangue». Come avveniva per il Naturalismo, l'attenzione del teatro verista si concentrava più sull'ambiente che sull'individuo; però non ci si soffermò sui caratteri e sui sentimenti dei singoli, ma furono rappresentate le condizioni di vita e i rapporti sociali. Per andare incontro al gusto del pubblico, Verga eliminò dal dramma il motivo economico, che nella novella era il motore dell'azione (Turiddu pativa la condizione di inferiorità economica rispetto ad Alfio), e fece del triangolo amoroso, con Santuzza sedotta e abbandonata, l'elemento portante. Con i suoi personaggi presi dal vero e il suo linguaggio popolare, il teatro verista diede un colpo decisivo al grigiore del dramma borghese, oltre a fornire una felice alternativa alla sua gamma di personaggi, in genere altolocati, e al suo linguaggio ricercato, come nei drammi di D'Annunzio, spesso ambientati nel passato.

Barsotti (1974: 89) individua il passaggio dal Verismo al dramma borghese italiano quando «il triangolo adulterino, dall'*en plein air* un po' esotico verghiano, va a rinchiudersi nel tinello dei *Tristi amori* giacosiani, trasformandosi nel Verismo borghese del nord». A distanza di vent'anni da Torelli, e attraverso la lezione di Verga, Giacosa cercò di portare a termine il progetto della creazione di una drammaturgia della borghesia italiana. In *Tristi amori* (1887) è il personaggio aristocratico a essere isolato in mezzo a un universo ormai compattamente borghese. Il ceto nobile

²⁸La citazione è in Doroni (1998: 137-138) che riporta quanto scrisse Giacosa nella "Gazzetta Piemontese" (Torino), 13 Gennaio 1884.

²⁹Su differenze e punti in comune tra teatro verista e dramma borghese, si veda Barsotti (1974).

aveva infatti perso ogni credibilità, e l'ottica di Giacosa era orientata tutta sul *milieu* borghese. *Tristi amori* costituì un momento di rottura capitale nella storia della drammaturgia italiana: oltre al coraggio di cominciare a portare sulla scena gli spazi canonici della borghesia italiana (il tinello), il senso pieno della novità strutturale di Giacosa risiedeva nella costruzione del personaggio, che non era più coerenza assoluta di carattere, tutto d'un pezzo, ma «veniva plasmato come un impasto complesso e contraddittorio, fatto di sfumature e mezze tinte». Il centro dell'attenzione inoltre non era più sull'intreccio o sui colpi di scena, ma sull'ambiente, sullo sviluppo analitico delle passioni dei personaggi. La realtà che si profilava nel dramma era quella di un valore di vita nazionale già insidiato da una crisi: la crisi proprio di quella famiglia considerata il nucleo fondamentale della nostra borghesia del secondo Ottocento, e che si stava incrinando sia sul piano economico-sociale, sia su quello di un «rapporto d'amore socialmente ratificato». Scrive Molinari (1987: 54) «Il valore centrale, in Italia molto più che in Francia, [...] è costituito dalla famiglia [...] continuamente insidiato dalla tentazione dell'adulterio, ma continuamente riaffermato come inalienabile fondamento del consorzio umano».

L'altro pilastro sul quale si poggiava la borghesia italiana era il lavoro, in quanto trampolino di lancio del *self made man*, come sostiene Alonge (2003)

Se l'Italia postunitaria sembrava riconoscersi perfettamente nel progetto di un teatro «pedagogico» ideologizzato su «come fare gli italiani», sul buon marito borghese che fa la buona moglie, e sull'adulterio proposto solo allo scopo di darne un giudizio moralistico e indurre alla riflessione (progetto realizzato da *I mariti* di Torelli), dagli anni Ottanta in poi, il triangolo adulterino divenne il mezzo con il quale si voleva obiettivamente rappresentare una situazione di crisi all'interno della stessa istituzione. Di fronte alla constatazione di questa crisi si ebbe allora una reazione diversa da parte degli autori, al punto da consentire, come Barsotti propone, la distinzione fra due generazioni: quella degli autori nati intorno agli anni Cinquanta, tra cui Giacosa e Rovetta, e quella degli autori nati nel decennio successivo, tra cui Praga e Bertolazzi. I drammi borghesi dei primi riflettevano il clima degli anni Ottanta, quelli dei secondi il clima degli anni Novanta e oltre. La studiosa continua a definire i drammaturghi come Giacosa tra quelli «desiderosi di poter contribuire - con il rispecchiamento critico - alla costruzione della Nuova Italia». In tale prospettiva, si propone il «realismo psicologico» del teatro giacosiano. *Tristi amori* ci mostra la crisi del microcosmo familiare, come luogo, anche scenico, della produttività economica e dell'ordine morale. Quando, sei anni più tardi, venne allestita a Torino *La moglie ideale* (1890) di Marco Praga, ai cronisti accorse subito alla mente il modello di *Tristi amori*. Rispetto a Giacosa, Praga puntò con maggior attenzione alla dimensione della contemporaneità, fissando lo sguardo sulla grande città, rappresentativa del mondo borghese. Debitore, a sua volta, della *Moglie ideale*, è *Come le foglie* di

Giacosa (1900). Con questa commedia, siamo ormai alla rappresentazione della decadenza di un ceto sociale una volta attivo e intraprendente, ora chiuso nell'ozio e nella dissipazione. La protagonista, Giulia, cade nella vergogna dell'adulterio, ma senza passione e senza provare vergogna. Le sue azioni sono indotte solo dalla noia, dalla vanità. Anche il lavoro comincia a svelare il suo risvolto negativo. Sconfitta si somma a sconfitta. Tutta la Milano intellettuale ed elegante assisteva alla prima assoluta del dramma, la sera del 31 gennaio 1900, e ne decretava il trionfo.

1.4 Cenni storico-letterari sulla commedia

Dopo il generale inquadramento storico-letterario sulla teatro dell' Ottocento, mi è sembrato opportuno dare qualche cenno sul genere specifico della commedia.

Nate tra il VI e il V sec. a. C. in Grecia, tragedia e commedia rivestivano una funzione religiosa, sociale ed educativa, così come richiedeva il teatro, che costituiva un momento di aggregazione sociale e si proponeva di trasmettere agli spettatori valori civili e morali.

Il filosofo greco Aristotele fu il primo a parlare a livello teorico di questi due generi letterari, accostandovi anche l'epica. Nella *Poetica*(330 a. C. ca.) vi definì le regole di composizione distinguendo quest'ultima dalla prima per obiettivi (la commedia deve mirare al ridicolo e puntare a suscitare il riso negli spettatori), personaggi (non devono essere nobili o elevati come nella tragedia, ma di condizione inferiore, bassa, rappresentati nella loro vita privata, prosaica e quotidiana), conclusione (deve esserci sempre il lieto fine). Perché i due generi possano qualificarsi devono possedere alcune caratteristiche: verosimiglianza, coerenza, coesione e rispetto delle tre unità di tempo, di luogo e d'azione. Aristotele riporta anche i nomi dei grandi tragediografi greci (Eschilo, Sofocle, Euripide) e dei commediografi (Aristofane, che corrisponde alla fase della commedia attica antica, caratterizzata da temi politici e satira sociale) e Menandro (esponente della commedia attica nuova, in cui predominano i contrasti amorosi).

Le dinamiche e la struttura della commedia, e soprattutto la sua finalità principale, ovvero suscitare il riso attraverso il "ridicolo" dei personaggi, delle situazioni, o delle parole, hanno poi interessato, nel corso degli anni, numerosi studiosi, provenienti da diverse aree cognitive, che hanno cercato di individuarne la psicologia sottostante e la sua funzione sociale, veicolata da quella

letteraria³⁰. Generalmente, il riso suscitato dallo spettacolo comico può essere di complicità con i «compari» in scena, oppure di superiorità di fronte ai difetti morali e sociali del personaggio comico. Secondo Mauron (1998: 64) la commedia costituisce il doppio e l'antidoto del meccanismo tragico: «La tragedia sfrutta le nostre angosce profonde, la commedia i nostri meccanismi di difesa contro di esse». Se la prima è legata a una serie rigida e necessaria di motivi che conducono protagonisti e spettatori verso la catastrofe, la seconda vive sull'idea improvvisa, sui cambiamenti di ritmo, sul caso e sull'invenzione scenica e drammaturgica. Essa si limita a dare l'illusione che i meccanismi sociali possano essere messi in discussione, anche se il ristabilimento dell'ordine e il lieto fine presuppongono il passaggio irrinunciabile da un momento in cui tutto vacilla e sembra perduto per i buoni (definito da Frye «punto di morte rituale») e anche se la comicità del protagonista costituisce un interrogativo e una seria minaccia per le istituzioni. Sarà la conclusione a richiamare all'ordine l'eroe, talora in modo amaro, e a ricondurlo entro la norma sociale. Le contraddizioni si risolvono piacevolmente, nei modi della *doxa*, e nel lieto fine il mondo ritrova il proprio equilibrio.

Rispetto alla tragedia, la commedia risulta essere un genere molto più libero: essa si adatta alle più diverse situazioni della vita quotidiana, ne coglie gli aspetti comici e dà voce a personaggi di ogni classe sociale. Il lato ridicolo di una situazione può essere sempre colto da un osservatore bonario e ironico; per la tragedia invece occorrono scenari importanti, situazioni al limite della realtà e un linguaggio stereotipato su formule enfatiche e di tono elevato. Da qui, la facilità di adattamento della commedia a ogni tipo di società, l'infinita diversità delle sue manifestazioni e la difficoltà effettiva di tracciarne una teoria universale e ben definita.

In Grecia si affermarono, come già ricordato, la commedia antica e la commedia nuova, a cui si fanno risalire influenze distinte sul teatro comico italiano del Seicento. Nella commedia antica prevaleva il contenuto politico e culturale legato all'attualità e svolto nei modi di una satira anche violenta; la commedia nuova abbandonò queste tematiche, trasferendo i modi comici e l'intento satirico nella sfera dei comportamenti privati, e creando quelle trame e quei tipi di personaggi universali (l'avaro, il geloso, gli innamorati, i servi intriganti) destinati ad avere lunga vita nella tradizione europea. La letteratura latina assimilò per lo più quest'ultimo modello, con Plauto e

³⁰Tra le teorie più significative, si consideri innanzitutto il famoso studio di Bergson (1889) Baudelaire (1855); le teorie sul Witz, ovvero il motto di spirito e la battuta arguta, in Freud (1905); gli studi sul comico associato alla commedia e ai suoi archetipi di Mauron (1964) e Fry (1957); infine Bachtin (1965). Molte di queste teorie sono raccolte e commentate in Ferroni (1974): attraverso l'analisi comparata delle diverse teorie sul comico, lo studioso cerca di individuare alcune direttive sulla funzione di questo nel contesto della comunicazione sociale e della circolazione ideologico linguistica. In un contributo recente, Ferroni affronta invece la problematica del ruolo del ridicolo nei confronti del comico, mettendo in risalto l'inevitabile spinta aggressiva e prevaricante che esiste nell'espressione comica, passando in rassegna le diverse teorie a partire da Aristotele, poi Cicerone e Quintiliano, soffermandosi sui commenti cinquecenteschi alla *Poetica* di Aristotele di Trissino e di Castelvetro. Si veda Ferroni (2012).

soprattutto con Terenzio. Nel Medio Evo si assistette invece al declino della tradizione classica, per il discredito che circondava il teatro, dovuto alla diffidenza della chiesa nei suoi confronti: il comico riflù allora nella prosa e nella poesia, mentre nel teatro prevalsero forme «basse», come esibizioni di giullari o celebrazioni carnevalesche, o forme popolari quali la farsa o la *sottie* che, insieme ad altri elementi, riaffioreranno poi nella rinascimentale Commedia dell'Arte. Quest'ultimo genere predominò nelle piazze (ma anche nei palcoscenici dei teatri affittati, o nei salotti principi) per almeno due secoli; gli interpreti, organizzati in compagnie girovaghe, percorrevano tutta l'Europa, merita un piccolo approfondimento. Chiamato alle sue origini «commedia all'improvviso», si distingueva dalle altre rappresentazioni che si svolgevano durante le feste religiose o di corte per il fatto che gli interpreti non erano attori occasionali, ma di mestiere. La Commedia dell'Arte consisteva in creazioni che erano frutto di un lavoro collettivo degli attori i quali, sotto la guida di un capocomico, elaboravano uno spettacolo attraverso l'improvvisazione verbale e gestuale a partire da un canovaccio sempre molto sommario, che non veniva scritto da un autore vero e proprio³¹. Una volta stabilito il sommario copione, gli attori improvvisavano, tenendo conto sia dei «lazzi» caratteristici del proprio ruolo (cioè di atti mimici o verbali codificati e riconoscibili dal pubblico) sia delle reazioni degli spettatori. Gli attori interpretavano una dozzina di tipi fissi, o «maschere». In questo teatro d'attori (e d'attrici, novità per l'epoca), l'accento era posto sulla loro abilità e scioltezza corporea, sull'arte di sostituire lunghi discorsi con pochi e calibrati gesti e lazzi, e sulla capacità di orchestrare coreograficamente la rappresentazione, realizzando, in accordo col capocomico, una vera e propria regia teatrale *ante litteram*. Se l'attore si discostava troppo dal canovaccio iniziale, allora la commedia diventava «burla» o «farsa»³². Il repertorio era inesauribile: novelle, commedie classiche o moderne, tradizioni popolari: tutto serviva ad alimentare le variazioni e improvvisazioni dei comici dell'arte, anche se la loro abilità principale consisteva nel creare una varietà infinita di intrecci a partire da un numero limitato di maschere e situazioni. La Commedia dell'Arte ebbe tanta risonanza tra il pubblico (dal XVI al XVIII secolo, fino a prima della riforma goldoniana, era ancora la forma di teatro più apprezzata) probabilmente perché ridiede vita e al contempo soppiantò generi nobili ormai sclerotizzati, come la tragedia, divenuta troppo

³¹Nel 1611 Flaminio Scala pubblicò il *Teatro delle favole rappresentative*, che si presenta ancora oggi come l'unica raccolta posseduta di alcuni dei canovacci sui quali gli attori della Commedia dell'Arte impostavano l'improvvisazione.

³²Tutte le definizioni del genere insistono sul carattere primitivo e volgare di questa forma, incapace di elevarsi al livello della commedia. Anche la riscoperta del comico farsesco a opera di Bachtin (secondo il quale la farsa rappresenterebbe il realismo e l'espressione spontanea del corpo, mentre la commedia rappresenterebbe l'idealismo e la convenzione) non fa che ribadire questa concezione, pur invertendone i valori. In realtà la farsa, erede del comico basso e salace, ma rivitalizzata dalla Commedia dell'Arte (all'interno di questa, si confondeva con le pulcinellate), prosegue la sua tradizione, in Italia, soprattutto nella forma della farsa finale, il cui carattere di brevità ben si prestava alla conclusione di uno spettacolo teatrale, soprattutto a opera di autori – attori, come Edoardo Scarpetta a Napoli. Solo nel Novecento la tradizione della farsa è andata esaurendosi, relegata alla rivista e al teatro di varietà. La popolarità della farsa è probabilmente dovuta ad alcuni elementi che la caratterizzano, come il contenuto essenzialmente gestuale e l'elaboratissima tecnica corporale richiesta dall'attore.

enfatica, la commedia, il dramma, divenuto troppo serio. Così, talvolta, le compagnie si specializzarono nella parodia d'autori classici e contemporanei, senza trascurare la messa in scena di autori contemporanei (Goldoni, Gozzi, Marivaux). La Commedia dell'Arte ebbe così il duplice merito di riportare alla luce forme antiche e al tempo stesso di promuovere un modo nuovo di fare teatro, che privilegiava la qualità dell'interpretazione e la teatralità in senso moderno. È questo aspetto così vitale che ebbe probabilmente notevole influenza su grandi autori come Shakespeare, Molière, Goldoni, Lope de Vega. Cominciò tuttavia a declinare a partire dalla seconda metà del Seicento, finché il Settecento, con il suo gusto borghese e razionalista, non le inflisse dei colpi dai quali non si sarebbe più risolledata. Nell'Ottocento scomparve completamente.

Contemporaneamente allo sviluppo della Commedia dell'Arte, l'Umanesimo, in Italia, ridonò nuova linfa alla commedia classica in lingua volgare (si pensi a *La Cassaria* di Ariosto del 1500 al *La Mandragola* di Machiavelli del 1518); quest'ultima, combinandosi in seguito sia con i temi, sia con i modi della Commedia dell'Arte, diede finalmente origine alla commedia moderna, che improntò tutto il teatro successivo.

Mentre in Paesi quali la Spagna e l'Inghilterra la libertà formale prevaleva sullo schema classico e l'elemento lirico e fantastico conviveva col dato realistico (il teatro di Shakespeare ne costituisce l'esempio migliore), in Italia, ma soprattutto nella Francia del Seicento, la commedia classica ritrovò davvero una nuova vitalità. L'artista più rappresentativo di questa tendenza fu Molière, il quale ricostituì il genere scrivendo commedie d'intreccio (o «all'italiana») e commedie – balletto (di cui si ricordano *Gli importuni*, 1661; *Il borghese gentiluomo*, 1670; *Il malato immaginario*, 1673), in cui riprendeva l'estetica del balletto di corte, inserendolo come intermezzo più o meno autonomo tra gli atti e le scene, oppure durante l'azione, cercando un pretesto per collegarlo al soggetto. Per le feste di corte Molière diede vita alla commedia galante (*La principessa di Elide*, con musiche di Lulli, e *Gli amanti magnifici*, 1670), incentrata su dibattiti amorosi vivaci ed eleganti, che più tardi furono presi in chiave lirica da Quinault, e che nel Settecento Marivaux avrebbe rielaborato nel suo teatro. Ma fu soprattutto nella commedia «grande», o commedia di costume, che studiava in chiave comica e realistica il carattere e i difetti degli individui, di un gruppo o di una classe sociale, o addirittura di un'epoca, che l'eredità classica riaffiorò in Molière. A questi modi si sarebbe rifatto anche il teatro inglese della restaurazione con W. Congreve (*Amore per amore*, 1695; *Così va il mondo*, 1700).

La commedia di costume, sensibile per definizione ai capricci del pubblico e delle mode, si diversificò poi, per impulso dei *Comédiens – Italiens* (Evaristo Gherardi, *Retour de la foire de Besons*, 1695), adottando nella descrizione della società toni pittoreschi o feroci. Questa tendenza continuò in Francia all'inizio del Settecento con Regnard e Lesage, e, più tardi, in Inghilterra con R.

B. Sheridan (*La scuola della maldicenza*, 1777). La «commedia feroce» di Becque, il *vaudeville* e il cosiddetto «teatro di boulevard» furono, nell'Ottocento, i suoi veri eredi.

Nel Settecento, il registro tradizionale del genere iniziò a trasformarsi profondamente: in Francia nacquero la «commedia moraleggiante» (Destouches, *Il vanitoso*, 1732) e la *comédie larmoyante* (Nivelle de la Chaussée), che si assestarono poi su un registro intermedio tra il comico e il tragico, corrispondente alla commedia «seria», così come l'aveva definita Diderot. Nelle commedie di Beaumarchais prevalse nettamente l'intento sociale e politico.

In Italia, Carlo Goldoni, con la sua riforma teatrale, liquidò la Commedia dell'Arte, che portava in scena un repertorio comico altamente prevedibile, nonché usurato. A ciò si aggiungevano, sulla scia delle istanze moraleggianti del secolo, le posizioni di teorici quali Gravina e Muratori, secondo cui la Commedia dell'Arte era «ritenuta responsabile della corruzione del gusto e del teatro regolare» (Alfonzetti 2005: 145). Il terreno era fertile, perciò, per una riforma radicale della commedia, e Goldoni ne divenne il principale esponente. Il commediografo veneziano, deciso ad abbandonare «le sguaiataggini, gli intrecci scontati, le maschere sempre uguali a se stesse» (Trifone 2000: 72), fu promotore di un tipo di commedia che portava in scena la vita degli uomini in tutte le sue caratteristiche, in cui comico e serio coesistevano, e che raggiungeva la comicità attraverso la brillantezza del dialogo. Rifiutando le maschere e i tipi fissi della Commedia dell'Arte, creò un teatro i cui personaggi e ambienti erano finemente indagati nei loro risvolti psicologici e sociali (lo dimostrano commedie quali *La locandiera*, 1753; *Gli innamorati*, 1758; *I rusteghi*, 1760). Nei primi anni dell'Ottocento, gli autori di commedie (Giovanni Giraud e Alberto Nota) seguirono la lezione goldoniana, sebbene non ne eguagliarono l'originalità né nella costruzione degli intrecci, né nello svolgimento dei dialoghi. Secondo un noto giudizio di Carducci, «la commedia goldoniana fu disciolta nei suoi elementi: il ridicolo sfogò con una gran pioggia di razzi d'allegria nella commedia-farsa del conte romano Giraud; il serio discese come una cappa di piombo nella commedia-moralità del precettore e segretario di Carl'Alberto, cav. Nota». La mimesi dello stile goldoniano trova comunque la sua consacrazione con Paolo Ferrari, commediografo modenese, nel *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1852): l'autore riuscì a riprodurre perfettamente la naturalezza del dialogo goldoniano, ma anche a ricreare la vivacità degli intrecci e a rappresentare i personaggi nelle loro numerose sfumature comiche. L'epoca romantica, con la dissoluzione e l'unificazione dei generi letterari, sancì la fine della commedia come forma specifica, dando luogo al dramma romantico e successivamente al dramma naturalista e simbolista. Il Novecento, definito da Ferroni (1974: 9) «secolo del tragico, secolo del comico» si caratterizzò per una nuova esplosione del comico. Questo genere, considerato per anni variante subalterna del serio (Ferroni 1974: 9), iniziò ad essere usato in senso distruttivo e dissacratorio dalle Avanguardie

artistiche e letterarie del XX secolo. I primi in Italia a servirsene come strumento di poetica furono i futuristi, che lo considerarono «uno dei mezzi essenziali dell'accelerazione vitale del linguaggio e dell'esperienza, della proiezione verso il futuro» (Ferroni 2005: 288). Questi intellettuali portavano all'estremo per mettere in discussione ogni tipo di presupposto ideologico, come, ad esempio, fu per il movimento Dadaista.

La grande fortuna del comico si estese anche al cinema, grazie alla nascita del teatro di varietà con grandissimi esponenti quali Ettore Petrolini e Totò; e, per il cinema, con i film muti di Buster Keaton e Charlie Chaplin. Il comico nel Novecento ebbe comunque tantissime declinazioni e varianti. Basti pensare, per esempio, alla differenza tra l'umorismo pirandelliano che portò in scena argomenti scabrosi con un linguaggio assolutamente decoroso, e la comicità di un Palazzeschi che invece usò tutto il portato comico dei difemismi e degli insulti. Le varietà del comico si estesero lungo tutto l'arco del Novecento, dall'epoca fascista con autori come Achille Campanile, Cesare Zavattini, Brancati e Alberto Savinio, alle Neoavanguardie, fino alle soglie del nuovo Millennio³³.

³³Per un'idea più ampia sul teatro comico del Novecento, si veda almeno Ariani- Taffon (2001: 116-121) e Ferroni (2005: 296-300).

2.

Metodologia di indagine e fenomeni considerati

2.1 Cenni sulla lingua del teatro nell'Ottocento

Prima di raggiungere il cuore vero e proprio della tesi, costituito, come si è detto, dall'analisi della lingua di diciotto testi teatrali scritti durante tutto l'Ottocento, ritengo necessario dedicare uno spazio alla definizione dei fenomeni linguistici che sono stati presi in considerazione in tale analisi; la rassegna sarà preceduta da alcune considerazioni sulla peculiarità della lingua del teatro.

Anche (e soprattutto) per quanto riguarda la lingua del teatro è necessario tener presente il complesso legame che unisce il testo spettacolare e quello drammatico (sarà di quest'ultimo che ci occuperemo).

Dal punto di vista semiotico il teatro appare un genere assolutamente peculiare, in quanto costituito dall'unione di molteplici codici. Il testo è alla base di ognuno di questi codici, e attraverso di esso l'autore dialoga con il pubblico; alcune parti poi, come le didascalie, si «traducono in apparati visivi» (Nencioni 1983: 169). Anche la significazione della parola si avvale di altri sistemi semiotici (mimica, gestualità) ed è per questo motivo che la retorica teatrale non può essere analizzata solo sotto il profilo linguistico (Serpieri 1986: 74)³⁴.

L'autore di teatro si trova di fronte a due possibili alternative: «attenersi a una forma sintattica non molto diversa da quella della lingua scritta» o «imitare con la scrittura quei caratteri e quelle modulazioni melodiche tipiche del parlato, ricreando nella scrittura un parlato - recitato il più possibile vicino al carattere di ciascun personaggio» (Frenguelli 2007: 127-128).

Poste queste premesse, soffermiamoci sulla lingua del teatro.

Come sostiene Serpieri (1986: 75), la messa in scena è «prestabilita e ripetibile» (Serpieri 1986: 75), e i suoi effetti retorici sonofunzionali ad esprimere determinate esigenze pragmatiche. Nencioni (1983: 175-176) definisce il parlato teatrale «programmato». La lingua teatrale dovrà

³⁴Ma si veda anche Elam (1988: 39-101) per gli aspetti semiotici della lingua del teatro.

pertanto trovare un compromesso tra la «ricerca dell'immediatezza espressiva e la contemporanea esigenza di una più alta concertazione» e sarà, dunque, «un'intersezione fra la coordinata dell'oralità spontanea e quella di una programmazione testuale a lunga gittata» (Stefanelli 2006: 147).

Gli studi sulla lingua del teatro sono relativamente recenti, e si sono sviluppati a partire dall'interesse dimostrato dagli studiosi nei confronti del parlato. In quest'ambito, sono state le ricerche sull'italiano popolare di Cortelazzo a segnare una svolta e, sebbene siano condotti su testi scritti, hanno messo in luce «molti fenomeni dell'oralità che gli scriventi, non padroneggiando il mezzo della scrittura (e la "norma" ad esso legata), trasferiscono nello scritto» (D'Achille 1990: 11). Solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento, con l'analisi di Sornicola (1981) il parlato è stato studiato direttamente su registrazioni, anche se queste registrazioni consistevano in risposte a domande su un determinato tema, pertanto non potevano rappresentare un dialogo del tutto spontaneo³⁵. Oggi, avendo a disposizione documentazioni reali di parlato, la comunicazione orale «può costituire una sorta di pietra di paragone per analizzare la lingua del teatro nelle sue diverse sfaccettature» (D'Achille 2001: 183). Sulla lingua degli autori del teatro dell'Ottocento, gli studi sono piuttosto scarsi. Oltre alle sintesi offerte in Serianni (1989: 256-261), Serianni (2013) e Trifone (2000), rimando agli studi citati in nota³⁶.

Anche sotto l'aspetto linguistico Goldoni si pose come riformatore, in quanto aprì il teatro italiano a una simulazione del parlato rinunciando alle formule ripetitive della Commedia dell'Arte, caratterizzata da una comunicazione fittizia; realizzò così un «modello comunicativo più evoluto, capace di coniugare intensità e naturalezza» (Trifone 1995: 233). L'apertura al parlato coinvolge soprattutto la sintassi, con un largo impiego accanto ai costrutti tradizionali di dislocazioni, di frasi scisse, del *che* polivalente e del *ci* attualizzante³⁷. I commediografi che seguirono la lezione goldoniana sono Giovanni Giraud e Paolo Ferrari, che ne riproduce proprio il dialogato. Alcuni elementi del parlato teatrale di Goldoni resistono ancora in Achille Torelli e in Marco Praga; i Veristi attueranno, poi, la maggior parte degli espedienti funzionali a riprodurre la lingua colloquiale. Soprattutto in Verga troveremo costrutti quali la messa in evidenza della frase tramite l'anticipazione di un elemento pronominale cataforico, gli anacoluti, l'alta frequenza di allocuzioni dirette agli interlocutori, per sottolinearne meglio le scansioni dialogiche. La lezione verista sarà accolta dai successivi autori teatrali (per esempio Girolamo Rovetta), che si caratterizzeranno per il

³⁵In Nencioni (1989: 243 e sgg.) si trova una cronologia dettagliata sugli studi dell'italiano parlato.

³⁶Sulla specificità del testo teatrale, i contributi sono numerosi. Mi limito a citare in principali, di carattere generale: Altieri Biagi (1980) e Nencioni (1983).

Tra gli studi consultati, che si occupano di determinati periodi e aspetti della lingua del teatro e contengono analisi dettagliate su autori dell'Ottocento, cito Poggi Salani (2000b); Stefanelli (2006); Giovanardi (2007); D'Achille (2012).

³⁷Per una completa esemplificazione dei fenomeni del parlato teatrale in Goldoni, cfr. Pattara (1995: 291 e sgg.)

dialogo franto e l'inserimento di sequenze nominali, inserti esclamativi e fatismi. Questa tendenza sarà sviluppata ampiamente da Pirandello, il cui stile privilegia tutte le caratteristiche tipiche dell'oralità: paratassi, mutamento di progetto, dislocazioni, frasi nominali e strutture enfatiche che, affacciate soprattutto nel teatro del secondo Ottocento, saranno potenziate nel corso del XX secolo.

L'analisi della lingua di un ambito specifico (in questo caso, del teatro) non può prescindere dall'osservazione preliminare dei tratti fondamentali del contesto linguistico, storico e sociale nel quale questa stessa lingua si determina. Ritengo pertanto opportuno delineare una panoramica generale della storia della lingua dell'Ottocento, differenziando i principali tratti che emergono nei diversi settori dell'uso scritto o parlato. In questo secolo in questione sia la lingua scritta, sia quella parlata (compresi i dialetti) subiscono radicali mutamenti.

Molti studiosi sono concordi nel sostenere che una storia linguistica del XIX secolo può iniziare a partire dal 1796 e spingersi fino al 1915: queste date coincidono con l'arrivo dei francesi in Italia, evento che comporta forti implicazioni sociali che si riflettono sugli usi della lingua, e l'inizio della Prima Guerra Mondiale, avvenimento da cui scaturiscono le dinamiche di evoluzione della lingua sia scritta, sia parlata del Novecento³⁸. A fine Ottocento la stabilizzazione della norma grammaticale fu il risultato di diversi fattori, tra i quali l'acceso dibattito innescatosi tra gli intellettuali a proposito della questione della lingua, e l'intenso lavoro di revisione al quale Manzoni sottopose i *Promessi Sposi*.

Annota Serianni (1989: 77) che «fino all'unità d'Italia, si dispone di due possibilità linguistiche alternative: l'italiano letterario per lo scritto e il dialetto locale per l'uso parlato». In realtà, già nel corso del Settecento è iniziata a manifestarsi una spinta maggiore verso l'italofonia. Tesi (2009: 106) rileva la presenza di un italiano «venato di fonetismi dialettali» praticato con assiduità soprattutto all'interno dei ceti borghesi nelle occasioni in cui serviva «un uso pubblico e istituzionale della lingua». All'inizio del XIX secolo si assiste all'apertura delle nuove classi borghesi e intellettuali verso una dimensione sociale più vasta, «europeizzante»: da questi ceti sociali il dialetto comincia a essere considerato poco prestigioso, in quanto rinvia a usi locali e municipali. Si tende, pertanto, a confinarne l'uso parlato nell'ambito della vita domestica e familiare. Per le classi colte, passare dal dialetto all'italiano è considerato segno di distinzione. Quello che da Manzoni è stato definito il «parlar finito» consiste proprio nell'abitudine dei parlanti

³⁸Mi riferisco in particolare agli studi di Serianni (1989); Coletti (1993); Serianni – Trifone (1993-1994); Morgana (1994 e 2001); Tesi (2005); Marazzini (2010).

appartenenti a classi sociali più elevate a dare desinenze italiane ai vocaboli dialettali, con il ricorso a una sorta di italiano, una lingua piuttosto povera e scarna, «un linguaggio comune tal quale tanto da farsi intendere, e che potrebbe chiamarsi mercantile e itinerario», secondo la nota testimonianza di Foscolo³⁹. In alternativa, si adoperava il francese come lingua di conversazione.

In tutto l'Ottocento, l'italofonia comunque rimane ancora molto scarsa in tutta la penisola. Leggermente più estesa appare la competenza passiva, specialmente nelle aree urbane, grazie ai veicoli di diffusione dell'italiano quali la Chiesa, il teatro, la politica e l'amministrazione pubblica. Nelle aree rurali invece si usa ancora il dialetto, anche nella predicazione e nell'insegnamento del catechismo. A quest'altezza cronologica, il tasso di alfabetizzazione è molto basso e presenta forti squilibri tra i rappresentanti del sesso maschile e quello femminile (le donne che sanno leggere e scrivere sono pochissime), tra aree urbane e aree rurali, tra le differenti classi sociali, tra Nord e Sud.

Negli usi scritti invece l'italiano è abbastanza diffuso. Ma non è l'unica lingua di cui ci si serve: l'uso del francese anche negli usi privati (diari, lettere) o nella comunicazione scientifica, è infatti molto fitto⁴⁰.

Come indicatore del livello d'uso normale dell'italiano scritto è stato preso in considerazione il genere epistolare (la lettera privata non ha fini artistici, pertanto può documentare lo stato effettivo della norma spontanea): gli studi condotti offrono dati che lasciano supporre che nella prima metà dell'Ottocento fosse in atto un progressivo avvicinamento della norma a usi più correnti e moderni⁴¹. Ne ricordo le principali peculiarità che riprendo da Tesi (2009: 110 ss.)⁴². Mi limito a riportare solo quelle caratteristiche dell'uso scritto della lingua che ritengo più funzionali a delineare il quadro linguistico del periodo e a stabilire un confronto con la lingua del teatro coevo:

- nel settore fonetico, la normalizzazione del tipo con dittongo *nuovo*, *buono*, e simili sembra abbastanza accreditata; stessa cosa per *giuoco*, *figliuolo*, *spagnuolo*. Permangono alcune forme monottongate di stampo letterario (*core*, *tepido*);

³⁹ La citazione è in Migliorini (1961: 593).

⁴⁰ Sull'influsso del francese e la presenza dei francesismi nella lingua italiana dell'Ottocento, si consulti Morgana (1994: 89 e ss.). Per il repertorio di francesismi in italiano nell'Ottocento, sono disponibili le documentazioni di Zolli (1974) e Serianni (1981). In Migliorini (1963) si possono trovare le percentuali di francesismi penetrati nell'italiano nei secoli XVII e XVIII.

⁴¹ Gli studi sul genere epistolare dell'Ottocento sono stati condotti sia operando un confronto tra le lettere private di un grande autore e la sua opera pubblicata (per esempio, Ippolito Nievo), sia estendendo il *corpus* a un gruppo di scriventi non letterati. Cfr. Antonelli (2003) e Mengaldo (2002) per le considerazioni sull'epistolario di Nievo.

⁴² Mi limito a riportare solo quelle caratteristiche dell'uso scritto della lingua che ritengo più funzionali a delineare il quadro linguistico del periodo e a stabilire un confronto con la lingua del teatro coevo.

- ormai in disuso appaiono gli esiti anafonetici del tipo *conseglio, fongo, ponto* e simili⁴³;
- per la morfologia pronominale e dei pronomi personali soggetto in particolare, è importante notare come vi sia una prevalenza nella scelta di *egli, ella*, che precorre la stabilizzazione della norma moderna e non risulta scalfita dalle forme adottate nei *Promessi Sposi*; diffuso anche *ei* preconsonantico, specie come pronome neutro in concorrenza con la forma piena *egli: e' rimarrà, e' mi pare* a fianco di *egl'è sempre vero, egli è un gran piacere*⁴⁴ ;
- il pronome indefinito *nessuno* prevale su *niuno*;
- tra i morfemi verbali, il tipo analogico *io ero* prevale leggermente sulla forma letteraria tradizionale *io era*⁴⁵;
- la forma piena *aveva* prevale su *avea*, e così per altre forme dell'imperfetto, per le quali la caduta della labiovelare risulta sempre meno attestata.

2.2 Fenomeni presi in considerazione nello spoglio delle commedie

Nel condurre l'analisi della lingua degli autori esaminati, si è seguito un procedimento analogo per tutti e nove (e dunque per tutte e diciotto le commedie spogliate).

Partendo dagli elementi interni al testo scritto, quali grafia (considerata in base all'edizione di riferimento), fonetica, morfologia pronominale e morfologia verbale e di alcuni costrutti che, specialmente nei commediografi del primo Ottocento, rivelano un sostrato ancora molto letterario (è il caso, per esempio, dell'imperativo tragico nelle commedie di Giovanni Giraud), si è posta particolare attenzione agli elementi caratteristici dell'oralità. Ci si è soffermati prima su quei procedimenti attraverso i quali i commediografi cercano di imitare il dialogo spontaneo: deittici, sospensioni e pause di esitazione, ripetizioni, fatismi e segnali discorsivi, colloquialismi e locuzioni idiomatiche; in questo settore sono stati fatti rientrare anche gli allocutivi. Successivamente ci si è concentrati sugli elementi della sintassi caratteristici dell'oralità: inversione dell'ordine frastico degli elementi e dislocazioni, frasi scisse, *che* polivalente, *ci* attualizzante.

⁴³Le eventuali oscillazioni nell'uso dell'una o dell'altra forma sembrano dipendere dalla loro cristallizzazione in determinate forme. La provenienza geografica dello scrivente invece risulterebbe non determinante (Tesi 2009: 111).

⁴⁴Nella lingua del teatro di Giraud si contano numerose occorrenze di costruzioni simili. Meno in quella degli altri due commediografi del primo Ottocento, Nota e Bon.

⁴⁵Gli scriventi non toscani in particolare scelgono il tipo analogico, in sintonia con quelle che saranno poi le scelte manzoniane. Nella lingua dei commediografi di questo periodo, è decisamente prevalente la forma letteraria del tipo *io aveva*.

Di seguito un elenco, con una sommaria spiegazione, dei fattori considerati, che saranno illustrati con dovizia di particolari nei prossimi capitoli.

Aspetti grafici e morfosintattici

La considerazione dei fenomeni grafici sarà legata all'edizione considerata. È possibile tuttavia elencare diversi usi grafici e fonetici vitali nell'Ottocento o modificatisi nel corso del secolo in favore delle forme attuali. Questi aspetti sono stati messi in relazione con quelli individuati da Migliorini (1961: 622-630). Nel mio *corpus* le edizioni più antiche (dunque quelle relative alle commedie della prima metà dell'Ottocento) presentano per lo più il grafema <-j-> semiconsonantico al posto della <-i-> di più recente affermazione: si tratta comunque di un uso abbastanza normale nel testo teatrale che arriva fino a Pirandello⁴⁶. Migliorini (1961: 622) considera «incerto» l'uso di questo segno grafico «sia all'interno di parola per esprimere l'<-i-> semiconsonantico, sia alla finale, come compendio di <-ii->⁴⁷.

Tra le caratteristiche fonetiche di maggiore rilievo, emerge senza dubbio la prostesi di *i-* davanti a *s-* implicata. l'alternanza delle vocali *a / i* in postonia (*giovane / giovine*) o l'applicazione della regola del dittongo mobile: tutte queste forme non sono comunque state considerate arcaismi, in quanto nella lingua dell'Ottocento erano caratteristiche ancora vigenti e ben attestate⁴⁸.

Per la morfologia, sono state osservate le forme pronominali soggetto, che rappresentano un segnale abbastanza chiaro del progressivo evolversi della lingua del teatro ottocentesco verso forme più moderne. Se nei commediografi della prima metà del XIX secolo la forma letteraria tradizionale *egli / ella* riporta il numero più elevato di occorrenze, prevalendo su *esso / essa* e soprattutto su *lui / lei*. Negli autori della seconda metà del secolo sarà quest'ultima a rappresentare la maggioranza.

Per quanto riguarda la morfologia verbale, le oscillazioni più consistenti che sono state rilevate riguardano l'imperfetto. Oltre a quelle relative all'uscita della prima persona dell'imperfetto indicativo (analogica o etimologica) vi sono alcuni casi in cui le forme verbali presentano il dileguo della labioddentale (sono forme del presente o dell'imperfetto). Anche questo fenomeno è abbastanza attestato nei primi anni dell'Ottocento, sebbene le forme con labioddentale risultino le più comuni⁴⁹. I dizionari comunque non registrano le forme con dileguo e i grammatici si distinguono per le

⁴⁶Cfr. Sgroi (2007: 176) e Serianni (1991: 59) il quale, riprendendo un'osservazione di Altieri Biagi, nota che il grafema <-j-> , è l'unico vero arcaismo presente nella commedia e rappresenta «un istituto grafico al quale, com'è noto, Pirandello si mostra assai affezionato, in disaccordo con la norma già allora nettamente prevalente».

⁴⁷In Manzoni l'uso di <-j-> oscilla molto: lo si trova nelle stampe giovanili, mentre in quelle più tarde esso non appare più. Persiste nei manoscritti autografi anche in anni tardi. Cfr. Migliorini (1961: 622) e Vitale (1992: 19).

⁴⁸Cfr. ancora Serianni (1991: 61).

⁴⁹Cfr. Antonelli (2003: 167-169).

diverse posizioni: in Fornaciari le forme con *dileguo* sono considerate secondarie, sebbene equivalenti; in Morandi-Cappuccini invece sono registrate solo nella coniugazione del verbo *avere*, e ne è sottolineato il valore letterario⁵⁰. È normale, per esempio, trovare la forma *dee* (terza persona singolare del presente indicativo del verbo *dovere*) nella prosa letteraria ottocentesca, anche se di tono più letterario. Questa dunque non è stata considerata arcaismo quando riscontrata nel *corpus*, ma segnale di una componente letteraria (compare soprattutto nelle commedie di Alberto Nota, riconosciuto per l'attenzione posta alla lingua elegante e pulita in quanto accademico della Crusca). Al contrario, le forme verbali *deggio* e *deggiono*, presenti soprattutto nelle commedie dei primi anni dell'Ottocento, sono ormai rare in quest'epoca e proprie soprattutto della poesia⁵¹. Lo stesso discorso vale per l'alternanza riscontrata nei congiuntivi *siano/sieno*. Le due forme sono perfettamente intercambiabili nella prima metà del XIX secolo, mentre *sieno* inizia a essere più rara dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, ovvero successivamente alla seconda edizione dei *Promessi Sposi*⁵². È stato osservato comunque che l'eliminazione della forma *sieno* nel romanzo di Manzoni è un caso isolato: le due forme sono compresenti, per esempio, nelle *Confessioni* e nell'epistolario di Nievo o comunque in scrittori di orientamento diverso lungo tutto il secolo⁵³.

Dislocazioni

Le dislocazioni (a destra o a sinistra) rientrano nel fenomeno più ampio dei periodi marcati, con cui si intende un tipo di proposizione in cui l'ordine delle parole SVO, tipico della lingua italiana, non viene rispettato e ha spesso «un significato preciso di messa in rilievo di un elemento nei confronti di altri» (Cortelazzo 1972: 134). L'inversione dell'ordine naturale dei componenti frasali comporta, generalmente, l'anticipazione o la posticipazione di uno dei tre elementi principali. Le inversioni, nella lingua parlata e quindi nella sua riproduzione nel testo teatrale, sono accomunati dal tratto «dell'enfasi e della crescita tonale della voce in essi implicita» (Testa 1991: 178).

Il termine dislocazione è stato introdotto per la prima volta da John Ross nel 1967 nella sua tesi di dottorato, termine con il quale lo studioso indicava, riguardo alla lingua inglese, «strutture frasali in cui un costituente della frase (un SN) appare “spostato” rispetto alla sua posizione non marcata [...] e una copia pronominale lo sostituisce in tale posizione» (Duranti-Ochs 1979: 269-

⁵⁰Cfr. Antonelli (2003: 153-156) per la situazione nelle scritture medie epistolari. L'alternanza è ancora viva nell'epistolario di Nievo, per il quale si consulti Mengaldo (1987: 72-73).

⁵¹Cfr. Serianni (1989: 203-205). Sul carattere poetico di *deggio / deggiono* si può leggere Serianni (2001: 176-177). Tali forme verbali sono presenti spesso nell'epistolario e nelle *Confessioni* di Nievo (Mengaldo 1987: 71).

⁵²Cfr. Vitale (1992: 22).

⁵³Cfr. Mengaldo (1987: 74).

270). La maggiore presenza di questo costrutto nella lingua orale piuttosto che in quella scritta è stata motivata da tutti i principali linguisti che si sono occupati di italiano parlato e ripresa in D'Achille (1990: 98-99) che la giustifica con l'egocentrismo del parlante, la percettività del ricevente, la difficoltà di pianificazione anche a breve gittata, la necessità di elementi ridondanti e il prevalere del contenuto semantico sulla struttura sintattica. Questo fenomeno, attestato dal latino tardo, nei testi scritti non risulta dipendere dal livello stilistico ma è maggiormente attestato nei testi a forte impronta dialogica, in primis teatro e epistolografia (D'Achille 1990: 202). Pirandello limita l'uso della dislocazione ad alcuni contesti particolari, per esempio in discorsi «ad alto coefficiente di emotività» (Serianni 1991: 64). Le dislocazioni a destra, anche se meno frequenti delle dislocazioni a sinistra, sono ben documentate nei testi delle commedie cinquecentesche. Come ipotizza Trifone (2000: 125), questa minore presenza è giustificata dal suo essere strettamente legata al meccanismo del dialogo e alle strategie di interazione che fanno sì che non possa essere impiegata in una varietà di testi simili a quelli in cui compare la dislocazione a sinistra.

Che *polivalente*

Il *che* polivalente, o *che* subordinatore generico è «uno dei tratti sintattici che più caratterizzano l'italiano parlato rispetto allo scritto» (D'Achille 1990: 205) ed è ben attestato in tutti i tipi di testi della lingua italiana, risulta maggiormente accettabile vista «l'esistenza della congiunzione *che* (o *ché*) causale, semanticamente assai vicina, e anche quella di sintagmi come *fu la cagione che*, equivalenti a *causò che*, *dove che* funge da congiunzione per introdurre una frase completiva (D'Achille 1990: 259). Sabatini (1985: 164-165) ha rilevato la crescente diffusione del *che* polivalente nell'italiano medio odierno, individuandone quattro tipi⁵⁴. Il costrutto è attestato nel teatro del Novecento a partire da Pirandello, di solito abbastanza cauto in generale nell'usare movenze tipiche dell'italiano dell'uso medio, nelle modalità «più diffuse e tradizionali» (Serianni 1991: 64).

Ci *attualizzante*

Sabatini (1985: 160-161) afferma che «la particella *ci* [...], originariamente con valore di avverbio di luogo “qui” (dal lat. *ecce hic*) ha un uso larghissimo in unione con i verbi *essere* e *avere* (non con valore di ausiliari) e con altri verbi». La definizione attualizzante è da riferire al fatto che

⁵⁴Si tratta del *che* con valore temporale; il *che* congiuntivo di due parti di una frase scissa; il *che* con apparente funzione di soggetto o oggetto, contraddetta da una successiva forma pronominale che ha la funzione di complemento indiretto; il *che* sostituito di una congiunzione più nettamente finale o consecutiva o causale. Cfr. Sabatini (1985a: 165).

la particella ha in gran parte perduto il significato originario e la sua funzione sembra essere ristretta a quella di «rinforzo semantico e fonico alle forme verbali». Tra questi i verbi *esserci* e *averci*, *sentire* e *vedere*. Lo studioso nota inoltre che alcuni verbi come *volerci* richiedono obbligatoriamente la particella *ci*, poiché hanno un significato diverso da quelli corrispondenti privi della particella. In tali casi, la particella ha completamente abbandonato il suo valore locativo. Sabatini suggerisce dunque che la particella si comporti in diverse maniere a seconda del verbo o dell'espressione idiomatica in cui è incorporato. Tra gli studiosi che, oltre a Sabatini, si sono occupati degli usi e delle funzioni del *ci* attualizzante vanno ricordati almeno Pulgram (1978) e Berretta (1985a, 1985b, 1989). Negli anni Novanta emerge il contributo di D'Achille (1990) il quale esamina le origini di determinati verbi, in particolare *avere*, che adoperano il *ci*⁵⁵. Nella lingua del teatro, la costruzione non è molto sfruttata. Fino al primo Ottocento era preferita la corrispondente particella *vi*, sentita come più letteraria.

Allocutivi

Per gli studi sull'uso dei pronomi allocutivi in italiano annoveriamo (Sgroi 1987) Niculiscu (1974), il quale si occupa di questo tema in prospettiva diacronica e allarga la visuale all'ambito romanzo e Von Nuffel (1976). In passato, il sistema degli allocutivi era più complesso rispetto all'italiano moderno, sia come inventario di forme, sia come funzionamento. L'italiano letterario si era avviato a condividere la situazione dell'inglese attuale: il pronome allocutivo non marcato era *voi*; *lei* e *tu* si adoperavano come variante altamente formale e altamente informale, ma *tu* poteva fungere da allocutivo socialmente non connotato, e quindi usato in riferimento, per esempio, a Dio oppure a un ente astratto non personificato (come in inglese *Thou*) (Serianni 1989: 19).

Il sistema allocutivo, un tempo tripartito, vede oggi l'uso del *voi* solo in alcune zone del Centro e soprattutto del Sud. Nel 1938 il fascismo impose obbligatoriamente l'uso del *voi* e bandì il *lei*. Il successo, ottenuto per imposizione, è stato effimero ed è rientrato completamente dopo la caduta del regime; è probabile, anzi, che questo episodio abbia provocato per reazione una decadenza accelerata di *voi* nel secondo dopoguerra, e un'accelerazione del *tu* (Serianni 1997: 188). Il *voi*, tuttavia, registra una maggiore sopravvivenza nelle traduzioni da diverse lingue, come francese, inglese, russo, e altre lingue slave, come riflesso di una forma dell'originale che rappresenta una seconda persona plurale (Renzi 2001: 359). Su questo punto concordano anche D'Achille (2006: 34) e Serianni (1997: 188); quest'ultimo aggiunge che la stessa situazione si

⁵⁵Simone (1993: 94-95) definirà tali verbi «complessi» e De Mauro (1999: 2000) «procomplementari».

riscontra nei doppiaggi cinematografici, anche se molti traduttori recentemente adattano il francese *Vous* all'italiano *lei*.

L'uso di pronomi reciproci (quando cioè i due interlocutori si rivolgono l'uno all'altro con lo stesso allocutivo) sta ad indicare un rapporto paritario, mentre l'uso non reciproco (quando c'è una differenza nel sistema degli allocutivi tra i due) si ha tra persone di *status*, età o sesso diverso, oppure in momenti di particolare coinvolgimento emotivo (Serianni 1997: 186). Queste norme generali nell'uso degli allocutivi trovano riscontro anche nella letteratura, come ad esempio in Pirandello in cui tuttavia il *tu* reciproco regola anche i rapporti tra marito e moglie, genitore e figlio, fratello e sorella, cognati ed amici (Sgroi 1987: 117). Nell'analisi di D'Achille (2006: 265) si sottolinea come la scelta dei pronomi allocutivi sia un elemento importante nella storia dell'italiano nel corso del Novecento e si analizzano i tratti di italiano regionale in varie commedie della seconda metà del XX secolo.

Abbiamo accennato come, in tutti gli autori fin qui esaminati, il sistema dei pronomi personali di terza persona mantenga la forma tradizionale *egli, ella, esso / essa / lui / lei*. Il sistema dei pronomi allocutivi è modulato su tutte e cinque le forme tradizionali del testo teatrale (*tu, Lei, Ella, Voi, Loro*), con variazioni quantitative a seconda dell'autore. L'allocutivo più sfruttato dalla maggioranza dei commediografi esaminati è il *voi*, con il conseguente accordo verbale alla seconda persona plurale.

Deittici

La deissi «codifica le relazioni tra lingua e contesto nelle sue varie componenti: chi parla, con chi, collocando oggetti ed eventi nello spazio, nel tempo e nel discorso stesso» (Bazzanella 2005: 125). La deissi è dunque «quel fenomeno linguistico per cui determinate espressioni richiedono, per essere interpretate, la conoscenza di particolari coordinate cotestuali che sono l'identità all'atto comunicativo e la loro collocazione spazio-temporale» (Vanelli 2001: 262).

Nella lingua del teatro i deittici rivestono fondamentale importanza, e il loro uso come «*trait d'union* fra il testo e lo spettacolo caratterizza naturalmente anche la commedia italiana, fin dalle opere fondative del nostro teatro cinquecentesco (Trifone 2000: 13). Segre (1984: 10) sostiene che nel testo drammaturgico i deittici costituiscano «l'immanenza dello spettacolo in seno al testo». Serpieri (1997: 96-97) osserva che la deissi è sfruttata dal genere teatrale «in una misura assolutamente sconosciuta agli altri generi letterari». Per lo studioso (1997: 97) «nel linguaggio drammaturgico la dimensione indicale si semantizza inscrivendosi con supplemento informativo nel

tessuto verbale». Come ricorda Testa (1991: 140), i gesti verbali del parlato vengono rifranti sullo scritto dai deittici attraverso tre forme di rappresentazione: quella dell'evento enunciativo fondata sul confronto pronominale e sulla dimensione temporale del presente; quella della tonalità della voce che si basa sull'enfaticizzazione del dimostrativo, e quella della situazione del discorso caratterizzata anche dalla presenza di forme avverbiali come *qui*, *adesso*, e altre. Proprio per quanto riguarda i dimostrativi, Sornicola (1981: 166) sostiene che il loro uso sia legato a fenomeni di enfasi e di segmentazione. Connessa a questi ultimi, è la casistica dell'anticipazione o posticipazione di sequenze della forma di frase mediante dimostrativi. Nell'analisi dei deittici è inevitabile il riferimento al contesto extralinguistico, in particolare alle conoscenze extralinguistiche che i due parlanti devono avere in comune perché si possa decodificare correttamente il messaggio. L'articolo determinativo e il dimostrativo condividono la caratteristica della definitezza «con cui si informa l'ascoltatore che il referente cui si allude è noto e può essere individuato (Vanelli 2001: 337). Anche le espressioni referenziali che presentano solo l'articolo, perciò, possono essere comunque correttamente interpretate se entrambi gli interlocutori conoscono ciò di cui si sta parlando, ma la presenza del dimostrativo rende inevitabile il riferimento al momento particolare in cui i due interlocutori hanno fatto la conoscenza del determinato oggetto o persona. Il referente viene pertanto collocato nello spazio e nel tempo «in relazione positiva o negativa rispetto al centro deittico rappresentato dalle coordinate spazio-temporali in cui si trova il parlante» (Vanelli 2001: 337). Casi di deissi slegata, in cui è necessaria l'integrazione scenica da parte dell'attore⁵⁶:
In altri casi, invece, ci troviamo di fronte al rafforzamento di un deittico presente già nel testo di partenza attraverso i costrutti questo (*qui – qua*) / *quello, quello lì*, che sono usati per indicare la persona di cui si sta parlando.

Sospensioni e pause di esitazione

La sospensione richiama, all'interno del sistema interpuntivo prosastico, una connotazione, più o meno veritiera di lingua parlata, spia di un dettato più enunciativo e meno «scritto» di altri. In tal senso si rivela facilmente individuabile la pausa che si presenta nel discorso diretto o nella battuta teatrale (Archi 1992: 279).

Considerando i puntini di sospensione come indicatori delle pause di esitazione, possiamo notare che il fenomeno si concentra soprattutto nella successione dialogica, nel passaggio da una battuta all'altra.

⁵⁶Sulla deissi slegata nelle commedie del Cinquecento cfr. Trifone (2000: 108) e sullo stesso fenomeno nelle novelle del Quattro-Cinquecento cfr. Testa (1991: 143-145).

Tra i molti valori che queste interruzioni possono avere all'interno del discorso, tra cui, ad esempio, forme di reticenza, imprecazioni parzialmente censurate, strategie di interiezione, la funzione che ricoprono per lo più nel *corpus* è quella di pausa di esitazione che indica le incertezze di un personaggio. In altri casi, i puntini sospensivi si inseriscono in un contesto fortemente enfatico.

Vi sono poi interruzioni che evidenziano un cambio di progetto semantico⁵⁷.

Ripetizioni e ridondanze

Le ripetizioni mirano a «focalizzare l'attenzione dell'interlocutore su un'informazione ritenuta di grande importanza» (Testa 1991: 182). Se da un lato le ripetizioni sono determinate dall'esigenza di simulazione del parlato, dalla sua progettazione a minor gittata e dal bisogno di rimarcare il contenuto a causa del canale di trasmissione del messaggio, va tenuto tuttavia in considerazione il fatto che uno dei fattori che possono motivarlo è l'emotività (Radtke 2001: 106). In linea generale, nello svolgimento del dialogo teatrale le ripetizioni sono più che normali in quanto «funzionali alla elaborazione delle cadenze del parlato» (La Forgia 2003: 185). Esse possono rispondere sia ad una esigenza di contesto (in questo caso, bisogna osservare bene chi usa determinati costrutti), sia ad una strettamente sintattica (che tende a rendere il testo più coeso). Talvolta «il rafforzamento punta [...] alla simulazione dell'alta voce» (Testa 1991: 184).

Fatismi e segnali discorsivi

Gli elementi fatici possono essere inseriti all'interno della categoria dei segnali discorsivi definiti da Lichem «caratteristiche morfosintattiche della lingua parlata» ed «elementi che hanno la funzione di organizzare la presentazione del testo comunicativo secondo alcuni criteri dimensionali e logico-narrativi (Serianni 1997: 254).

I fatismi appartengono a diverse categorie grammaticali (congiunzioni, avverbi, sintagmi verbali) e hanno, tra le altre funzioni, quella di «esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva del testo. Questi segnali possono trovarsi in apertura di discorso (segnali demarcativi) o all'interno (connettivi). La maggioranza di questi elementi, nel mio *corpus*, si trova in apertura di frase, assumendo solamente la funzione di connettivo testuale (Serianni 1997: 255). Le funzioni svolte dagli elementi fatici sono

⁵⁷I puntini sospensivi che indicano un cambiamento di progetto da parte del parlante sono ampiamente presenti nella prosa pirandelliana (Archi 1992: 280).

sostanzialmente interattive e metatestuali. Seguendo le funzioni dei segnali discorsivi che indica Bazzanella (1995), quelli riscontrati nel corpus rispondono alla richiesta di attenzione o modulano il significato dell'intero enunciato.

Il ricorso a questi elementi del discorso è peculiare del genere teatrale. Nella commedia del Cinquecento, per esempio, se ne riscontra un aumento negli scambi in cui compaiono anche pause e interruzioni, evidenziando lo stretto legame tra fenomeni che costituiscono gli aspetti più tipici della conversazione perché rispondono ai suoi bisogni più immediati (Trifone 2000: 115).

Interiezioni

Le interiezioni sono «una classe di segni molto diversi tra loro in quanto a forma fonomorfologica e funzione» (Voghera 1992: 177). Come ricorda Nencioni (1977: 233) in generale grammatici e lessicografi hanno sempre mostrato scarso interesse per le interiezioni. Per queste parti del discorso sussistono infatti problemi di analisi e valutazione delle denominazioni, oltre all'ampio spettro di valori semantici che possono assumere (Medici 1976: 32).

Per l'analisi delle interiezioni nel *corpus*, mi sono avvalsa della distinzione tra interiezioni primarie, ossia quelle che «hanno sempre e soltanto valore interiettivo» (Serianni 1997: 258) e interiezioni intercalate (Nencioni 1997: 258), in quanto incidono un'unità sintattica che, nonostante l'interiezione, conserva la sua intonazione, e hanno l'effetto di «esaltare, mediante l'interruzione del contorno intonazionale e l'intensificazione emotiva e articolatoria che ne derivano, lo spicco e la modalità dell'enunciato su cui s'intende attirare l'ascoltatore».

Per quanto concerne la topologia, la maggior parte delle interiezioni è collocata all'inizio del periodo.

Colloquialismi e locuzioni idiomatiche

I colloquialismi caratterizzano il dialogo informale e spontaneo. La definizione “colloquiale” riguarda una certa forma in relazione a determinate circostanze sociolinguistiche, che sono però storicamente mutevoli (D'Achille 1990: 15-16). I colloquialismi possono investire il piano fonetico, sintattico o lessicale. Nella nostra analisi sulla lingua della commedia, sarà quest'ultimo aspetto a essere preso in considerazione. Trifone (2000: 131) riconduce l'uso di colloquialismi lessicali al cosiddetto “parlato in maschera” e sottolinea la stilizzazione caricaturale che si vuole ottenere attraverso di essi. Gli elementi caratteristici del “parlato in maschera” sono stati già evidenziati dagli studi di Altieri Biagi (1980: 1-57), Folena (1991: 119-46), Giovanardi

(1989: 511-532). Tra i colloquialismi tipici della lingua del teatro si fanno rientrare anche l'imprecazione e l'ingiuria, la ripetizione enfatica, i proverbi e le locuzioni idiomatiche (Casadei 1994: 61).

3.

Giovanni Giraud

L'ajo nell'imbarazzo e Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore



L'ajo nell'imbarazzo

Immagine tratta dal sito web *I giorni e le notti – Diario Polifonico*

3.1 Cenni biografici e opere

Tra i commediografi del primo Ottocento che successivamente a Goldoni e sotto il suo magistero hanno dato il loro contributo alla storia del teatro italiano, il primo a meritare di essere ricordato è sicuramente il conte romano Giovanni Giraud (Roma 1776 - Napoli 1834), discendente da una nobile famiglia di origine francese (figlio del conte Ferdinando Giraud), trasferitasi da Lione nella capitale italiana oltre un secolo prima.

Le notizie biografiche che possediamo su di lui sono abbastanza dettagliate. Possiamo ricavare informazioni riguardanti i primi anni della sua vita e i suoi primi approcci con il teatro dalle *Memorie* che lui stesso ha premesso alla prima edizione delle sue opere, pubblicata a Roma, presso l'editore Bourliè, nel 1808⁵⁸.

La sua prima commedia rappresentata è *La conversazione al buio*, messa in scena a Venezia, a sua insaputa, nel 1804; ma l'esordio professionale avviene a Roma nel 1805 con *L'onestà non si vince*. In realtà i primi lavori teatrali risalgono a molti anni prima, ma sono rappresentati solo successivamente al 1807 dalla compagnia Perotti: si tratta di *Il merlo al vischio* (1797) e *Le gelosie per equivoco* (1799), ispirata a *Le cocu imaginaire* di Molière, più volte rimaneggiata. Tra il 1805 e il 1807, il Giraud inizia a farsi conoscere con sei commedie nuove, che confluiranno nella già citata raccolta del 1808.

Ferrone (1979: XVI) rileva come, nel primo Ottocento, è proprio «la disinteressata e inattuale aristocraticità del teatro del primo Giraud (non più reazionario né ancora liberale), a fornire l'unico campione di libera comicità».

Nonostante la propaganda rivoluzionaria, Roma continuava infatti a mostrarsi conservatrice, applicando la censura a opere che non riteneva moralmente edificanti e rifiutando di aprirsi al mercato internazionale; così non è in grado di assorbire nemmeno la tradizione goldoniana. Giraud, come anche Alberto Nota e altri commediografi del suo tempo, può concedersi il lusso di svolgere quest'attività grazie alla sicurezza economica conferitagli dalla sua appartenenza a una famiglia nobile.

⁵⁸Le notizie biografiche su Giraud sono state reperite nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 5 (1958) e in D'Amico (1958), vol. III. È stato possibile inoltre consultare le *Opere edite ed inedite*, in 16 voll., con nota autobiografica del Giraud, nel vol XVI, Roma, 1840-42 (ma l'edizione nel complesso non è tra le più attendibili). In epoca abbastanza recente, sono state pubblicate due monografie sul Giraud a cura di Lemme (1999) e Petrini (1999). Si consulti anche la voce *Giovanni Giraud* nel DBI (2001).

La sua opera teatrale, inizialmente, si caratterizzaper «qualche concessione al patetico (*L'innocente in periglio* e *La frenetica compassionevole*) e ai temi goldoniani (*La casa disabitata ossia Eutichio e Sinforosa*), bilanciata però da una più rattenuta consapevolezza espressiva» (Ferrone 1979: XVIII). Manca ancora l'attenzione ai valori morali, che sarà ben visibile nelle opere successive. Prevalgono gli elementi formali della costruzione della commedia, «la geometria dell'intreccio, la successione di arie e recitativi secondo i moduli dell'opera buffa, che non la definiscono nei caratteri o la parabola edificante».

Con le commedie successive, scritte agli inizi dell'Ottocento, il conte Giraud rappresenta in maniera ironica la realtà domestica e familiare, della quale sottolinea l'eccessivo attaccamento a una morale che ritiene superata. Si può guardare ai suoi lavori come a un tentativo di propagandare i meriti di un'educazione più liberale, contro quella stretta e repressiva dominante a Roma. Quando Giraud si accosta più direttamente al mondo teatrale (allestendo personalmente molti dei suoi lavori in città italiane) e, nello stesso tempo, inizia a dedicarsi alle speculazioni finanziarie che lo portarono alla rovina, approda al *Galantuomo per transazione*, che è una commedia efficace, dalla struttura solida, ma che rappresenta la prova che la società romana rinunciava al teatro comico, e lo faceva nel nome della moralità e del «carattere» (Ferrone 1979: XIX).

Giraud muore

3.2 Opere selezionate

Ai fini dell'analisi sulla lingua delle commedie di Giovanni Giraud, ho preso in esame le sue due più fortunate opere risalenti rispettivamente al 1805 e al 1809: *L'Ajo nell'imbarazzo* e *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*. La scelta è ricaduta su queste commedie in quanto «rappresentative della più felice vena comica del commediografo», come dimostra anche il fatto che siano state quelle più rappresentate. A proposito dei protagonisti delle due commedie, nella sua prefazione all'edizione delle commedie del conte Giraud, Costa (1903: 34) scrive: «Se si eccettui il *Ludro* di F. A. Bon (che del resto trovò il suo punto di partenza nel *Ludro de L'uomo di mondo* di Goldoni) di tutti i caratteri immaginati dagli autori comici di quel tempo, non restano che due ancora, vitali e degni di far parte della schiera immortale dei don Marzii, dei Barbieri, delle Mirandoline: sono appunto *don Desiderio* e *l'Ajo*. Non è piccola gloria. *Don Desiderio* e *L'Ajo* sono dunque le più fortunate commedie del Giraud e – astrazione fatta del *Galantuomo per transazione* – le più originali».

Inoltre sono state scritte a distanza di pochi anni l'una dall'altra: dunque, oltre alle tematiche e all'intento moraleggiante, hanno in comune anche numerosi elementi linguistici, che ci permettono di individuare una regolarità nell'uso di determinate formule e stilemi, e quindi di poter tracciare un profilo generale della lingua usata da Giraud.

L'ajo nell'imbarazzo

Don Gregorio, ajo presso la casa del Marchese Giulio Antiquati e protagonista della commedia, viene coinvolto in una vicenda rocambolesca dal figlio di questi, Enrico, il quale si è innamorato di Gilda, una giovane che abita di fronte al suo palazzo, e da cui ha avuto un figlio che è ancora in fasce, Bernardino. Poiché l'educazione che il Marchese tenta di impartire ai figli è talmente rigorosa da impedir loro di uscire di casa da soli, o di incontrarsi con qualche donna (sebbene siano ormai in età adulta), l'accaduto gli deve essere tenuto nascosto. La vicenda prende avvio quando il Marchese, avvedutosi che Enrico si trova in un grave stato di ipocondria, si rivolge a don Gregorio affinché indaghi sulle cause del malessere del figlio. Venuto a conoscenza dell'esistenza di Bernardino l'ajo è inizialmente terrorizzato immaginando la reazione del Marchese, ma quasi subito commosso dall'amore dei due giovani e dalla creatura che hanno messo al mondo decide di aiutarli. I tentativi di nascondere Gilda al Marchese, gli ostacoli frapposti dalla serva Leonarda, che odia don Gregorio, e da Pippetto (secondo figlio del marchese, giovane poco sveglio e istigato da Leonarda), costituiscono l'intreccio della commedia, che si svolge in tre atti, alla fine dei quali tutto si risolve nel migliore dei modi, con la benedizione da parte del Marchese a Enrico e Gilda.

La commedia, scritta nel 1805 ma rappresentata nel 1807 al Teatro Valle di Roma dalla compagnia Perotti, ottiene da subito un grande successo. Viene tradotta in francese, e nel 1813 Giraud, durante un soggiorno a Parigi, viene a sapere che sta per essere rappresentata in ben tre diversi teatri nella stessa serata. A Roma invece la censura papale ne fa sospendere la rappresentazione e la diffusione.

La critica ha messo in rilievo come la commedia si possa considerare «quasi il rovesciamento comico di un tema che era stato tipico della tragedia. L'eroe solo contro tutti e contro la società diventa qui il poco esaltante don Gregorio, titubante nell'avventura a cui lo costringono la forza delle cose e la passione amorosa dei giovani. Balbetta, commette *gaffes* clamorose (al pari del protagonista della commedia *Don Desiderio*), non riesce ad adattarsi alle scaramucce che il liberalismo del figlio e il conservatorismo del padre combattono. [...] Il distacco da ogni ideologia impegnata nel presente consente a Giraud l'assunzione di un'ottica integralmente comica, e lo mette al riparo anche da un uso acritico delle formule romanzesche contemporanee, che nella commedia vengono citate solo per via parodica. La realtà contemporanea è così squadernata con divertita ironia in un ridotto domestico dove progresso e tradizione si mostrano per quello che sono: il travestimento di un sostanziale opportunismo». (Ferrone 1979: XIX).

Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore

Animato da un incontenibile desiderio di compiere delle buone azioni, don Desiderio combina inevitabilmente un pasticciaccio dietro l'altro, suo malgrado. La scena si apre in una casa fuori Roma, a Genzano, con i fidanzati Angelina e Federico che discutono in quanto gelosi l'una dell'altro. Irrompe don Desiderio, insieme al notaio Curzio, giunti di corsa da Roma per comunicare a donna Placida Argenti, madre di Angelina, che il marito, che viveva in città da molti anni con il pretesto di curare i suoi attacchi d'asma, è morto. La donna cade in un eccesso di disperazione. Essendo a conoscenza delle ultime volontà di Riccardo Argenti di lasciare tutti i suoi beni in eredità alla moglie, e persuaso di consolare la vedova, don Desiderio la convince a dare lettura pubblica, davanti al notaio, del testamento del marito, dopo poche ore dalla morte di questi, nonostante le reticenze mostrate dalla donna. Si viene a conoscenza del fatto che Riccardo ha destinato l'eredità a donna Placida perché ne disponga a piacimento suo e della figlia, con la clausola, però, che il testamento venga aperto non prima di ventiquattro ore dall'avvenuto decesso. La scoperta getta nella disperazione don Desiderio, che si sente responsabile verso Placida e Angelina per la perdita dell'eredità. Vorrebbe allora rimediare sposando la donna per consentirle di usufruire dei suoi averi e consentire una dote ad Angelina affinché possa sposare Federico; proprio mentre Placida, incalzata da Angelina e Federico, sta per accettare la proposta di don Desiderio, compare Riccardo, che rivela di non essere morto, ma solo svenuto. La comparsa dell'uomo coincide con la risoluzione finale di tutti i problemi: Placida è felice di rivedere il marito vivo e gli dichiara il suo amore, Angelina avrà la sua dote e potrà convolare a nozze con Federico, a don Desiderio viene perdonata l'eccessiva solerzia ad agire a tutti i costi per il bene degli altri.

Come don Gregorio nell'*Ajo*, don Desiderio è protagonista e vittima degli avvenimenti che gli accadono intorno. Anche qui la comicità è suscitata da un personaggio principale che muove le fila delle vicende domestiche e attorno al quale ruotano tutti gli altri: interagisce con il notaio, con donna Placida, con i giovani Angelina e Federico, dispensa consigli, ordina ai servi, manda a chiamare, consola, convince, impreca quando le cose prendono la piega contraria al suo scopo, ovvero prodigarsi per rendere felice il prossimo.

A differenza dell'*Ajo*, il *Don Desiderio* conta un numero maggiore di personaggi, le cui vicende si alternano in diverse scene e conferiscono una più elevata vivacità all'intreccio della storia. Oltre ai personaggi principali già nominati, compaiono sulla scena il notaio Curzio, che ha accompagnato don Gregorio da Roma a Genzano e non ha nessuna compassione per la vedova, ma solo una gran fretta di tornare in città, e il chirurgo Lucio, medico della famiglia Argenti, del quale Federico è profondamente geloso avendo notato in Angelina una particolare civetteria nei suoi confronti. Infine contribuiscono a dare colorito alla storia il paesano Rocco, e due servitori, Matteo e Antonio.

La comicità è quasi tutta frutto delle sventure del maldestro protagonista.

Di immediato successo, rimasto in voga per oltre un secolo, *Don Desiderio* riecheggia l'opera buffa allora molto in voga⁵⁹.

3.3 Caratteri generali della lingua di Giraud

Gli studiosi di storia della lingua italiana che si sono occupati in maniera sistematica delle commedie di Giraud sono a oggi ben pochi. I principali contributi sono stati forniti da Serianni (1989: 79) e Trifone (2000: 145), ma nell'ambito di uno studio più generale della lingua del teatro e in particolare dell'Ottocento⁶⁰.

Sebbene Giraud stesso dichiarò di voler imitare il discorso familiare e puntò a un' «originalità di dialogo sempre interrotto e spezzato»⁶¹, tuttavia vi sono nelle sue opere ancora numerosi tratti legati alla tradizione letteraria. In Trifone (2000: 84) leggiamo che «la scrittura drammatica giraudiana fornisce in realtà una risposta parziale e incoerente a quell'antico equivoco culturale che è la confusione tra letterarietà e teatro. Da un lato il commediografo persegue effetti di parlato mediante un insistito contrappunto di pause e fratture sintattiche [...] Dall'altro, però, non si fa scrupolo di inserire in questi stessi passaggi di conversazione impulsiva e frammentaria alcuni stridenti stilemi di sostenuta letterarietà, come il cosiddetto “imperativo tragico”».

E infatti nelle commedie esaminate abbondano i caratteri propri dell'oralità: le pause di esitazione in primo luogo, ma anche numerose interiezioni, segnali discorsivi caratteristici della conversazione, intercalari.

Un aspetto molto importante, nelle commedie di Giraud, è l'adeguamento della lingua al personaggio. Serianni (1989: 84) rileva che «ai diversi ruoli sociali si giudicano confacenti diversi contrassegni linguistici, così come avviene nei personaggi dell'opera buffa». Il modo di parlare di ognuno dei personaggi riflette non solo la loro collocazione sociale e la loro presunta istruzione, ma anche il carattere, la personalità e soprattutto gli stati d'animo. Nell' *Ajo nell'imbarazzo* il linguaggio del Marchese, di don Gregorio e del marchese Enrico è ben diverso da quello usato da Pippetto e Leonarda; Gilda parla in modo concitato e stereotipato, come lei stessa confida al marito:

⁵⁹Per la storia dei generi teatrali nel primo Ottocento, cfr. Meldolesi-Taviani (2003: 565-478).

⁶⁰Cfr. Serianni (1989), Serianni (2013) e Trifone (2000).

⁶¹È quanto dichiara il commediografo stesso nella prefazione premea alla prima edizione delle sue *Commedie* (1808).

«Io, lo sai, che quando mi trovo perduta pongo nel discorso qualche squarcio dei romanzi che ho letto» (I, viii)⁶².

Anche nel *Don Desiderio* i personaggi sono differenziati linguisticamente: enfatico e melodrammatico il linguaggio delle due donne, Angelina e Placida; ridondante e frammentario quello di don Desiderio, in perfetta sintonia con la sua personalità di goffo e imbranato; colorito e marcato quello del paesano Rocco e dei servitori; più sostenuto quello del notaio, ma non esente da espressioni popolareggianti e ingiurie allorché, dopo il pranzo offertogli in casa di Placida, inizia a sentirsi male a causa di un purgante (il sale d'Inghilterra) messo per errore nei cibi dal servitore.

Un aspetto interessante è la coincidenza dei nomi propri con le caratteristiche dei personaggi⁶³. Nell'*Ajo nell'imbarazzo*, il Marchese Giulio Antiquatiè il padre di famiglia gretto e severo che pretende di impartire ai figli un'educazione fortemente all'antica; Gilda Onoratiè la fanciulla amata da Enrico, che non l'ha sedotto se non perché anche lei ne è profondamente innamorata, e lo vuole sposare con la benedizione del Marchese; Pippettoè il secondo figlio del Marchese, un ragazzo infantile e poco sveglio che si esprime con nomignoli e vezzeggiativi, e infatti il suo stesso nome è alterato e certamente non conforme al rango di marchesino; infine don Gregorio Cordebono, l'ajo amorevole e affettuoso, appunto «di buon cuore», che aiuterà i due giovani.

Lo stesso vale per alcuni personaggi della seconda commedia: qui, per esempio, abbiamo don Desiderio Bonifazi, animato dall'irresistibile desiderio di far del bene.

Nei dialoghi, in linea generale prevale una sintassi di tipo paratattico. Le battute più ampie tuttavia, come avviene soprattutto nell'*Ajo* soprattutto, possono essere più complesse ed elaborate, con subordinate talvolta anche di secondo grado e proposizioni incastrate tra loro.

Nel tentativo di riprodurre la mimesi dell'oralità, il commediografo crea un linguaggio frammentario, scandito da battute concise, talvolta costituite da un'unica parola, nelle quali abbondano interiezioni, frasi idiomatiche, espressioni popolareggianti, e ricorrendo, infine, a costruzioni sintattiche marcate: frasi scisse, dislocazioni, *che* polivalente. Questi ultimi elementi, relativi ad una sintassi che cerca di imitare il parlato, non sono tuttavia molto sfruttati. La mimesi dell'oralità è affidata piuttosto all'articolazione del dialogo e alla frequenza di interiezioni.

Talvolta, in battute un po' più lunghe e di carattere narrativo (solitamente, quando un personaggio narra una vicenda avvenuta precedentemente), si nota l'alternanza di diversi tempi

⁶²In questa battuta, Serianni (1989: 234) individua un segnale di «ironia linguistica nei confronti della trita letterarietà e delle abusate coloriture retoriche».

⁶³Sull'uso degli antroponimi con funzione comica, si consulti Giovanardi – Consales (2008).

verbali (dal passato remoto si viene a narrare al presente, oppure passato prossimo e passato remoto sono affiancati in una medesima battuta); allo stesso modo, il sistema degli allocutivi, incentrato sui pronomi di cortesia *voi* e *lei*, subisce talvolta dei mescolamenti, per cui si passa dal *voi* al *tu* all'improvviso. Non c'è una particolare regolarità per la quale si possa parlare di un intento preciso del commediografo di mettere in rilievo un determinato momento. Si può dire che il più delle volte, il passaggio da un allocutivo all'altro avviene in situazioni nelle quali un personaggio ha premura di manifestare il suo affetto per colui con il quale interagisce: si crea, così, un grado maggiore di confidenza, e si passa al *tu*.

A livello letterario si è parlato, per la commedia di Giraud, di «drammaturgia dei contrasti»⁶⁴. Questa definizione potrebbe essere estesa anche alla veste linguistica delle opere, in quanto, accanto al tentativo di riprodurre il discorso domestico e familiare, persistono forme di carattere aulico, consacrate dalla tradizione, come l'imperativo tragico al quale talvolta il commediografo ricorre, o formule di tono elevato. È vero che questo linguaggio più ricco, dotato anche di un lessico più ricercato, è messo in bocca a personaggi per i quali si presuppone una certa cultura (nell'*Ajo*, per esempio, è Enrico che ricorre a formule e stilemi melodrammatici; in *Don Desiderio* sono Federico e Angelina), ma vi sono anche dei tratti appartenenti alla lingua scritta di uso elevato, messi in bocca a tutti i personaggi indistintamente, come, per esempio i gruppi pronominali apocopati.

La struttura dialogica è lineare, gli scambi di battute si susseguono secondo l'ordine logico del discorso. Le voci dei personaggi non si sovrappongono, generalmente ognuno rispetta il proprio turno.

3.4 Grafia

Per quanto riguarda gli usi grafici nelle commedie esaminate, l'unico elemento arcaizzante (che verrà poi eliminato, tra l'altro, in quasi tutte le edizioni successive a quella del 1808), si è rilevata la presenza di <-j-> per la semiconsonante e anche per la desinenza del plurale <-ii>⁶⁵.

- Osserviamo alcuni esempi in cui il grafema <-j-> è usato con il valore di semiconsonante. Le forme sono presenti per lo più nell'*Ajo nell'imbarazzo*⁶⁶:

⁶⁴Cfr. Meldolesi – Taviani (2003: 573-574).

⁶⁵L'uso della <-j-> per indicare il nesso palatale, abbandonato dagli autori nel corso dell'Ottocento, verrà recuperato da Pirandello, che se ne servirà con regolarità. Serianni (1991: 61) definirà il grafema come «un istituto grafico al quale, com'è noto, Pirandello si mostra assai affezionato, in disaccordo con la norma già allora prettamente prevalente».

- (1) GREGORIO Perdonatemi, marchese, ma su questo punto io vi ripeterò quello che *centinaja* di volte vi ho detto. [...] (*Ajo* I, ii);
- (2) DON GREGORIO Fate quello che vi piace: volete tenerli sotterra? fatelo; ma siate certo che i vostri figli faranno come il cane che, se si lascia con prudenza libero e sciolto, cammina, annasa, conosce e passa; ma quando si tiene soverchiamente alla catena, se mai giunge a spezzar l'uncino che lo tiene legato alla muraglia, corre, urta, addenta e, se s'imbatte in qualche *letamajo*, vi si ravvolge, vi s'imbratta, e fa peggio degli altri cani. (*Ajo* I, ii);
- (3) ENRICO [...] (Questo è il momento) Giurate *ajutarmi*? (*Ajo* I, v)⁶⁷;
- (4) ENRICO È fatta in presenza del *notajo* (*Ajo* I, viii);
- (5) DON GREGORIO [...] Qui non v'è riparo, io non posso *ajutarvi*. [...] (*Ajo* I, viii)⁶⁸;
- (6) ENRICO (Io *muojo*) (*Ajo* I, ix);
- (7) ENRICO Altro che trenta paoli, il dì sei *gennajo*, a titolo di regalo o befana (*Ajo* II, i);
- (8) DON GREGORIO Questa sera poi, con comodo, al *bujo*, sarà più facile che mi riesca di farvi uscire inosservata (*Ajo* II, vii);
- (9) ENRICO Alla fine ti *annojeresti* (*Ajo* III, i);
- (10) ENRICO Io *muojo* dal contento (*baciando il figlio*) (*Ajo* III, v);
- (11) DON DESIDERIO *Jeri* a sera (*Desid.* I, iii);
- (12) DON DESIDERIO Signor *Notajo*, più presto ci sbrigheremo... (*Desid.* II, x).

- Vediamo anche i casi in cui il grafema compare invece in fine di parola. Il fenomeno è stato riscontrato solo nell'edizione consultata dell'*Ajo*, mentre in quella del *Don Desiderio* compare il corrispondente grafema <-ii>:

- (13) MARCHESE Voi siete un uomo che volete aver ragione a forza di *principj* alla moda presente. [...] (*Ajo* I, ii);
- (14) DON GREGORIO No; sono stato giovine come gli altri, cogli impulsi e gli stimoli *proprj* dell'età, ed ho veduto che questi sarebbero divenuti in me peggiori, se in luogo della ragione e dei consigli avessero i miei genitori usato la chiusura ed il rigorismo. [...] (*Ajo* II, i).

Tra gli aspetti grafici di rilievo, faccio rientrare le preposizioni sintetiche. Nelle commedie di Giraud esse rappresentano una costante, mentre la corrispettiva forma con i due elementi della preposizione separati non figura mai. A seguito, riporto una rassegna di esempi relativi.

- Vediamo, prima di tutto, le occorrenze che presentano la preposizione *pel* (*per*+ articolo determinativo singolare o plurale):

- (15) MARCHESE Vi raccomando quest'affare come il più importante *pel* mio cuore (*Ajo* I, ii);

⁶⁶Gli esempi riportati escludono le frequenti occorrenze della parola *ajo* che dà il titolo all'opera. Essa si ripete, comunque, in I, ii; I, v; I, vii (per due volte); II, viii; II, x; III, i; III, vi.

⁶⁷Si consideri quest'esempio anche sul piano sintattico. La battuta presenta un'infinitiva con preposizione zero, costruzione legata alle formule tradizionali della lingua letteraria.

⁶⁸Altre occorrenze del verbo *ajutare*, nelle diverse voci della coniugazione, si trovano in I, ix (*ajutatemi*); II, i (*ajutarmi e siajutino*); II, x (*ajutami!*); III, i (*ajutare*).

- (16) LEONARDA [...] già da qualche tempo mi sono avveduta che egli ha qualche segreto *pel* capo (*Ajo* II, iii);
- (17) DON GREGORIO E *pel* tratto di un anno?... (*Ajo* I, viii);
- (18) GILDA Se immaginate mai qual sia l'amore *pei* figli... (*Ajo* III, i);
- (19) DON GREGORIO [...]; ad Enrico era riuscito celare la sua unione *pel* corso di un anno, come agli occhi vostri, così a' miei (*Ajo* III, iii).
- (20) DON DESIDERIO [...] Oh! A proposito, tu non hai fatto nulla *pel* pranzo? (*Desid.* II, i);
- (21) FEDERICO Sì, lo confesso: sono stato per la rabbia e *pel* dispetto di ciò ch'era accaduto (*Desid.* II, iii).

- Vediamo ora le occorrenze della preposizione *col* e composti (*con* + articolo determinativo singolare o plurale, maschile o femminile):

- (22) PIPPETTO M'insegnava a far la maglia, ed a lavorar *coll'* ago (*Ajo* I, iii);
- (23) DON GREGORIO Ebbene rimanete, ma non istate tanto insieme *colle* genti di servizio; *col* parlar con Leonarda, ed i servitori, voi avete appreso alcune parole e frasi che sono troppo triviali (*Ajo* I, iv);
- (24) GILDA *Co'* testimoni (*Ajo* I, viii)⁶⁹;
- (25) ENRICO [...] *Colla* chiave falsa si apriva e si chiudeva. [...] (*Ajo* II, i);
- (26) MARCHESE [...] Credete voi forse che il suo cuore... vi ingannate; *col* metodo che si tiene in mia casa, *colla* ristrettezza... (*Ajo* II, ii);
- (27) MARCHESE [...] Vedo che avete piacere di ricevermi *coll'* appartamento messo in ordine; ebbene, verrò domani mattina (*Ajo* II, x);
- (28) DON DESIDERIO [...] Se non cessava di vivere, egli si era determinato prima di morire di ritornare subito ad unirsi *colla* signora Placida (*Desid.* I, ii);
- (29) CURZIO Tutto per causa del sig. Don Desiderio, che *colla* smania di voler far bene, ha voluto partir di notte a rotta di collo (*Desid.* I, ii);
- (30) FEDERICO Ma voi che fate la creditrice, avete mandato però a far le scuse anche *col* chirurgo? (*Desid.* II, iii);
- (31) CURZIO (*si scosta da don Desiderio nell'entrare*) È finita, non c'è rimedio; *colla* sua smania di far bene, mi mette sempre in paura (*Desid.* II, vii);
- (32) ROCCO L'hanno incollato *colla* pece (*Desid.* II, viii).

Gli esempi sopra riportati coprono solo in parte il numero esatto di tutte le preposizioni sintetiche presenti nei testi spogliati. Si può rilevare tuttavia la maggiore presenza della forma *col* (e derivati) in entrambe le commedie. Inoltre, si può confermare la scelta accordata dal commediografo a questa forma grafica / morfologica ancora tradizionale e letteraria.

3.5 Fonetica

Nel settore della fonetica, il commediografo sembra orientarsi su scelte che manifestano un'apertura verso la lingua moderna. I fenomeni presi in considerazione riguardano il vocalismo atono, in cui si è notata la totale assenza del monottongo in parole quali *cuore*, *buon*, *vuol*, ... anche

⁶⁹In questo esempio riportato si noti anche il troncamento della preposizione.

quando queste sono inserite in contesti dal tono più letterario e melodrammatico⁷⁰. Le uniche voci che presentano il monottongo sono quelle dei cognomi composti dei protagonisti delle due commedie esaminate: Cordebono (don Gregorio nell'*Ajo*) e Bonifazi (don Desiderio, nell'opera omonima). I due soggetti sono presentati comunque con il loro nome e cognome solo nell'elenco dei personaggi posto all'inizio delle opere drammatiche. In protonia, si segnala l'alternanza tra le vocali *a / i* (in parole come *giovane / giovine*) e tra *e / a* (*meraviglia / maraviglia*). Per quanto riguarda il consonantismo permangono invece alcuni tratti legati alla tradizione toscana: la sonorizzazione della consonante sorda tra vocale e vibrante (in parole come *lagrime, sagro, ...*) e l'alternanza tra palatale e affricata, con preferenza per la seconda (in sostantivi come *ufficio / uffizio*). Regolare risulta l'aggiunta della <i-> prostetica davanti a <s-> complicata in parole che seguono una consonante.

- Riporto, a titolo di esempio, alcune battute in cui è possibile osservare la scelta regolare delle forme dittongate in <-uo-> :

- (1) GILDA [...] Ti prevengo però, che questo tuo ajo ha una figura, che non mi par nulla di *buono* (*Ajo* I, vi);
- (2) ENRICO T'inganni, non ha cattivo *cuore* D. Gregorio (*Ajo* I, vi);
- (3) DON GREGORIO [...] Il Marchese *muore* dal dolore [...] (*Ajo* I, viii);
- (4) DON GREGORIO Assicuratevi, ch'è come *nuovo* (*Ajo* II, viii)
- (5) DON GREGORIO Io non v'accendo mai *fuoco*... (*Ajo* II, viii).
- (6) ANGELINA Sì, che avrebbe più *buoncuore* di voi, che siete un tiranno (*con dispetto*) (*Desid.* I, i);
- (7) DON DESIDERIO Non ne parlare, che mi sento spezzare il *cuore*. Ma sai cosa vi è di *buono*? (*Desid.* I, ii);
- (8) DON DESIDERIO Io nel tempo stesso che sono trafitto dalla perdita di quel *galantuomo*, sono *fuori* di me dal piacere di poter dare una *nuova* così consolante all'erede, che non poteva sperarla (*Desid.* I, ii);
- (9) CURZIO No; passate pur voi, non facciamo complimenti, per amor del cielo, mentre io tempo le vostre attenzioni come il *fuoco*. [...] (*Desid.* II, vii);
- (10) FEDERICO Angelina mia, credimi che ciò non ti rende meno bella agli occhi miei, né meno adorata dal mio *cuore* (*Desid.* III, iii).

- Tuttavia, si è rilevata anche qualche sporadica occorrenza che presenta il monottongo⁷¹. Si tratta dell'imperativo di seconda persona plurale del verbo *muoversi*, in cui si nota l'assenza del dittongo mobile:

(11) DON GREGORIO Rimanetevi in casa, non vi *movete* (*Ajo* II, v).

(12) DON DESIDERIO Sì, andate dentro, e non vi *movete* (*Desid.* II, vi).

⁷⁰Sulla base di analisi condotte sulla lingua epistolare, genere più spontaneo e dunque maggiormente predisposto ad accogliere caratteri dell'oralità, Antonelli (2003: 20-21) ha rilevato che la normalizzazione del tipo con dittongo sembra già definitiva ai primi dell'Ottocento, tranne che per casi residuali di conio letterario. Cfr. anche Tesi (2005: 109-110).

⁷¹Sul dittongo mobile nella lingua del teatro dell'Ottocento, si può consultare Bonomi – Coletti (2015).

- Si è riscontrato anche un unico sostantivo presentante il dittongo:

(13) MARCHESE [...] Vedo però, da quanto mi accadde, che la soverchia autorità ed il rigore, non sono i mezzi per la buona riuscita dei *figliuoli* (*Ajo* III, vi).

- Per quanto riguarda il vocalismo atono, si osservi la chiusura della <e-> pretonica in <i-> in alcune voci verbali:

(14) GREGORIO Scienza il cucire! (Povere cure *gittate* al vento; [...]) (*Ajo* I, ii);

(15) GREGORIO Enrico mio bello, caro Enrico, *gittati* nelle braccia del tuo don Gregorio; [...] (*Ajo* I, v).

- Altre voci presentano, sempre in protonia, l'apertura della <e-> in <a-> e in un caso della <u-> in <o->, come possiamo osservare dagli esempi qui sotto riportati:

(16) ENRICO Sua madre, che si era obbligata a tener la sua figlia in casa per un anno, trovandosi in qualche angustia di *danaro*, è stata costretta condursi in Milano per raccogliere alcuni effetti lasciati da suo marito, e tre giorni dopo partì, lasciando sua figlia in braccio della provvidenza, ed in cura di me suo sposo (*Ajo* II, i);

(17) DON GREGORIO Vostro padre non vi dà *danaro*? (*Ajo* II, i);

(18) DON GREGORIO [...] Il letto non è ancora posto in ordine; gli abiti sono gettati e scomposti sopra le sedie [...] (*Ajo* II, x);

(19) GILDA Mi *maraviglio*! [...] (*Ajo* III, ii);

(20) DON GREGORIO [...] Era venuta la *giovane* a piangere anch'essa nell'atto che giungeste, allorché per risparmiarvi una *maraviglia* simile, non potendola far uscire, la celai nelle mie camere. [...] (*Ajo* III, iii).

(21) MATTEO A quest'ora le farebbe *meraviglia* il vedervi qui. [...] (*Desid.* I, ii);

(22) GILDA Con tutte le *formole* (*Ajo* I, viii).

- In postonia, si osservi l'alternanza <a-> / <i-> nei sostantivi *giovane* / *giovine* e composti:

(23) GREGORIO Vi dirò schiettamente, che il mio timore è che questo *giovine* si sia dato alla ipocondria, vedendosi nell'età sua tenuto con tanta ristrettezza. [...] (*Ajo* I, ii);

(24) MARCHESE [...] Finché i *giovani* non hanno venticinque anni almeno, non devono conoscere altro che la casa e lo studio. [...] (*Ajo* I, ii);

(25) GREGORIO (Eccolo qua nella sua solita postura; povero *giovane*, mi muove a compassione!) [...] (*Ajo* I, v);

(26) GREGORIO [...] Poveri *giovani*, lasciarli in preda alla disperazione. [...] (*Ajo* I, viii);

(27) GREGORIO [...] Fargli un simile affronto in presenza di questo *giovine*! [...] (*Ajo* I, ix);

(28) DON GREGORIO Qui non v'è riparo; nasca ciò che vuol nascere, io non abbandonerò questi *giovani*. Alla fine il male poteva essere peggiore: la *giovane* non ha cattiva indole, è di buona famiglia, e se le sue fortune sono scarse, poco male, il marchese non ha bisogno di *danaro*. [...] Ora si procuri far tornare la *giovine* in sua casa senza essere veduta, e s'incominci fin da quest'oggi a disporre l'animo del marchese (*Ajo* II, i);

- (29) DON GREGORIO Che quel *giovane* ha bisogno (*piano D. Gregorio*) ha bisogno di far da *giovane*, girare, trattare... (*Ajo II, ii*);
- (30) DON GREGORIO No; sono stato *giovine* come gli altri, cogli impulsi e gli stimoli proprj dell'età, ed ho veduto che questi sarebbero divenuti in me peggiori, se in luogo della ragione e dei consigli avessero i miei genitori usato la chiusura ed il rigorismo. [...] (*Ajo II, ii*);
- (31) PIPPETTO *Giovanetta* (*Ajo II, ix*);
- (32) LEONARDA Ma chi è *giovane*... (*Ajo II, xii*);
- (33) MARCHESE Una *giovane*, a quest'ora, nelle camere di don Gregorio, si fa conoscere abbastanza. [...] (*Ajo III, ii*);
- (34) MARCHESE [...] A quest'ora una *giovane*... in mia casa... ove son gl'innocenti miei figli... Ah! vero lupo e custode di agnelli! (*Ajo III, iii*);
- (35) GREGORIO (là, tutt'un colpo) Quella *giovane* è moglie, e quel fanciullo è figlio... (*Ajo III, iii*).
- (36) FEDERICO [...] Oh, se potessi esser certo, che tornando in patria non rincescesse a mio padre di vedermi arrivare ammogliato con una *giovine* priva affatto di dote, io sposerei sull'istante Angelina, quantunque senza beni di fortuna. [...] (*Desid. I, v*).

- Per quanto riguarda il consonantismo, si sono evidenziate alcune voci lessicali che ricalcano toscanismi tradizionali, presentando la consonante velare sonora tra vocale e vibrante al posto della sorda:

- (37) GREGORIO Ma cosa dite! Da' vostri occhi cadono *lagrime* come gocciole di pioggia. [...] (*Ajo I, v*);
- (38) GILDA Ci dammo la man di sposi, ed il giorno appresso fu segretamente reso *sagro* ed autentico il nostro legame (*Ajo I, viii*)⁷²;
- (39) GILDA [...] I nostri cuori sono legati fra loro dal nodo *sagro*, dal nodo dell'onore, da quello delle leggi, e da mille e mille altri gruppi, e nodi d'amore, e di giuramenti l'uno sull'altro attortigliati, e stretti. [...] Avrete quante *lagrime*, e quanto sangue vi piace per soddisfarvi; [...]. (*Ajo I, viii*);
- (40) GILDA Per queste *lagrime* di madre (*Ajo III, i*);
DON GREGORIO [...] Solo questa mattina Enrico mi svelò l'arcano, pieno di *lagrime* e d'avvilimento. [...] (*Ajo III, iii*);
- (41) PIPPETTO [...] Furono falsi i tuoi giuramenti, finte le tue *lagrime*? [...] (*Ajo III, vi*).
- (42) DON DESIDERIO (*piange*) Non temete: vi consoleremo noi. (Maledette le *lagrime*). [...] (*Desid. II, iv*).

- Ma capita anche di trovare la sorda in voci che, nel linguaggio moderno, si sono stabilizzate invece con la sonora:

- (43) FEDERICO [...] Non si incomoda un *intrico*, che subito ne nasce un altro. [...] (*Desid. I, v*).

- Riporto ancora, per il consonantismo, le occorrenze in cui il commediografo ha scelto l'affricata <-z-> al posto della palatale <-c->:

- (44) CURZIO [...] Ecco cosa vi è scritto sopra il testamento, che fu depositato, chiuso e sigillato nel nostro *uffizio* [...] (*Desid. II, x*);
- (45) PLACIDA [...] sia anche questo un *sacrifizio* all'amore per il mio Riccardo (*Desid. II, x*).

⁷²Si faccia caso, in questo esempio riportato, anche la presenza della voce verbale *dammo*, prima persona plurale del passato remoto del verbo *dare*, ormai desueta e comunque tipica del parlato semicolto.

- Alcune voci verbali del futuro e del condizionale presentano epentesi di <-e->:

(46) LEONARDA [...] Tutti, tutti contro me: non potete più vedermi, sì, sarete contenti, me ne *anderò*, non mi vedrete più. (*Ajo* I, x);

(47) DON GREGORIO [...] Questa sera par che il diavolo gli parli all'orecchio; che mai non *accaderebbe* se vedesse una donna uscir dalle mie camere a quest'ora? [...] (*Ajo* III, i).

(48) CURZIO Se vi fosse tempo, io *anderei* in qualche luogo a coricarmi per riposarmi (*Desid.* I, ii);

(49) DON DESIDERIO E se per caso mi trovasse, che *accaderebbe*? (*Desid.* I, ii).

- Infine, l'usoregolare della <i-> prostetica davanti a <s-> complicata, dopo parole terminanti per consonante, manifesta il legame con la tradizione scritta letteraria:

(50) GREGORIO State pur quieto, tornerò ad impiegare ogni mezzo per *iscoprire* se vi fosse qualche altra incognita cagione [...] (*Ajo* I, ii);

(51) ENRICO Dunque volete lasciarci in braccio alla desolazione, in *istato* di far qualunque cosa dettata dalla disperazione [...] (*Ajo* II, ii);

(52) MARCHESE Vi scuso, credendo ch'oggi il vostro capo non *istia* a segno (*Ajo* II, ii);

(53) MARCHESE Perché siete sempre in ozio, perché non *istudiate*, non vi divertite con qualche libro o non vi sollevate a fare qualche conto aritmetico? [...] (*Ajo* II, ix);

(54) GILDA [...] Il cuore me lo dice, ed il mio cuore non *isbaglia* mai (*Ajo* III, i);

(55) GILDA (Si cerchi di non *isdegnarlo*) [...] (*Ajo* III, iii);

(56) GILDA Non temete, né supponete già che uccider volessi Bernardino mio; lo feci solo per *iscuotervi* (*Ajo* III, v).

(57) PLACIDA Come, non *istà* bene?

DON DESIDERIO Sì, non *istà* bene... ma non *istà* male... (*Desid.* I, iii);

(58) ANGELINA Dava in *ismanie*? (*Desid.* III, i);

(59) DON DESIDERIO [...] Un poco per amore un poco per forza strascino al legno, il notaio col testamento, e ci rompiano il collo per *istrada*... [...] (*Desid.* III, v);

(60) FEDERICO [...] “ed a fare con ciò una corrispondente dote alla di lei figlia Angelina, per darla in *isposa* al signor Federico Uspok. [...]” (*Desid.* III, vi).

3.6 Morfologia pronominale

Con funzione sia di soggetto, sia di complemento, resiste l'uso dei pronomi di terza persona *egli* / *ella* e di *esso* / *essa*, in posizione sia preverbale, sia postverbale, non essendosi ancora imposto l'uso del pronome obliquo *lui* / *lei*⁷³. Quest'ultimo registra pochissime occorrenze con funzione di

⁷³Sull'uso del pronome obliquo nel parlato, cfr. D'Achille (1990: 313-327). In Tesi (2005: 111) leggiamo che «nei pronomi personali soggetto il sistema si è stabilizzato nella scelta di *egli* (o *esso*, anche animato), *ella* (o *essa*), che riflette un'abitudine compatta dell'italiano scritto primottocentesco non scalfita dalle revisioni più moderne adottate nella revisione dei *Promessi Sposi*».

soggetto, mentre compare per lo più con il valore di complemento oggetto. Vi sono anche due occorrenze del pronome di sapore arcaico *desso / dessa*.

- Osserviamo gli esempi relativi all'uso della forma *egli / ella*, di gran lunga maggioritaria rispetto alle altre indicate; nell'*Ajo* non si riscontrano esempi *lui / lei* soggetto:

- (1) MARCHESE *Egli* dice di non avere alcun male: il medico assicura che *egli* non ha febbre (*Ajo* I, ii);
- (2) ENRICO Ma *ella* voleva andare a casa... (*Ajo* II, vi);
- (3) DON GREGORIO: [...] Andate via; faccia vostro padre ciò che crede...*Egli* vi ucciderà: io v'abbandono [...] (*Ajo* I, viii).

- (4) DON DESIDERIO Altro che sicuro! Se non cessava di vivere, *egli* si era determinato prima di morire di ritornare subito ad unirsi colla signora Placida (*Desid.* I, ii);
- (5) MATTEO [...] È qualche tempo che non siete venuto a trovarla, e poi, lo sapete, quando venite da Roma, *ella* non fa che domandarvi di suo marito (*Desid.* I, ii);
- (6) DON DESIDERIO Sì, ma *egli* non vi era; non era neppure in casa. (*Desid.* II, ii);
- (7) DON DESIDERIO *Egli* vi sarà stato per caso (*Desid.* II, iii);
- (8) ANGELINA *Egli* non si cura più di me, lasciatelo per la sua bella (*Desid.* II, iii);
- (9) DON DESIDERIO Angelina mia, andate a tener compagnia a vostra madre: *ella* ha già acconsentito, che pranziamo tutti insieme nella sua camera. [...] Ora vado a prendere il notaio; pranzerà con noi anche *egli*. [...] (*Desid.* II, vi);
- (10) MATTEO *Ella* ha ragione, ma quel povero disgraziato va ad impazzire [...] (*Desid.* III, i);
- (11) CURZIO *Egli* dice che vuole rimediare all'accaduto (*Desid.* III, ii);
- (12) FEDERICO Certo *egli* dovrebbe del proprio... (*Desid.* III, iii);
- (13) PLACIDA (*di dentro*) Non l'odio, ma *egli*... (*Desid.* III, vi).

Come si può osservare dalla rassegna di esempi presentata, il pronome personale soggetto *egli / ella* riflette gli usi della prosa dell'Ottocento ed è collocato non solo ad inizio frase, ma anche in posizione marcata, come in (9), oppure in una frase avversativa dopo la congiunzione *ma*, come nell'esempio (13).

- Osserviamo ora alcune occorrenze relative alla forma *esso / essa / essi*, anche questa abbastanza attestata:

- (14) DON GREGORIO [...] Il male è fatto...*Essi* sono già marito e moglie...[...] (*Ajo* I, viii).
- (15) MATTEO Povera padrona, quanto ne sarà afflitta! *Essa* che dopo sei anni, che vive ritirata in Genzano e separata da lui, ne parla sempre, e che sperava prima di morire di potersi riunire ad esso! (*Desid.* I, ii);
- (16) ANGELINA Sì, sospetti; quando *essi* ti acciecano, tu allora sei capace di tutto (*Desid.* II, v);
- (17) CURZIO “Toltono i piccoli legati qui a tergo notati, ammontati a scudi 500, *essa* sarà erede, e potrà disporre dei suoi capitali e dei frutti liberamente a favore della sua figlia Angelina” (*Desid.* II, xi).

La scelta del pronome *esso* non dipende dal referente. Oltre a indicare il plurale al posto di *loro*, come in (14), sostituisce *egli* o *ella* in contesti per lo più marcati, come in (15) e (16).

- In un unico caso, compare il pronome *lui* con funzione di soggetto, in posizione marcata:

(18) DON DESIDERIO [...] Il signor Federico ci terrà compagnia anche *lui* (*Desid.* II, iv).

- Come già detto, vi sono anche due occorrenze del pronome di sapore arcaico *desso* / *dessa*⁷⁴. Riporto le battute in cui questo compare:

(19) ENRICO [...] È *dessa*, che già è venuta (*Ajo* I, vii);

(20) LEONARDA: Sento appunto la camminata del marchese, è *desso* che viene... (*Ajo* II, viii).

- Con funzione di soggetto, compare anche la forma *costui*, che assume, per lo più, una funzione deittica:

(21) MATTEO Quel povero don Desiderio impazzisce: conviene assolutamente che gli permettano di tornar qui, altrimenti *costui* fa qualche passo disperato [...] (*Desid.* III, i).

Nel paragrafo dedicato agli usi pronominali nelle commedie di Giraud, ritengo opportuno inserire, oltre alle forme regolari dei pronomi soggetto, anche ad alcuni usi pronominali che vi si riscontrano, quali enclisi pronominale, forme pronominali comitative, pronome unico *gli* con valore dativale, gruppi pronominali apocopati.

- In vari tempi del presente indicativo, e, più di rado, anche del congiuntivo, si trova l'enclisi pronominale, anch'essa rivelatrice dell'adesione dell'autore alla norma letteraria⁷⁵:

(22) DON GREGORIO [...] non *arrossirti*, svela qualunque segreto motivo ti tiene in questo stato infelice (*Ajo* I, v);

(23) ENRICO [...] ma ora che tutto *devesi* irrimediabilmente scoprire (*Ajo* I, iv);

(24) DON GREGORIO [...] Sì, vostro figlio ha bisogno d'incominciare a girare, e ad uscire da questa tomba, ove *trovasi* sepolto dal momento ch'è nato (*Ajo* II, ii);

(25) MARCHESE Lo spero, e *veggasi* così in un istante uscir me dall'inganno (*Ajo* III, vii).

(26) FEDERICO Sono tanti anni che vive divisa, che *parmi* strana tanta tenerezza (*Desid.* I, v);

⁷⁴Nei dizionari di lingua italiana, il pronome *desso* ha sia valore di pronome personale (*egli*, *colui*), ma anche di pronome dimostrativo- rafforzativo (*proprio lui*, *proprio quello*). Nel Tommaseo – Bellini (1963) vi sono ben dieci accezioni relative al lemma *desso*. La prima recita così: «Pronome asseverativo m. Lo stesso che *Esso*, ma più d'efficacia in dinotar la cosa che viene dimostrata, e vale Quello stesso, Quello proprio».

⁷⁵Sull'enclisi pronominale come carattere di letterarietà nella produzione ottocentesca, si vedano gli studi sulla lingua del melodramma in Bonomi – Buroni (2010).

(27) CURZIO [...] ...*parmi* che il capo...[...] (*Desid.* II, ix).

- Le forme pronominali comitative, di provenienza latina, sono ben attestate in entrambe le commedie, come è possibile verificare dagli esempi seguenti:

(28) LEONARDA Alle corte; se son vere le vostre premure, se Leonarda vi preme quanto dite, dovete unirvi *meco* affinché sia cacciato costui da questa casa (*Ajo* II, iv).

(29) RICCARDO Sì, son io, che appena rinvenutomi da sincope mortale volai a unirmi *teco* (*Desid.* III, ix).

- Il pronome unico dativale *gliè* usato anche per la terza persona plurale al posto di *loro*, così come per quello femminile, al posto di *le*. In casi rarissimi è usato con valore di complemento oggetto:

(30) GILDA Gilda fa tutto ciò, che tu tu *gl'imponi* (I, VII);

(31) SIMONE Sì, signore, *gli* ha portati, e *gli* ho posti nella vostra anticamera (I, VI).

- Numerose occorrenze si riscontrano anche nel caso dei gruppi pronominali apocopati, definiti da Serianni (1989: 84) come elementi «se non proprio arcaizzanti, certo caratteristici della lingua scritta coeva»⁷⁶:

(32) GILDA Io sì, *nol nego* [...] (*Ajo* I, viii);

(33) GILDA Ebbene, lascialo Enrico; lascia quest'uomo col suo cuor da tiranno. *Tel* dissi, che non mi prometteva altro il suo aspetto (I, viii);

(34) MARCHESE *Nol so* (*Ajo* II, ii).

(35) DON DESIDERIO Sì...*nol so* (*Desid.* I, iii).

- Si segnala, infine, l'uso del pronome indefinito *alcuno* con valore di *nessuno*:

(36) DON GREGORIO [...] Non avergli mai fatto vedere una conversazione, un teatro; mai non averlo fatto parlare con *alcuna* donna... (*Ajo* I, ii)

(37) GREGORIO Va, chiuditi, non aprire ad *alcuno*, se non senti la mia voce (*Ajo* II, i).

(38) ANGELINA Non ascolto *alcuno*; [...] (*Desid.* II, iii).

⁷⁶Anche per i gruppi pronominali apocopati si può trovare un riscontro nella lingua del melodramma. Cfr Bonomi – Buroni (2010).

3.7 Morfologia verbale

Anche nel settore della morfologia verbale si segnalano oscillazioni tra forme di carattere letterario e altre di uso più colloquiale e moderno. Per l'espressione del tempo presente indicativo dei verbi fare e andare sono usati regolarmente i toscanismi *fo* e *vo*; invece per altre forme si registra alternanza: si tratta delle voci verbali *vedo / veggo* e *devo / deggio*. Alternanza si riscontra anche per l'uscita della prima persona dell'imperfetto indicativo: la forma analogica *-aprevale* su quella etimologica *-o*. Alcune voci verbali del futuro e del condizionale presentano l'epentesi di *<-e->*.

- Vediamo, per prima cosa, alcune occorrenze del presente dei verbi *faree andare*, per l'espressione del quale vengono usate esclusivamente le forme *foe vo*, di derivazione toscana⁷⁷:

- (1) DON GREGORIO[...] Se conservo ancora il titolo di ajo de' vostri figli, lo *fo* per l'amore che porto ad essi (*Ajo I*, ii);
- (2) DON GREGORIO Sì, Enrico, *fo* tutto ciò che volete [...] (*Ajo I*, v);
- (3) GILDA Oh Dio! Che *fo!* Salvatemi (*Ajo I*, ix).

- (4) DON DESIDERIO (Comunque faccia, *fo* male) (*Desid. I*, iii);
- (5) DON DESIDERIO Sì, *fo* quel che volete (*Desid. I*, iv)
- (6) CURZIO [...] *Vo* vedere se mi giovasse a prender aria (*Desid. II*, ix);
- (7) DON DESIDERIO [...] Fate ch'io possa parlare a vostra madre, o *fo* qualche eccesso (*Desid. III*, iv);
- (8) DON DESIDERIO [...] Se vivo, *fo* voto di riunirmi subito a Placida. [...] (*Desid. III*, v).

- Riporto quindi alcuni esempi che segnalano l'alternanza delle forme *vedo / veggo* (e *vegga* per il congiuntivo) e *devo / deggio*, quest'ultimo di ascendenza letteraria, consacrato dalla tradizione e importato dalla scuola siciliana⁷⁸:

- (9) DON GREGORIO [...] Fate che nessuno *la vegga*; [...] (*Ajo I*, ix);
- (10) DON GREGORIO Mi *veggo* in uno stato che mi darei fuoco con le mie mani; [...] (*Ajo II*, ii).

- (11) FEDERICO [...] Sono geloso di essa, né sarò mai tranquillo finchè non la *vegga* divenuta mia (*Desid. I*, v);
- (12) CURZIO [...] *Veggo* che siete piuttosto disgraziato (*Desid. II*, vii);
- (13) DON DESIDERIO Non è possibile che io sopravviva, se non *veggo* risarcito alla moglie il danno e la rovina che (per voler far del bene) ho cagionato. [...] (*Desid. III*, iv);
- (14) DON DESIDERIO [...] Se non *veggo* questa donna, io non posso più parlare di nulla, non posso occuparmi di nessun'altra cosa, lo stato mio, caro Federico, se mi vedeste l'interno... (*Desid. III*, iv);
- (15) DON DESIDERIO (*Deggio* dirglielo, o non *deggio* dirglielo?) (*Desid. I*, iii);
MATTEO Bravo quando le cose si fanno...

⁷⁷Negli usi scritti dell'Ottocento, inizia a prevalere il tipo *faccio* su *fo* e *vado* su *vo*, con le seconde forme di tradizione letteraria e toscanista (in controtendenza con il Manzoni della Quarantana), dando inizio alla progressiva marginalizzazione del modello toscano corrente. Cfr. Antonelli (2003: 171).

⁷⁸Tali forme sono usate nella prosa letteraria fino a tutto l'Ottocento. Cfr. Serianni (1989: 134-137).

- DON DESIDERIO Si *deggiono* fare a dovere (*Desid.* II, i);
 (16) ANGELINA Freddezza? E che *deggio* fare? (*Desid.* II, ii);
 (17) CURZIO Vi ricordo che io *deggio* essere in Roma questa sera a qualche ora. (*Desid.* II, vii);
 (18) PLACIDA (*piangendo*) Lo volete? Lo *deggio* fare? [...] (*Desid.* II, x).

- Vediamo ora alcuni esempi in cui la prima persona dell'imperfetto indicativo presenta la desinenza in *-a*:

- (19) PIPPETTO *Stava* da Leonarda (*Ajo* I, iii);
 (20) DON GREGORIO [...] Io che *credeva*, che fosse solo il mal d'amore! [...] (*Ajo* I, viii);
 (21) ENRICO Io non *aveva* cuore bastante di svelarlo (*Ajo* II, i).
 (22) ANGELINA Mi rincresce per mia madre, che *credeva* morisse anch'essa di dolore. [...] (*Desid.* I, v);
 (23) FEDERICO L'*aveva* indovinato (*sorridendo per rabbia*) (*Desid.* I, vi);
 (24) MATTEO [...] Non ve lo *aveva io* detto, non ostante la separazione per tanto tempo, amava sempre suo marito? (*Desid.* II, i);
 (25) ANGELINA Ah, siete venuto? E perché non siete entrato?
 DON DESIDERIO *Diceva* una cosa a Matteo (*Desid.* II, ii);
 (26) ANGELINA Che ha detto? Non gli avete fatto capire ch'*era io* che vi *aveva* mandato? (*Desid.* II, ii);
 (27) PLACIDA (si scuote nel vedere don Desiderio che tiene per mano i due) Che fate don Desiderio?
 DON DESIDERIO Anche questo? (comparir mezzano!) *scherzava* per sollevar vostra figlia (*Desid.* II, iv);
 (28) ANGELINA Madre mia, *io stava*... (*Desid.* II, iv);
 (29) PLACIDA Io che ti *aveva* mille volte perdonato! (*Desid.* II, xi).

- Vediamo ora i casi, minoritari, in cui compare la desinenza di tipo analogico *ioero*⁷⁹:

- (30) DON GREGORIO Manco male, *credevo* che il buco della Posta fosse turato (*Ajo* I, vi);
 (31) DON DESIDERIO *Credeva* di far bene, per assistere la madre. [...] (*Desid.* I, iii).

- Talvolta la desinenza etimologica si presenta anche con il dileguo della labiodentale:

- (32) DON DESIDERIO [...] *avea* nominata erede universale la signora Placida, sua moglie (*Desid.* I, ii);
 (33) PLACIDA È stato voler del cielo. Io non *dovea* acconsentire. [...] (*Desid.* III, vi).

⁷⁹Al contrario, nell'esaminare la lingua delle lettere, Antonelli ha individuato una leggera prevalenza del tipo analogico. La lingua del teatro appare dunque più conservativa. Tesi (2005: 112) invece individua una schiacciante prevalenza del tipo *io era* nelle opere di Leopardi, molte delle quali nelle lettere private. Emerge dunque una situazione di «dimorfia controllata» o distribuzione complementare dei due allomorfi. Dunque in questo caso Giraud si mostra molto conservatore.

3.8 Sintassi marcata

Dal punto di vista sintattico, Giraud non si mostra fedele alle innovazioni goldoniane; egli preferisce affidare la naturalezza e la spontaneità del parlato a espedienti linguistici quali sospensioni, ripetizioni, interiezioni. La sintassi invece risulta essere regolare e rispettare la grammatica, salvo in alcuni rarissimi casi.

3.8.1 Inversione degli elementi frastici e dislocazioni

Le inversioni dell'ordine naturale SVO sono poche e poco rilevanti. Lo stesso vale per le dislocazioni, di cui riporto le uniche due occorrenze riscontrate nel *corpus*, che consistono in dislocazioni a sinistra:

- (1) FEDERICO Io, vedete, *simili figure non le ho mai fatte* (*Desid.* I, vi);
- (2) FEDERICO Non conosco nessuno. *Cattive figure non voglio farle*, e voi me ne renderete conto (*Desid.* I, vi).

3.8.2 Ci attualizzante

Un altro elemento sintattico caratteristico del parlato o comunque di una prosa popolareggiante è il *ci* attualizzante. Anche questo presenta solo poche occorrenze in tutto il *corpus*:

- (1) ANGELINA Ci avrei piacere (*Desid.* I, i);
- (2) ANGELINA Per voi ci resta Angelina vostra (*Desid.* I, iv).

3.9 Caratteri dell'oralità

Sebbene gli elementi che indicano in Giraud un attaccamento alla lingua scritta tradizionale siano numerosi, occorre rilevare che in molti casi il commediografo mostra invece un'apertura verso i moduli tipici della lingua parlata. Vediamo in ordine i tratti caratteristici del parlato teatrale come vengono sfruttati da Giraud.

3.9.1 Allocutivi

Il sistema dei pronomi allocutivi è modulato su tutte e cinque le forme tradizionali del testo teatrale (*tu, lei, ella, voi, loro*). L'allocutivo più sfruttato è il *voi*, con il conseguente accordo verbale alla terza persona plurale. Gli allocutivi sono reciproci quando i personaggi hanno lo stesso status sociale o, comunque, il loro rapporto è paritario. Nell'*Ajo nell'imbarazzo* si danno del *voi*, per esempio, don Gregorio e il Marchese; e così Enrico e Pippetto con don Gregorio e viceversa. Talvolta però, nei momenti in cui don Gregorio mostra maggiore affetto nei confronti di Enrico, gli rivolge il *tu*. I due fratelli, Enrico e Pippetto, tra di loro si danno del *tu*. Le loro conversazioni sono solitamente brevi e i toni di ognuno verso l'altro piuttosto sgarbati. I giovani amanti Enrico e Gilda si danno del *tu*, segno di una profonda confidenza e di un rapporto alla pari (ma si tenga presente anche che i due sono complici nella loro avventura segreta); a Gilda viene invece rivolto il *voi* da don Gregorio. Leonarda, la cameriera, si rivolge al marchese dandogli del *lei*. Egli ricambia con il *voi*.

In *Don Desiderio* vige più o meno lo stesso sistema nell'uso degli allocutivi. Don Desiderio rivolge il *voi* a tutti i personaggi, e ne è ricambiato con lo stesso allocutivo. I due fidanzati, Federico e Angelina, si danno del *voi*, ma spesso passano al *tu* in momenti di maggiore vivacità teatrale. Placida rivolge il *tu* alla figlia Angelina, che le dà invece del *voi*. In questa seconda commedia i padroni rivolgono il *tu* ai servitori. Questa scelta potrebbe dipendere dal fatto che il *Don Desiderio* si svolge in un ambiente borghese, in una cittadina di provincia e non presso una famiglia della nobiltà cittadina.

- Vediamo alcuni scambi dialogici in cui, nelle commedie esaminate, i personaggi si scambiano il *voi* reciproco. Si tratta della maggior parte dei casi:

- (1) DON GREGORIO *Perdonatemi*, marchese, se non sono venuto subito: una lettera...
MARCHESE Cosa *dite!* Anzi *scusate* se vi ho incomodato, ma, caro don Gregorio, io ho bisogno di *voi* (*Ajo* I, ii);
- (2) PIPPETTO Signor don Gregorio che *volete?*
GREGORIO Da quali camere *venite?* (*Ajo* I, iii);
- (3) GREGORIO [...] Marchesino (*chiamandolo*)
ENRICO Signor don Gregorio.
DON GREGORIO Vogliamo andare a camminare un poco?
ENRICO *Vi* prego, dispensatemi.
DON GREGORIO Come *volete*; purché *siate* un poco sollevato (*Ajo* I, v).
- (4) CURZIO Sì, ma il troppo, amico, è sempre troppo. Io dunque me ne vado alla locanda a riposarmi.
DESIDERIO Verrò ad *accompagnarvi*.
CURZIO Non *vi* incomodate, signor Desiderio.

DESIDERIO *Vi pare! Voi non conoscete il paese. (Desid. I, ii);*

(5) ANGELINA Sì, che avrebbe più buon cuore di *voi*, che *siete* un tiranno (*con dispetto*).

FEDERICO Adunque *andate* da lui. Perché mi *state* a dire: già so, già so tutto. Ma... (*mordendosi le labbra*).

ANGELINA *Voi non sapete niente. Voi non sapete altro che maltrattarmi senza ragione, che strapazzarmi, e contraccambiare l'amore...*

FEDERICO L'amore?... l'amore?... basta così... *Sapete* quello che vi dico? *lasciate* che me ne vada: *ritiratevi*, che se *vostra* madre... (*Desid. I, i*).

- Osserviamo ora altri scambi dialogici in cui si passa dall'uso del *voi* a quello del *tu* per ragioni dettate da affetto o maggiore confidenza, o semplicemente per minore sorveglianza da parte dell'autore:

(6) DON GREGORIO Ma cosa *dite!* Da' *vostr*i occhi cadono delle lagrime come goccioline di pioggia. Figlio mio caro, a che serve più *nascondervi*; *voi* avete una causa, che fa strazio della *vostra* salute. Enrico mio bello, caro Enrico, *gittati* nelle braccia del *tuo* don Gregorio; *nonarrossirti*, svela qualunque segreto motivo *ti* tiene in questo stato infelice. Il mio cuore è aperto per *te*: non sono in questo momento il *tuo* ajo, sono il tuo caro amico. Io *ti* giuro di tener il segreto, e *ti* prometto ogni aiuto, come il padre più amoroso che *ti* stringa al suo seno [...] (*Ajo I, v*).

(7) ANGELINA Ma di chi *parlate?*

FEDERICO Di chi parlo? Angelina, *tu* credi... perché *t'*accorgi che io *t'*amo, ma non è vero.

ANGELINA Lo so che *non miamate*.

FEDERICO (*con rabbia*) *Siete* una bugiarda, *siete* una crudele.

ANGELINA Ma perché, perché mi *dite* così? (*quasi piangendo*) Cosa *vi* ho fatto? Cosa *volete* che faccia di più? Io non sono rea di nulla.

FEDERICO Questo lo dici *tu*.

ANGELINA Lo dico ed è vero, e *tu* lo sai. Ignori forse, ch'io medesima ho confessato a mia madre il nostro amore? Non sai *tu* forse che mia madre mi *ti* avrebbe già fatto sposare, se mi avesse potuto dare una piccola dote? [...] (*Desid. I, i*);

(8) DON DESIDERIO È vero, *hai* fatto bene. [...]

MATTEO *Fate* bene.

DON DESIDERIO Ah! credete anche *voi* che farò bene? [...] (*Desid. II, i*).

In (6) don Gregorio, che cerca di strappare ad Enrico la confessione sul suo malessere, assume man mano toni più confidenziali, che si sviluppano proprio a partire dal passaggio dell'allocutivo dal *voi* al *tu* e si condensano nell'espressione «Il mio cuore è aperto per te: non sono in questo momento il tuo ajo, sono il tuo caro amico», con la quale don Gregorio si pone allo stesso livello del marchese di cui è precettore. Il cambio dell'allocutivo non è reciproco, in quanto Enrico continuerà a dare del *voi* all'ajo. La reciprocità invece si può notare negli scambi dialogici tra Federico e Angelina nel *Don Desiderio*, che passano da un allocutivo all'altro in base al sentimento che esprimono nel dialogo (amore, gelosia, tenerezza), come si vede in (7). In (8) il passaggio dal *tu* al *voi* da parte di don Desiderio al domestico non ha invece nessuna apparente finalità espressiva.

- Vediamo degli esempi in cui l'uso del *voi* è ricambiato con il *tu*. Il fenomeno si realizza per lo più nei dialoghi tra Pippetto e Leonarda e tra Angelina e Placida, simboleggiando dunque i rapporti tra madre e figlia in un ambiente borghese. Nel contesto nobile del palazzo del marchese Giulio Antiquati padre e figli si rivolgono infatti sempre il *voi* reciproco; Pippetto, che ha un rapporto particolare con Leonarda, più intimo e un po' innaturale, le rivolge il *tu* come se fosse una madre, ma lei preferisce mantenere le distanze dandogli del *voi*:

(9) LEONARDA Questo bisogna che lo diciate a *vostro* padre al momento.
 PIPPETTO Io! Perché non glielo dici *tu*?
 LEONARDA No, questo appartiene a *voi*: badate; se non glielo dite, non vedrete più Leonarda.
 PIPPETTO Non montare in collera; glielo dirò (*Ajo* II, iv).

(10) ANGELINA Fatevi animo: *ponetevi* sopra il letto.
 PLACIDA Angelina... figlia?... *Tua* madre è disperata (*Desid.* I, iv).

- Vediamo, ancora, alcuni casi in cui il personaggio subordinato (in questo caso, la domestica Leonarda) rivolge il *lei o ella* al superiore ed è contraccambiata con il pronome di cortesia *voi*:

(11) MARCHESE Senza far tante ciance, *avete* detto a don Gregorio che voglio parlargli?
 LEONARDA Signor sì.
 MARCHESE Tanto basta.
 LEONARDA Ma siccome ancora non viene, non voleva che *ella* supponesse che io... (*Ajo* I, i).

(12) FEDERICO Fatevi animo, signora Placida... signor Notaio anch' *ella* si presti... (*Desid.* II, x).

In (11) Federico rivolge l'allocutivo *ella* al Notaio. In questo caso la scelta è forse determinata dalla professione dell'interlocutore, non dalla sua provenienza sociale.

- Osserviamo infine alcuni scambi di battute in cui i personaggi si scambiano il *tu* reciproco. Si tratta di casi minoritari rispetto a quelli osservati in precedenza:

(13) ENRICO Che *vuoi*?
 PIPPETTO *Senti*.
 ENRICO Ma che *hai* da dirmi?
 PIPPETTO *Vieni* e lo *sentirai*.
 ENRICO Quanto *sei* importuno (*Ajo* I, iv).

L'esempio (12), che riporta un dialogo tratto dall'*Ajo nell'imbarazzo*, rappresenta il caratteristico modo di parlare dei due fratelli: battute brevissime, atteggiamento di insofferenza, scortesia reciproca.

3.9.2 Deittici

La deissi è molto sfruttata dal Giraud a fini comici. Nelle sue commedie è usata principalmente con valore indicale; ma non mancano casi in cui i pronomi deittici sono legati ad aggettivi al fine di rimarcare maggiormente un tono spregiativo o compassionevole. Vediamo alcuni esempi tratti dalle commedie da cui si può trarre un bilancio sui procedimenti maggiormente usati dal commediografo.

- Tra i deittici usati dal Giraud, spiccano senza dubbio gli avverbi di luogo *qui* e *lì*:

- (1) ENRICO [...] Chiudete quella porta, acciò Pippetto, e Leonarda, non possano venir *qui* [...] (Ajo I, v);
- (2) DON GREGORIO Sì Enrico farà tutto ciò che volete. *Qui* chiudiamo (*serra*) [...] (Ajo I, v);
- (3) GILDA Quando, entrato appena Enrico sulle soglie della mia casa (egli stava *lì*, ed io *qui*), mia madre comparisce ad un tratto; [...] (Ajo I, vii);
- (4) DON GREGORIO [...] *Qui* non v'è riparo, io non posso aiutarvi [...] (Ajo I, vii);
- (5) DON GREGORIO [...] *Qui, qui*, entrate, presto (*spingendola entro le camere di Enrico*) (Ajo I, viii);
- (6) PIPPETTO Siete ancor *qui*? (Ajo II, iv);
- (7) DON GREGORIO Ho pensato di farla passar *qui* per l'anticamera. *Lì* prenderà per le scalette, che portano nel mio appartamento, e *di là* appena l'aria sarà oscura andrà via correndo per la scala grande (Ajo II, v).

- (8) DON DESIDERIO Assolutamente voglio venir con voi: intanto *qui* la signora Placida... (Desid. I, ii);
- (9) MATTEO A quest'ora le farebbe meraviglia il vedervi *qui*. [...] (Desid. I, ii);
- (10) PLACIDA (*sorpresa*) Don Desiderio, voi *qui*? (Desid. I, iii);
- (11) MATTEO Sì, venite con noi; levatevi di *qui* (Desid. I, iv);
- (12) ANGELINA Non negate: *ecco qui* don Desiderio (Desid. II, iii)⁸⁰;
- (13) FEDERICO *Da qui un momento* siamo daccapo (Desid. II, iii);
- (14) ROCCO Come volete; *qui dentro* vi è tutto, persino l'olio, l'aceto e il sale (Desid. II, v);
- (15) MATTEO Credevi che *qui*?... (Desid. II, v);
- (16) DON DESIDERIO Ebbene, porterai i piatti sin *qui*, e poi Matteo li porterà in tavola (Desid. II, vi);
- (17) ROCCO *Date qui* (Desid. II, viii);
- (18) MATTEO [...] Un giorno che passò *di qui* un signore, al quale i priori diedero un pranzo in una vigna... (Desid. II, viii);
- (19) MATTEO Quando avete fatto, portatemi *qui* gli altri piatti (Desid. II, viii);
- (20) ANGELINA Madre mia, giacché siamo *qui*... (Desid. II, x);
- (21) FEDERICO Tant'è adesso, che *da qui a qualche giorno* (Desid. II, x);
- (22) CURZIO Signora Angelina, *qui* bisogna accomodare la cosa in qualche maniera. [...] (Desid. III, ii).

Come si può osservare dagli esempi, generalmente *qui* e *lì* non sono preceduti da preposizione e indicano un punto preciso dello spazio scenico. L'esempio (5) è tratto da una scena fortemente comica, in cui don Gregorio tenta di nascondere Gilda nelle camere di Enrico poiché è giunto improvvisamente il Marchese, che non deve assolutamente scoprire la presenza della fanciulla in

⁸⁰La stessa battuta si ripete poco più avanti in uno scambio dialogico che presenta una struttura simile: ANGELINA Chi ve l'ha detto? FEDERICO *Ecco qui* don Desiderio. Lo scopo della ripetizione è ironico e accusatorio: da un lato Federico recupera lo stesso modulo con il quale la fidanzata l'ha accusato di essersi recato presso un'altra donna; dall'altro, rimarca il disordine combinato da don Desiderio.

casa propria. In (17) l'avverbio qui è usato come rafforzativo in relazione al verbo *dare*, di cui rimarca il tono imperativo; in (22) non indica un punto dello spazio, ma assume invece una connotazione temporale.

- Minoritarie risultano le occorrenze di *qua / là*, e solitamente sono sempre accompagnate da preposizione:

(23) DON GREGORIO [...] Venite *qua*, dite, confessate, palesate; [...] (*Ajo I*, v);

(24) MARCHESE [...] Perdonatemi don Gregorio voi mi par che siate imbarazzato; ditemi, che cosa avete chiuso *là dentro*? (*Ajo I*, viii)⁸¹;

(25) ENRICO Pensate voi a condurla fin *là*? (*Ajo II*, vi);

(26) DON GREGORIO *Là* il marchese non può vedervi (*Ajo II*, vii).

(27) DON DESIDERIO Matteo, va un poco di *là* che io nel prendere, ho fatto cadere... (*Desid. I*, iv);

(28) MATTEO Eccolo, eccolo *qua*, signora Angelina (*Desid. I*, vi);

(29) DON DESIDERIO Alla fine, capacitato da me, ha promesso di venir *qua* fra poco (*Desid. II*, ii);

(30) MATTEO Ora vostra madre è di *là*: [...] (*Desid. III*, iii).

- Osserviamo ora alcuni esempi con i dimostrativi *questo / quello*, quando sono usati per indicare elementi presenti sulla scena:

(31) GILDA Ebbene lascialo Enrico, lascia *quest'*uomo col cuor di tiranno [...] (*Ajo I*, vii);

(32) MARCHESE (*Facendo attenzione a don Gregorio, che leva la chiave dalla porta con timore*) Scusate signor don Gregorio, perché levate con *quella* fretta la chiave da *quella* porta? (*Ajo I*, viii);

(33) MARCHESE [...] Orsù *questa* casa è mia; l'esigo (*Ajo I*, viii);

(34) DON GREGORIO [...] Apra all'istante signor marchese, apra in mia presenza, si vegga l'insolente diffidenza, e l'onoratezza di don Gregorio, che sin da *questo* punto parte da *questa* casa (*Ajo I*, viii);

(35) DON GREGORIO [...] *Quella* porta è serrata... Alla sala vi è Enrico di sentinella. [...] (*Ajo II*, v).

(36) ROCCO Ma con *quest'*abito? (*Desid. II*, vi);

(37) ROCCO Non è cosa conveniente che io entri così in *quest'*abito col grembiale [...] (*Desid. II*, vii);

(38) MATTEO [...] Che sono *queste* polpette? [...] (*Desid. II*, viii);

(39) ROCCO Vuol mangiare anche *questi* (*Desid. II*, viii);

(40) CURZIO Non so se sia il caldo o i sospiri di *quelle* donne... [...] (*Desid. II*, ix);

(41) FEDERICO [...] Cosa importa che don Desiderio entri in *questa* camera? [...] (*Desid. III*, iii);

(42) DON DESIDERIO [...] Ah, che non so quello che mi dico, voi avrete la dote, voi sarete sposi, tutti sarete contenti; ma toglietemi dal cuore *questo* macigno, *questa* montagna, che mi comprime l'anima (*Desid. III*, iv).

I dimostrativi *questo* e *quello* (e le rispettive forme femminili) oltre a designare oggetti o persone presenti sulla scena, sono usati anche per definire il luogo in cui si sta svolgendo l'azione, come in

⁸¹Il deittico con rafforzativo *là dentro* si ripete per altre due volte nelle battute successive: DON GREGORIO Vi dirò... mi è stata regalata una cagnolina... ed acciò non imbrattasse l'appartamento l'ho chiusa *là dentro*, più tardi la porterò nelle mie camere; MARCHESE Voglio veder, che v'è *là dentro* (*Ajo I*, viii).

(34), (35) e (41). In (42) il dimostrativo *questo* indica un referente astratto, non visibile: il «macigno», la «montagna», cui si riferisce, sono metafore dei sensi di colpa di don Desiderio.

- Rilevo ora gli esempi in cui compare la deissi con aggettivo spregiativo:

- (43) MATTEO Ci mancava *quel maledetto* uomo di mal augurio, per darle la notizia così disgraziatamente (*Desid.* I, iv);
- (44) MATTEO *Quel povero* don Desiderio impazzisce: conviene assolutamente che gli permettano di tornar qui, altrimenti costui fa qualche passo disperato [...] (*Desid.* III, i);
- (45) MATTEO Ella ha ragione, ma *quel povero disgraziato* va ad impazzire (*Desid.* III, i);
- (46) CURZIO [...] (*Quel maledetto* sale non mi lascia ancora in pace) (*Desid.* III, ii);
- (47) MATTEO Perdonate, perché non ascoltate *quel pover'uomo* di don Desiderio, che dice che rimedierà a tutto? (*Desid.* III, iii);
- (48) DON DESIDERIO [...] Quando penso che io per la mia smania, maledetta smania! di far del bene, nel vedere che l'insulto stringeva, e che *quel benedettouomo* dava dei segni di morte vicina, me gli accostai all'orecchio, in presenza de' medici che erano accorsi, e gli dissi: volete dirmi nulla? [...] (*Desid.* III, v).

- Infine, osserviamo i casi in cui la deissi ha una funzione più propriamente mimico-gestuale. Questa è realizzata quasi sempre con *ecco*:

- (49) MARCHESE Don Gregorio, *eccovi* la chiave (*Ajo* I, viii).
- (50) CURZIO Sì, sì, ho tutto: *ecco* i guanti, la scatola, il fazzoletto (*che gli cade*) (*Desid.* I, ii);
- (51) LUCIO Mi avete fatto avvertire: *eccomi* a servirvi (*Desid.* I, vi);
- (52) DON DESIDERIO (Povero me *eccone* un'altra) (*Desid.* II, iii);
- (53) ROCCO Addio, Matteo: *ecco* il pranzo del signor don Desiderio (*Desid.* II, v);
- (54) ROCCO [...] *Ecco qui* il turaccio... che viene in pezzi... (*Desid.* II, viii);
- (55) CURZIO *ecco* fatto (*apre il foglio*) [...] (*Desid.* II, xi);
- (56) MATTEO *Eccolo*; appena ha la forza di salir le scale; trema dalla costernazione (*Desid.* III, iv);
- (57) DON DESIDERIO (*piangendo in ginocchio con un foglio*) *Ecco* signora Placida (*Desid.* III, vi).

Si noti, negli esempi (51), (52), (56), l'avverbio *ecco* legato al pronome enclitico, che ne rafforza il valore deittico.

3.9.3 Sospensioni e pause di esitazione

Tra i molti valori che le interruzioni e le pause di esitazione possono rivestire all'interno del discorso tra cui, ad esempio, forme di reticenza, imprecazioni parzialmente censurate, strategie di interiezione, la principale funzione che ricoprono nel *corpus* è quella di indicare le incertezze del

personaggio che sta parlando. Le sospensioni possono trovarsi nella singola battuta di un personaggio (sia che questa sia breve e costituita da un unico periodo, sia che si tratti di un monologo); oppure possono contribuire alla successione dialogica. In questo caso, la battuta si interrompe con una sospensione, alla quale segue la battuta successiva che conclude il discorso, oppure si accavalla bruscamente alla voce del personaggio precedente.

- Partiamo proprio da quest'ultima funzione delle sospensioni e osserviamo degli esempi in cui la battuta si interrompe per la presa di turno di un altro parlante:

(1) MARCHESE Se fosse un ragazzo tenuto con minor custodia, se non ci fosse in casa mia il rigore che v'è, vorrei pur sospettare; *ma col mio sistema...*
DON GREGORIO Perdonatemi, marchese, ma su questo punto io vi ripeterò quello che centinaia di volte vi ho detto [...] (*Ajo I, ii*)

- In molti casi, i puntini sospensivi si inseriscono in un contesto fortemente enfatico, in cui contribuiscono a sottolineare la pateticità dell'evento:

(2) ENRICO Io non mangio...soffro...smanio...la notte i miei sonni...Ah! [...] (*Ajo I, v*);
(3) ENRICO Don Gregorio mio tacete per amor del cielo...Io sono nelle vostre braccia!...Sì, voi già immaginate...Una donna mi riduce nello stato che mi vedete...
DON GREGORIO Oh briconna!...Io sudo...io non sono in me...Figlio caro spiegati pure... (*Ajo I, v*)

- Vi sono poi interruzioni che evidenziano un cambio di progetto semantico, dovuto o a reticenza, o a insicurezza da parte del personaggio⁸²:

(4) LEONARDA Io per me...si figuri...anzi lo dico siccome...del rimanente... (*Ajo I, i*).

3.9.4 Ripetizioni e ridondanze

Le numerose epanalepsi e epanadiplosi che costellano i dialoghi delle commedie di Giraud rappresentano, per lo più, un tentativo di conferire maggiore naturalezza al parlato dei suoi personaggi. Esse possono comunque esprimere anche un incoraggiamento del parlante,

⁸²Questi ultimi tipi sono presenti ampiamente, per esempio, nella prosa pirandelliana, come ha rilevato Archi (1992: 280).

un'esortazione, oppure sottolineare una protesta o rimarcare un fastidio. Le ripetizioni riguardano, generalmente, verbi, avverbi o sostantivi. Graficamente, gli elementi reiterati sono separati dalla virgola, oppure dai puntini sospensivi, nel caso in cui la ripetizione avvenga nel contesto di un discorso franto. Talvolta, la presa di turno di un personaggio avviene con la ripetizione di un elemento della battuta interrotta. Vediamo alcuni esempi, suddivisi in base alla categoria grammaticale dell'elemento ripetuto e organizzati in ordine decrescente a partire dalle occorrenze più numerose riscontrate nelle commedie.

- Osserviamo le ripetizioni che riguardano i verbi, che assumono, per lo più, la funzione di rassicurare:

- (1) MARCHESE *Verrà, verrà* (*Ajo I, i*);
- (2) DON GREGORIO *Venite, venite* pedanti rigorosi, che si fa in questo caso? (*Ajo II, i*);
- (3) MARCHESE Bravo, belle massime!...*Lasciamo, lasciamo* questo discorso, voi volete abusare di me (*Ajo II, ii*).
- (4) DON DESIDERIO *Vado io, vado io* (*Desid. I, iii*);
- (5) DON DESIDERIO *So tutto, so tutto* (*Desid. I, iii*);
- (6) ANGELINA *Andate, andate* bugiardo, *andate* dalla figlia del cancelliere, d'onde venite in questo punto medesimo (*Desid. II, iii*);
- (7) ANEGELINA *Restateci, restateci*; chi vi brama, chi vi cerca, chi vi vuole? (*Desid. II, iii*);
- (8) DON DESIDERIO *Io, io?* ...*avete ragione, avete ragione* (*Desid. III, iv*);
- (9) DON DESIDERIO *Lo disse e lo disse* chiaro (*Desid. III, v*).

In (8) si noti la ripetizione del pronome personale *Io* con intonazione interrogativa, a indicare incredulità, seguita dalla ripetizione del periodo verbale *avete ragione* che, invece, denota presa di coscienza e rassegnazione. In (9) si noti il rafforzativo avverbiale realizzato con *chiaro* posto dopo la ripetizione del periodo a sottolineare l'importanza dell'azione.

- In molti altri casi, le ripetizioni coinvolgono particelle avverbiali (10), (12), (14), (15), o esclamative (13):

- (10) DON GREGORIO *Sì, sì*, v'è rimedio a qualunque male [...] (*Ajo I, v*);
- (11) DON GREGORIO *Sì, sì*, figlio mio (*Ajo I, v*);
- (12) MARCHESE *Basta, basta*. [...] (*Ajo II, ii*);
- (13) MARCHESE [...] *Basta il cielo, il cielo* (*Ajo II, x*);
- (14) MARCHESE *Niente, niente*...Perdonate mio caro, vi sono servo (*Ajo II, x*).
- (15) MATTEO *Nulla, nulla*, è venuta meno (*Desid. I, iii*).

- Vediamo, infine, qualche caso di epanadiplosi:

(16) DON GREGORIO [...] Ma *come* hai fatto, *come*, a uscir di casa? (*Ajo* I, viii);

(17) DON GREGORIO [...] Voi chiamate ragazzi questi vostri due figli, e questi ormai non lo sono più [...]

MARCHESE [...] Io sono stato allevato *così*, e *così* voglio che crescano i miei figli (*Ajo* I, i);

(18) PIPPETTO *Dimmi*, cara luce degli occhi miei, (questa espressione amorosa l'ho appresa da te), *dimmi*, che vuoi che io faccia? (*Ajo* II, iv).

Da considerare, in (17), la struttura a chiasmo in cui l'avverbio *così*, che prevede un innalzamento di tono nella pronuncia, lega i due concetti espressi dal marchese in maniera categorica. In (18) l'epanadiplosi realizzata con il verbo *dimmi* si inserisce in un contesto dagli accenti melodrammatici (si noti l'espressione *cara luce degli occhi miei*) in cui Pippetto corteggia Leonarda. La ripetizione, in questo caso, ribadisce l'intenzione del giovane di voler conoscere ed esaudire i desideri della domestica.

3.9.5 Interiezioni

Veniamo ai fenomeni interiettivi nelle commedie. La funzione rivestita dalle interiezioni all'interno del testo teatrale è duplice: oltre ad essere tra i segnali discorsivi più comuni, e dunque garantire la dialogicità, esse fungono da intensificatori del discorso, contribuendo alla funzione emotiva del linguaggio⁸³. Tra le più comuni, troviamo:

- *Uh!*(che esprime scandalo, contrarietà). Nella lingua del teatro solitamente l'interiezione è pronunciata da personaggi minori:

(1) PIPPETTO *Uh!* A me non par vecchia (*Ajo* I, iii).

- *Eh!* con valore di assenso, sospiro, ma anche con valore avversativo:

(2) ENRICO *Eh!*...non dubitate...(*Ajo* I, iv);

(3) DON GREGORIO *Eh* come è possibile? [...] (*Ajo* I, v).

- *Ah!*esprime solitamente disperazione, soddisfazione, in casi più rari spavento o sorpresa:

(4) Enr: *Ah!* Voi vedete in quale stato io mi sia ridotto (*Ajo* I, v);

(5) Enr: *Ah!* Che paura! (*Ajo* I, ix);

⁸³Cfr. Trifone (2000: 116).

- (6) Greg: *Ah!* (e tanti li vogliono, e non li fanno) (*Ajo* II, i);
- (7) LEONARDA *Ah!* che il cielo ha esaudito i miei voti (*Ajo* II, viii).

- *Oh!* assume valore di invocazione o di sorpresa:

- (8) ENRICO *Oh* Dio! (*Ajo* I, v);
- (9) ENRICO *Oh!* Scusatemi, io nol credo [...] (*Ajo* I, ix).

- In entrambe le commedie, i protagonisti talvolta ricorrono a esclamazioni colorite e popolari, che si ripetono anche più di una volta:

- (10) DON GREGORIO *Capperi!* (*Ajo* I, vi) e (*Ajo* II, i);
- (11) DON GREGORIO *Poffar bacco!* (*Ajo* I, viii) e (*Ajo* II, x);
- (12) DON GREGORIO *Corpo del mondo!* (*Ajo* I, ix).

- Vi sono poi esclamazioni di carattere melodrammatico, che nel loro voler sembrare tragiche, suscitano comicità in relazione al contesto che, di tragico, ha ben poco:

- (13) ENRICO Dunque vorreste lasciarci in braccio alla desolazione! In istato di far qualunque passo dettato dalla disperazione. [...] (*Ajo* II, i);
- (14) DON GREGORIO *Guardi il cielo* ci vedesse il marchese! (*Ajo* II, vi).

- Assente nell' *Ajo*, *deh!* registra due occorrenze in *Don Desiderio*⁸⁴:

- (15) ANGELINA *Deh!* Che vai dicendo? (*Desid.* I, v);
- (16) PLACIDA *Deh*, che mi fate fare! (*Desid.* III, xi).

3.9.6 Proverbi, modi di dire, locuzioni idiomatiche

Ulteriore caratteristica del parlato teatrale, presente in abbondanza nelle commedie di Giraud, è il ricorso a una vasta gamma di locuzioni idiomatiche, proverbi, e, a seconda dei casi, ad una fraseologia popolareggiante. Vediamo le più frequenti. Nell' *Ajo* nell' *imbarazzo* se ne conta qualcuna in più che in *Don Desiderio*, dove prevalgono invece intercalari e maledizioni.

⁸⁴Le interiezioni conferiscono una coloritura sociolinguistica al personaggio che le pronuncia. *Deh!* solitamente è preferita per gli strati e i registri elevati. Cfr. Trifone (2000: 116).

- Locuzioni idiomatiche e proverbi rilevate nelle commedie del Giraud:

- (1) MARCHESE [...] *Guardi il cielo* potessi sospettare in loro qualche cognizione o capriccio del mondo; voi m'intendete (Ajo I, ii);
- (2) ENRICO Don Gregorio mio, tacete *per amor del cielo*...Io sono nelle vostre braccia...Sì, voi già immaginate...Una donna mi riduce nello stato che mi vedete...
DON GREGORIO Or vedi *come il diavolo ci ficca la coda* [...] (Ajo I, vi);
- (3) DON GREGORIO *Il diavolo mi porti* se intendo io quel che mi dico (Ajo I, ix);
- (4) DON GREGORIO Qui non v'è riparo, *nasca ciò che sa nascere*, io non devo abbandonare questi giovani [...] (Ajo II, i);
- (5) MARCHESE [...] *Mi si spezza una vena* (Ajo II, ix);
- (6) LEONARDA (Va male, *facciamo della necessità virtù*) [...] (Ajo III, vi).

- (7) CURZIO E *che possa cadere il mondo*, quando ve ne riesce una (Desid. I, ii);
- (8) MATTEO Pare che *il diavolo ci ficchi la coda* (Desid. I, ii);
- (9) PLACIDA *Il cielo vi perdoni*, non potete immaginare qual cattiva sensazione abbia fatto il vedervi all'improvviso (Desid. I, ii);
- (10) DESIDERIO Ma, *per amor del cielo!* Perdonatevi scambievolmente (Desid. II, iii).

Si noti la stessa espressione in (2) e (8). Si tratta di un modo di dire colorito e frequente nel parlato dell'Ottocento.

- Le ingiurie e le maledizioni, scarse ma non assenti, non arrivano mai ad essere eccessivamente triviali, né nell'una né nell'altra commedia. Tuttavia, Giraud è uno degli ultimi commediografi a servirsi di questi espedienti per realizzare la comicità. Infatti, eccettuato Bon, da Giacometti in poi le ingiurie saranno drasticamente ridotte. Osserviamo qualche esempio:

- (1) PIPPETTO *Brutto vecchiccio* (Ajo I, iii);
- (2) DON GREGORIO *Oh briccona!* (Ajo I, v);
- (3) DON GREGORIO [...] *Scellerata!* (Ajo I, v);
- (4) DON GREGORIO *Eh! Il malanno che...* (Ajo I, vi);
- (5) DON GREGORIO *Indegni! Indegni!* (Ajo I, vi);
- (6) DON GREGORIO *Perfida, perfida!* (Ajo I, viii);
- (7) DON GREGORIO [...] *Che bestia di marchese!* (Ajo II, i);
- (8) DON GREGORIO *Maledetto Bastiano!* (Ajo II, i);
- (9) MARCHESE Ah *scellerato!* [...] (Ajo II, ix);
- (10) MARCHESE *Furia infernale!* [...] (Ajo II, ix);
- (11) MARCHESE *Sfacciata!* (Ajo III, ii);
- (12) MARCHESE Sì, che sfogar mi dovrei sopra di voi il primo, che siete stato il mezzano, *torcimanno!* (Ajo III, ii);
- (13) PIPPETTO *Infida! Fellona!* M'ingannasti tu dunque? [...] (Ajo III, vi).

- (14) DON DESIDERIO [...] *Costellazione maledetta!* (Desid. I, iii);
- (15) CURZIO *Maledetto!* (Desid. I, iv);
- (16) ANGELINA *Andate al diavolo!* (Desid. I, vi);
- (17) MATTEO *Sciocco! Bestia!* (Desid. II, viii);

- (18) DESIDERIO *Lingua maledetta!* (*Desid.* II, iii);
(19) CURZIO *Maledetto il pranzo!* (*Desid.* II, ix);
(20) DESIDERIO *Stella maledetta!* (*Desid.* II, x);
(21) CURZIO *Sal d'Inghilterra indiavolato!* (*Desid.* II, xi).

Eccetto che in (16), tutte le offese sono pronunciate dai personaggi maschili. In un unico caso si nota la presenza di un alterato con suffisso spregiativo: si tratta dell'esempio (1). Nell'*Ajo*, in particolare, da don Gregorio e dal marchese. La maggior parte delle ingiurie nel *Don Desiderio* sono realizzate con l'aggettivo *maledetto*: (14), (15), (18), (19), (20). Il resto delle maledizioni è espresso con le parole relative alle concezioni di *diavolo* e *inferno*, come in (10), (16) e (21). In un caso si osserva anche l'associazione con il mondo animale, con l'accostamento del sostantivo *bestia* alla persona che si vuole insultare.

- In *Don Desiderio*, frequente è l'intercalare *diavolo* all'interno di interrogative retoriche e non:

- (22) DON DESIDERIO *Che diavolo ho detto?* (*Desid.* I, ii);
(23) MATTEO *Come diavolo le avete data la nuova?* (*Desid.* I, iii);
(24) FEDERICO *Che diavolo avete fatto?* (*Desid.* II, x).

4.

Alberto Nota

La Lusinghiera e La fiera



Alberto Nota

Immagine tratta da “L’Italia odierna. Due secoli di lotte, di studi e di lavoro” di Michele Rosi, Torino, 1923

4.1 Cenni biografici e opere

La figura di Alberto Nota quale drammaturgo, accademico della Crusca e funzionario dello stato Sabauda è stata recentemente riportata alla luce da Albarosa Camaldo, che si è occupata, tra le altre cose, di curare l'edizione critica di otto commedie dell'autore rimaste inedite.⁸⁵

Alberto Nota (1775-1847) nasce a Torino da una famiglia nobile e prestigiosa. Si appassiona presto al teatro, grazie alla madre, che lo indirizza alla lettura delle commedie di Goldoni e di Molière, attraverso le quali impara anche il francese, che all'epoca era la lingua d'uso in Piemonte. Il teatro, tuttavia, non può che restare una passione marginale rispetto alla necessità, per il Nota, di trovare altre fonti di lavoro e di guadagno. È dunque costretto a intraprendere la strada delle professioni civili. Sebbene si trovi a vivere in un momento storico cruciale per l'Italia (Napoleone entra nella Penisola sconfiggendo i Piemontesi a Millesimo e Mondovì; il Piemonte e la Savoia entrano a far parte della Repubblica francese), non fa mai riferimento ad avvenimenti così drammatici, né nelle sue opere, né nella vivace corrispondenza che intrattiene con i numerosi amici. Vive assorto nel suo lavoro, ricoprendo la carica di Procuratore generale presso la Corte Criminale di Torino. Nel 1801, mentre recita in una compagnia di filodrammatici di Torino, Nota conosce la giovane attrice Adelaide Canova, giovane bella e di famiglia benestante. I due si innamorano, si sposano, e dalla loro unione nascono tre figli: Carlo, Giuseppina e Luigia. Purtroppo la giovane moglie si rivelerà ben presto una delusione per il Nota, il quale ne proietta l'immagine in molti personaggi femminili delle sue commedie. Dopo nove anni, il matrimonio si interrompe. Il successo delle sue prime commedie gli reca conforto ai dispiaceri della vita familiare.

Le prime opere del Nota, riconducibili al periodo 1805-1814, risentono dell'influenza di Goldoni, di Molière e delle *comédies larmoyantes* tanto apprezzate dal pubblico di quegli anni. Si tratta di opere caratterizzate, secondo quanto l'autore stesso scrive, da «una certa lentezza nei dialoghi», da una «gravità soverchia» nel trattare l'argomento e da uno «scarso rispetto dei costumi delle popolazioni straniere» di cui si parla. Da queste opere d'imitazione della commedia lacrimosa, prive di approfondimento psicologico dei personaggi e schematizzate in un moralismo eccessivo, Nota passa gradualmente ad un nuovo genere, incentrato sulla rappresentazione della realtà contemporanea, con cui si propone di riaccendere nel pubblico l'interesse per la commedia goldoniana. In linea con le tendenze contemporanee, si dedica anche alla composizione di drammi storici, rispettando il repertorio teatrale alle origini del Romanticismo. Tuttavia queste sue opere non riscuotono grande successo, in quanto l'autore, non riuscendo nella ricostruzione del contesto storico, né nell'approfondimento della psicologia dei personaggi tragici, non riesce a raggiungere il verisimile, caratteristica così tanto richiesta nelle *pieces* teatrali dell'epoca. Al contrario, i

⁸⁵Si veda la monografia a c. di Camaldo (2001). La studiosa ripercorre in maniera dettagliata la biografia dell'autore, proponendo un'interpretazione delle principali commedie.

personaggi comici di Nota sono delineati con una tale abilità da diventare delle vere e proprie caricature; ciò che manca nei suoi personaggi tragici, cioè l'approfondimento psicologico, è sviluppato con estrema raffinatezza nei protagonisti delle sue commedie. Tanto che i contemporanei imparano ad apprezzarlo e lo acclamano quale «Terenzio Piemontese».

Ciò che delle commedie di Nota viene criticato invece è la comicità sempre contenuta, dovuta all'eccessiva preoccupazione etica dell'autore, e il lessico eccessivamente selezionato. In effetti il comico difficilmente scaturisce da battute, giochi di parole o caratteri ridicolizzati; esso piuttosto è frutto di situazioni imbarazzanti, equivoci e contrasti. Annota Ferrone (1979: XXV) che «per lui fu necessario l'approdo, che gli era anche congeniale, alla tematica goldoniana dei caratteri e della moralità, soprattutto domestica». Commuovere ed educare è la formula che decreta il suo successo, come osserva ancora Ferrone (1979: XXVI), rilevando che «un pregio tutto proprio del Nota e che lo distingue da quasi tutti gli scrittori che lo hanno preceduto in questa carriera, è la moralità ch'egli ha dato alle sue commedie».

Negli ultimi vent'anni della sua vita Nota si dedica alla revisione delle commedie in cui rafforza il freno linguistico di stampo toscano e in cui tenta di giustificare la macchinosità degli intrecci, attribuendoli a errori di gioventù (Ferrone 1979: XXIX).

La produzione teatrale del Nota è abbastanza ampia. Ai fini dell'analisi sull'uso della lingua, ho preso in considerazione due delle commedie più rappresentative della sua poetica, e cioè *La lusinghiera* e *La fiera*.

4.2 *Commedie selezionate*

Delle oltre trenta commedie edite scritte da Alberto Nota, raccolte negli otto volumi dell'edizione Pomba del 1842, sono state selezionate le due che risultano ancor oggi le più gustose, sia per la trama, sia per la varietà dei personaggi che le popolano.

La Lusinghiera

Tutta la commedia si svolge in un unico luogo, una pensione collocata al centro di Roma, in cui i personaggi si alternano entrando e uscendo dal salotto. Giulia, dama perugina, protagonista della commedia, si trova a Roma per il carnevale insieme allo zio Ambrogello, vecchio gentiluomo con la passione per le strategie di guerra, e a Lisetta, la cameriera. Donna estremamente disinvolta e spregiudicata, Giulia riesce a illudere ben quattro innamorati, oltre a mantenere contatti con gli altri rimasti a Perugia. Tra i corteggiatori spicca il giovane poeta Odoardo, sinceramente invaghito della donna, che ha seguito da Perugia; gli altri sono l'«infranciosato» cavalier Giraldino, il «pedante» don Filocchero e il conte Asdrubali, ricco borghese che è riuscito a comprare il titolo nobiliare. Nella pensione arriva anche don Rodrigo, amico di Odoardo, insieme alla sorella Emilia, innamorata del poeta. Quest'ultima, dolce e assennata tanto quanto Giulia è spregiudicata e senza scrupoli, desidererebbe che questa si innamorasse del fratello, in modo da lasciare libero Odoardo, nella speranza che un giorno possa ricambiare il suo amore. Ma don Rodrigo non si lascia abbindolare dalla civetteria di Giulia, anzi la smaschera davanti a Odoardo e agli altri pretendenti, tanto che alla fine la donna, per la vergogna, dichiara di volersene tornare a Perugia.

Iniziata nel 1812, *La Lusinghamiera* viene completata nel 1817; Nota continua però ad apportarvi modifiche fino al momento della prima rappresentazione, avvenuta la sera del 12 Gennaio 1818, al teatro D'Angennes di Torino, a cura della compagnia di Carlotta Marchionni. La commedia ottiene da subito grande successo di pubblico, tanto da rimanere sulla scena per sette sere consecutive.

Si tratta di una commedia che si estende in tre atti, la cui unica ambientazione è costituita dal salotto centrale di un albergo romano. Camaldo (2001: 119) osserva come l'autore, in quest'opera, «si sofferma sulla descrizione dei caratteri, riducendo l'azione al minimo: non accade quasi nulla, si riduce l'azione al minimo, non si verificano colpi di scena, non è necessario introdurre *deus ex machina* che favorisca lo scioglimento dell'intreccio, né ricorrere ad effetti romanzeschi che portino alla luce vicende precedenti all'azione, e neppure ad episodi avventurosi. L'intera vicenda è affidata esclusivamente ai dialoghi fra i personaggi». La protagonista, Giulia, viene presentata attraverso il dialogo tra la servitù nella prima scena del primo atto: tale stratagemma è introdotto dal Nota stesso, ed è finalizzato a inquadrare la personalità della protagonista attraverso le considerazioni degli altri. Tra l'altro, la protagonista, a sua volta, compare solo nella scena XV, suscitando in questo modo un effetto di *suspence* tra gli spettatori.

I personaggi rispondono tutti al criterio della verisimiglianza, perché il Nota li descrive con immediatezza, senza appesantire i dialoghi con continue riflessioni morali che ne giustifichino il comportamento. Per la costruzione del personaggio di Giulia, si può pensare che si sia servito del personaggio goldoniano di Mirandolina. Questo rifacimento non si riflette tanto nella personalità e nella civetteria di Giulia, quanto nel personaggio di Rodrigo, che progetta una sfida simile a quella

della locandiera goldoniana: fare innamorare una persona apparentemente insensibile all'amore e anzi di questo si fa beffe. Rodrigo è schietto, sincero, naturale, nonostante gli atteggiamenti e le sue parole siano frutto di una premeditazione. Allo stesso modo del Cavaliere di Ripafrattagoldoniano che, dichiarandosi dapprima impassibile alle angosce amorose, innamoratosi di Mirandolina diviene geloso, irascibile e violento, anche Giulia diventa insicura quando inizia a sospettare di avere una rivale: ferita nel suo orgoglio viene punita per il suo comportamento troppo sprezzante verso l'altro sesso e, smascherata da Rodrigo, si allontana, punita dall'autore con la solitudine.

Il Nota pertanto ribalta il modello de *La Locandiera*, dimostrando di aver assimilato la tecnica teatrale di Goldoni e di saperla adattare, ora, ai suoi intenti.

Il personaggio di Giulia, infatti, colpisce molto gli spettatori per la modernità delle affermazioni e per l'insofferenza dimostrata nei confronti delle convenzioni sociali, che volevano la donna destinata a sposarsi al più presto e a fare figli.

La comicità è piuttosto scarsa. La commedia ha un risvolto moraleggiante, l'autore mira a smascherare gli stratagemmi della protagonista, che alla fine viene punita con la vergogna e la solitudine. Non vi sono situazioni comiche, non equivoci. Gli effetti comici scaturiscono, però, dalla caratterizzazione dei personaggi e dai dialoghi: soprattutto dagli atteggiamenti e dalle liti di due dei pretendenti, lo «zerbino infranciosato» Giralдино, che rappresenta la parodia di coloro che cercano di imitare i francesi nella moda e nella lingua, secondo le usanze, e il «pedante» don Filocchero, sostenitore delle teorie linguistiche dell'Accademia della Crusca.

Camaldo (2001: 122) sottolinea ancora come «la tecnica teatrale del Nota emerge chiaramente ne *La lusinghiera*, la commedia in cui l'autore raggiunge piena padronanza degli espedienti teatrali sperimentati nelle commedie precedenti. La pratica acquisita dal Nota nell'unire la scrittura drammaturgica alla scrittura scenica si rivela nell'abilità di fornire alcuni supporti per guidare la recitazione». Per esempio, per l'attrice che impersona Giulia, personaggio che può facilmente cadere nel banale, Nota scrive dettagliate indicazioni funzionali a illustrarne il carattere, e spiega in modo analitico alcuni movimenti di scena atti a completare il personaggio, suggerendo, per esempio, la destrezza nel tenere a bada gli spasimanti.

Il grande successo della commedia si deve anche alla magistrale interpretazione dell'attrice Carlotta Marchionni nella prima rappresentazione.

Il conte Aurelio, da poco sposato con la contessa Emilia, in occasione della fiera del paese si reca, da solo, nel proprio castello di Valdimora, con lo scopo di corteggiare e sedurre la bendisposta Doralisa, moglie del notaio Zuccolino, il quale non ha nessuna remora, anzi si compiace delle attenzioni del conte verso la moglie, in cambio della promessa, da parte del conte, di un posto da segretario comunale. Ma Emilia, insospettata e mossa dalla gelosia, raggiunge il marito in campagna. Scoperto il di lui intento, anziché aggredirlo o abbandonarsi ad una scenata di vittimismo, lo fa ingelosire a sua volta con l'aiuto di un suo antico corteggiatore, Floridoro; finché, resosi conto della viltà dei suoi capricci, Aurelio non si scopre innamorato della moglie e perde del tutto l'interesse per Doralisa.

Sullo sfondo delle vicende, le chiacchiere della servitù (Lena e Berto); la figura del *raisonneur*, Lorenzo, medico, amico del conte e della contessa; l'atteggiamento esuberante e volgare dei "villani" (Zuccolino, Doralisa e Rosina, la loro figlia); infine, la fiera, nella quale si mischiano, con vivacità e colore, le voci del popolo: una mercantessa, un mercante francese, e la figura misteriosa e caratteristica dell'indovina Astellia.

La commedia, considerata dalla critica la migliore del Nota, riscuote anche un discreto successo di pubblico da subito, grazie anche alla bravura degli attori. Sanesi afferma: «[...] il Nota riuscì, non saprei dire per qual misteriosa forza che ne sorreggesse e quasi ne impennasse l'ispirazione, a superare sé medesimo». Castellino (2012: 23) la considera persino superiore alle goldoniane *La moglie saggia* e *Il festino*. Ferdinando Martini, al contrario, considera i personaggi artificiali e l'argomento antiquato.

Qui il Nota assume un atteggiamento più sorridente, rispetto ad alcune commedie precedenti, nel presentare i difetti degli uomini (l'infedeltà del marito, per esempio) e si mostra meno severo che in altre opere: egli crea una commedia allegra, vivace, con personaggi divertenti, scene realistiche, come quelle folkloristiche di una fiera paesana. Anche il dialogo che usa è spigliato, forse quello che più di tutti si avvicina alla spontaneità goldoniana. L'intreccio prosegue ben ordinato, senza espedienti forzati.

Nel delineare le figure dei protagonisti, il Nota si mostra un «conoscitore del cuore umano»: Aurelio, soddisfatto il puntiglio della conquista, si annoia nella sicurezza di questo affetto, critica il modo di comportarsi di Emilia, sente rinascere in sé le velleità dello scapolo, e va in cerca di quella che si può definire una vera e propria avventura extraconiugale. Emilia, al suo apparire in scena nella casa di campagna, travestita da contadina per sorprendere Aurelio, si rivela ben diversa dalla descrizione che ne ha fatto il marito (ovvero, di una donna opprimente e gelosa; ma anche ingenua, incapace di fare un torto o di rivelare qualche furbizia): accortasi della di lui scappatella, non si dispera, finge di essere arrivata per la fiera e non per turbare le piacevoli giornate del marito, e si comporta gentilmente con Doralisa e la sua famiglia. Ella mette in atto il piano di far ingelosire il

marito con l'antico rivale, Floridoro, e riesce nell'intento di fargli ammettere le sue debolezze. Lorenzo, il medico della tenuta, che rappresenta la figura, introdotta dal Nota, del *raisonneur*, esprime la morale dell'autore:

- (1) LOR: [...] chi mai avrebbe potuto credere che in pochi mesi fosse venuto meno nel conte quel caldo affetto che portava alla moglie? ...cose, cose...che mi dispiacciono, e che sebbene sian l'effetto di pura leggerezza e non tocchino il cuore, possono tuttavia produrre conseguenze nocive alla domestica pace... Vorrei potervi rimediare. (*Fier.* I, iii).

Molto divertenti risultano i personaggi della famiglia di Zuccolino, uomo volgare e compiacente, che lascia corteggiare la moglie per interesse: Doralisa, «madamina terrazzana», contratta il prezzo di un cappello rivelando la natura di donna grezza, nonostante si atteggi a gran dama al braccio del Conte (III, i); sua figlia, la buffa e petulante Rosina, non rinuncia a dire la sua su ogni argomento, mentre la serva Lena non risparmia nessuno con i suoi pettegolezzi.

La comicità è affidata ad alcune scene, come quella in cui Lorenzo fa nascondere Emilia nella sua camera e, quando Aurelio vuole entrarvi, il medico finge di tenervi celata una contadinella, sua amante⁸⁶; oppure, nel quarto atto, la scena della colazione offerta dal conte alla famiglia dei villani, durante la quale Zuccolino si riempie la tazza di zucchero, Doralisa si rimpinza di dolci e la bambina vuole assaggiare tutto, compreso il rosolio.

Il terzo atto è ambientato nella fiera paesana; nelle didascalie l'autore si sofferma a fornire indicazioni precise per la scenografia:

- (2) Luogo spazioso con case ed alberi destinato alla fiera. A man ritta presso al proscenio sarà un bottegone da caffè con ampia tenda sul davanti e, sotto a questa, tavolini, seggiole, panche. A mano sinistra vedesi l'entrata del teatro con cartellone d'invito, dicente Grande spettacolo di fantasmagoria. Fra il bottegone e il teatro è la contrada, per cui si va obliquamente da destra a manca all'estremità del palcoscenico. Lunghesso la detta strada, e linearmente l'un presso l'altro, sono i banchi de' venditori, siccome vedesi sulle fiere. Per altro in mezzo è libero il passo a chi va e viene. (*Fier.* III, *didascalia*).

In questo atto Nota dà vita a divertenti scene che denotano un'attenta osservazione della realtà: una mercantessa, gridando, elogia la sua merce (*cappellini, scialli, merletti*); un merciaio, «coprendo la voce della mercantessa», parla in francese per sottrarre acquirenti alla rivale; il ciarlatano vende un *rimedio universale, vera panacea per tutti i mali passati, presenti e futuri*; l'indovina Astellia, accompagnata da un *morettino*, ammette che *darla ad intendere agli sciocchiè un mestier così facile e di tanto profitto*; la folla si dirige verso il baraccone della fantasmagoria, spettacolo molto di moda all'inizio dell'Ottocento.

⁸⁶Una scena simile si trova, come si ricorderà, anche nell'*Ajo nell'imbarazzo* di Giraud (II, v).

4.3 Caratteri generali della lingua di Nota

Così come per le commedie di Giraud, non esistono per quelle del Nota studi specifici, se non qualche indicazione che egli stesso fornisce in brevi trafiletti posti all'inizio o alla fine delle commedie, o sporadiche indicazioni all'interno delle stesse, o che i suoi critici contemporanei hanno scritto di lui. Alcune indicazioni sulla lingua del Nota le troviamo in Trifone (2000: 85), che ha osservato l'uso insistito di tradizionalismi all'interno della commedia *La fiera*, «tutta punteggiata di parole, forme ed espressioni arcaiche, preziose o comunque letterarie». Questi tradizionalismi riguardano sia la morfosintassi, sia il lessico. A tali forme, si aggiungono le apocopi poetiche, del genere *facciam*, *potrem*, *sapevam*. Anche la sintassi topologica rivela permanenza di forme arcaiche, come, per esempio, l'anteposizione dell'aggettivo di relazione e dell'aggettivo possessivo nelle allocuzioni:

- (1) ZUCCOLINO *Mia moglie... perdonate...* (*Fier.* IV, viii);
- (2) ZUCCOLINO *Andiamo, mia moglie* (*Fier.* IV, ix).

Quest'ultimo stilema è tipico della tragedia e del melodramma; e del resto, come rileva Trifone (2000: 85) «accenti di linguaggio tragico e melodrammatico risuonano in effetti con frequenza nelle commedie di Nota, senza la minima intenzione ironica:

- (3) EMILIA: Perché questa tua Emilia che ti costò tante lagrime prima di possederla, perché la tratti ora con sì crudele indifferenza? Deh ti ricordi quel tempo che l'acquistar la mia mano era all'amor tuo preziosa, sospirata mercede; e paragonalo a questo in cui sono, ah sì, son troppo tua (*Fier.* V, vi).

Come si è detto, la lingua di Nota risulta alquanto convenzionale, nonostante dai contemporanei venisse ritenuta «il miglior modello di lingua parlata che usano in Italia le persone colte e gentili» (Camaldo 2010: 44). Per i lettori successivi invece quella lingua risuona priva di spontaneità e ancora oggi sembra strettamente foggata sulla grammatica. Come annota Monaco (1968: 86): «una freddezza di discorso, un uniformarsi a schemi linguistici cristallizzati, in un rifiuto di qualsiasi contatto con il reale, [...] portano alla distruzione e alla impossibilità della creazione di un linguaggio teatrale, con caratteristiche proprie, e che introducono, invece, largamente nella drammaturgia una lingua nata su schemi grammaticali, per uso scolastico, o per uso di narrazione, comunque una lingua non formata per l'espressione teatrale» .

La lingua di fondo adoperata dall'autore è sicuramente colloquiale, ma non scevra da tradizionalismi e aulicismi propri di altri generi letterari, quali la tragedia o il melodramma. Le battute dei personaggi sono spesso lunghe e presentano una sintassi molto curata e articolata. La colloquialità è espressa attraverso gli elementi caratteristici della lingua teatrale: abbondanza di deittici, sospensioni, interiezioni, segnali discorsivi e fatismi, modi di dire ed espressioni colloquiali. Per quanto riguarda la sintassi, le costruzioni tipiche del parlato, quali inversioni, anacoluti, frasi scisse e dislocazioni, sono molto poche.

Nella *Lusinghierai* personaggi sono marcati linguisticamente e anzi è proprio l'uso che essi fanno delle parole che denota la loro comicità: si pensi al lessico francesizzante usato dal cavalier Gilardino o al linguaggio aulico ed eccessivamente pedante di don Filocchero. Nota fornisce delle indicazioni riguardo alla lingua di questi due personaggi prima dell'inizio della commedia, quando questi vengono presentati: «il cavalier Girardino usa vocaboli e modi di dire francesi»; «D. Filocchero vuol mostrarsi rigido osservatore della lingua italiana». L'autore è magistrale nel delinearne la caricatura. La comicità nasce dall'exasperazione iperbolica degli atteggiamenti degli spasimanti di Giulia, di cui Nota se ne fa beffa. Così, l'infranciosato Girardino usa un linguaggio affettato ricco di francesismi o di termini modellati sul francese: *argento* "denaro" (fr. *argent*) (I, x); *persona* "nessuno" (fr. *personne*) (I, x); *motti* "parole" (fr. *mots*) (I, x); *agreabili* "piacevoli" (fr. *agréable*) (I, xiii); *regretto* "dispiaciuto" (fr. *je regrette*) (I, xiii); *promeneremo* "passeggeremo" (fr. *se promener*) (I, xiii). L'uso affettato del francese investirà talvolta anche espressioni interiettive (come si vedrà nel dialogo riportato tra Girardino e don Filocchero) e sarà talvolta causa di incomprensioni, come in questo scambio di battute tra il cavaliere e Pasquale, in cui il primo usa il termine francese *obliger moi* (obbligato) e il secondo lo interpreta come un'offesa. «Pedante» viene invece definito don Filocchero, il quale si esprime con un linguaggio arcaico e un lessico «cruschevole», con una collocazione delle parole molto letteraria, come nel caso degli aggettivi, quasi sempre anteposti al sostantivo al quale si riferiscono: *leggiadra squisitezza* (I, xii); *oltramontani lezii* e *sevizievoli smancerie* (I, xii).

Vediamo alcune caratteristiche del linguaggio di cui si serve D. Filocchero: innanzitutto, parla per frasi fatte e proverbi, definiti, dal rivale, *cruschevoli frasi* (I, xiii): *non istima una man di noccioli* (I, xii); *non avendo sale in zucca* (I, xii); *vi darà la baja* (I, xii); *sgombrar di quinci a fiacca collo* (I, xii); *ritornar con le pive nel sacco* (I, xii).

Da parte sua, il Cavalier Girardino, oltre ai francesismi già citati, risponde con espressioni interiettive e modi di dire francesi: *accomplita*; *si moccherà di voi*; *c'est du pédant*.

La sostenutezza del linguaggio di D. Filocchero è ravvisabile anche nella sintassi: questa risulta infatti piuttosto articolata, i periodi si incastrano tra loro alla maniera aulica, e i connettivi sono quelli caratteristici della prosa elevata. Si osservi la seconda battuta da lui pronunciata in questa scena:

- (4) FILOCCHERO Donna Giulia è tal dama che ha fior di senno; e non istima una man di noccioli chi, non avendo sale in zucca, s'argomenta con unguenti odorosi, e con farsettini leggiadri, di poter lusingare lo spirito ed il cuore d'una valorosa matrona (*Lus.* I, x).

Nella battuta il secondo periodo è interrotto da una parentetica espressa con il gerundio (*non avendo sale in zucca*); così la proposizione relativa è separata dall'oggettiva dai complementi. Il complemento oggetto è posto in chiusura del periodo.

Nota fornisce delle indicazioni riguardo alla lingua di questi due personaggi prima dell'inizio della commedia, quando questi vengono presentati: *il cavalier Giralдино usa vocaboli e modi di dire francesi*»; «*D. Filocchero vuol mostrarsi rigido osservatore della lingua italiana. Vediamo alcuni esempi tratti dal primo atto, quando entrano in scena per la prima volta, nelle scene rispettivamente x e xii:*

- (5) GIRALDINO *Garçons, garçons? chiamo chiamo, e persona non risponde?* (*Lus.* I, x);
(6) FILOCCHERO (*Domine fallo triste: ecco lo zerbino tutto azzimato e cascante di vezzi*). Vi do di buon giorno, signor cavaliere (*con gravità*) (*Lus.* I, xii).

Il cavaliere entra in scena parlando in francese, e prosegue con l'adattamento persona «nessuno» (fr. *personne*); don Filocchero invece è presentato mentre parla sottovoce (le parentesi indicano i discorsi pronunciati piano) e critica, con un'espressione ottativa, il rivale. Prosegue poi con una sfilza di termini appartenenti a un lessico altamente selezionato e infine rivolge il buongiorno al cavaliere.

Dall'incontro tra i due rivali scaturisce un litigio che rappresenta uno dei passi più comici della commedia, e che vale la pena riportare:

- (7) FILOCCHERO Proseguite pure ad acconciarvi. Per mia fè non v'ha damerino in Italia, il quale così nella *leggiadra squisitezza della portatura*, come in ogni altra maniera d'*oltramontani sevizievoli lezii* e smancerie, possa starvi del pero, nonché superarvi.
GIRALDINO Invidia vostra, signor cattedrale. Sapete che direbbero i Francesi del vostro tuono? *C'est du pèdant*: e con madama Giulia, donna tutta *accomplita*, a dirla tra voi e me, perdetevi il vostro tempo.
FILOCCHERO Donna Giulia è tal dama che ha fior di senno; e *non istima una man di noccioli chi, non avendo sale in zucca*, s'argomenta con unguenti odorosi, e con farsettini leggiadri, di poter lusingare lo spirito ed il cuore d'una valorosa matrona.

GIRALDINO Oh sì! Farete un bel profitto, debuttando sempre colle vostre cruschevoli frasi.
 FILOCCHERO Parlate italiano.
 GIRALDINO Per piacere alle donne gentili ci vuole la filosofia del sentimento, e il sentimento della filosofia.
 FILOCCHERO Donna Giulia *vi darà la baja*.
 GIRALDINO *Si moccherà* di voi.
 FILOCCHERO Guardatevi che non abbiate in breve a *sgombrar di quinci a fiacca collo*, e a tornare a Faenza *con le pive nel sacco*.
 GIRALDINO Che belle frasi sonore! *C'est du pédant, c'est du pédant.* (Lus. I, xii).

L'altro pretendente di Giulia, Il conte Asdrubali, si esprime in un italiano corretto nel quale confluiscono elementi del lessico settoriale economico (il personaggio rappresenta infatti la figura del *parvenu*, avido di guadagno ma non nobile):

- (8) ASDRUBALI L'appalto del frumento non mi ha nemmeno fruttato il cinquanta per cento. Un poco di mischiatura raddoppierà il profitto nel mese venturo. Oh me felice, se fo quest'altro negozio a mezzogiorno! È vero che dovrò subito partire; perciò voglio prima assicurarmi la mano di donna Giulia. Che difficoltà? Mi ha detto chiaramente ch'io sono il più amabile e gentile di quanti la frequentano; dunque non vi ha più dubbio. Eccola: è veramente bella, ed io sono di buon gusto (Lus. II, v).

Risvolti comici hanno anche alcuni dialoghi quale, per esempio, quello tra Odoardo e Ambrogello: il giovane cerca di parlare, invano, con lo zio di Giulia, tutto preso dalla lettura delle gazzette che riportano notizie di guerra. La comicità qui è assicurata dal contrasto tra l'eccessiva apprensione di Odoardo e la quasi indifferenza di Ambrogello. Alle richieste di attenzioni del giovane, il vecchio fa finta di ascoltare, per poi riportare il discorso sulla guerra:

- (9) ODOARDO Ascoltatemi, ve ne prego.
 AMBROGELLO Volentieri: do una scorsa a queste gazzette. *Dite, via*.
 ODOARDO La nipote vostra si contiene a mio riguardo in una maniera né degna di lei, né meritata da me.
 AMBROGELLO *Davvero!* È giovane, penserà a rimaritarsi!
 ODOARDO *E chi lo sa, s'ella ci pensi?*
 AMBROGELLO *Oh sì;* me l'ha detto, io l'ho consigliata, anzi...Per bacco, che cosa veggo? La Russia vuol ripigliarsi la Valacchia e la Moldavia! Ho piacere: l'ho preveduta questa cosa, quando Czerni – Giorgio fu accolto così bene dall'imperatore.
 ODOARDO Se avete la bontà...
 AMBROGELLO *Continue, continue.* Sono stato in quei paesi, conosco quelle posizioni di palmo in palmo; e mi basterebbe l'animo di distendere una pianta d'operazioni militari per la Russia. Parlate pure.
 ODOARDO Vi dirò adunque...
 AMBROGELLO E in due battaglie campali il negozio sarebbe spedito.
 ODOARDO Vorrei che aveste la bontà di significare alla vostra nipote...
 AMBROGELLO Spiegatevi: farò tutto quel che vi aggrada. Dove diavolo si comincerà l'attacco? (Lus. I, v).

Il dialogo qui sopra riportato è uno dei brani della commedia in cui più appaiono manifesti i caratteri dell'oralità: alle numerose sospensioni, seguono risposte introdotte da ripetizioni o segnali discorsivi. Ad Odoardo, in pena per amore, Ambrogello, zio di Giulia, presta un ascolto distratto:

egli dimostra infatti di essere molto più interessato alle gazzette di guerra. Le frequenti richieste di attenzioni da parte di Odoardo sono rese con la sospensione; lo zio Ambrogello cerca di riprendere il discorso mediante l'uso di segnali discorsivi: *Davvero!*; *Oh sì*; *Continue, continue*; *E in due battaglie...*

Vi è poi il linguaggio di Odoardo, intriso di note tragiche e melodrammatiche. Riporto una sua battuta a titolo di esempio:

- (10)OD: Eh, lasciate: già è finita: oh sì, conosco i caratteri, il conte Alfonso...il cavalier Ulderico...il marchese Auriga...tutti, tutti miei rivali; ed io sono il più infelice di tutti! Tenete, tenete, non voglio veder altro (li riconsegna). E mi aveva promesso di non più riceverne, di non più rispondere, e di disingannarli tutti! (*Lus.* I, ii).

4.4 Grafia

I fenomeni grafici di rilievo osservati per Giraud sono presenti nelle edizioni delle commedie del Nota. Faccio rientrare pertanto in questo paragrafo l'uso di <-j-> e le preposizioni sintetiche.

- Per la <-j-> semiconsonantica, si osservino i seguenti esempi:

- (1) FILOCCHERO Donna Giulia vi darà la *baja!* (*Lus.* I, xiii);
- (2) GIULIA [...] Povero pazzo, non mi dispiace; ma scrive e sempre usa le stesse frasi; e non si avvede che quel sempre sempre lo stesso fine *dee recar noja...* [...] (*Lus.* I, xv).

- Ecco altri esempi tratti dalle commedie per le preposizioni univerbate:

- (1) LISA Or dunque, mentre la padrona stava facendo cotesto cordoncino per V. S., io ancora, imparando quel che prima non sapeva, stava lavorando quest'altro *pel* mio Pedruccio di Perugia [...] (*Lus.* II, xviii);
- (2) LOR: Badate che siete miope, che su *pei* burroni non rompiate il collo a voi e all'idoletto di campagna (*Lus.* I, iii);
- (3) LEN: [...] perfino la cera *pel* ballo (*Fier.*I, iv).

4.5 Fonetica

Nel settore della fonetica, si distinguono alcuni tratti che presentano alternanza, mentre altri sono usati secondo la norma.

- Osserviamo, innanzitutto, la presenza del dittongo tonico:

(1) LENA Signorsì: *figliuola* di un legnaiolo (*Fier.* I, iv).

- Vediamo, quindi, l'alternanza *a / i* in postonia:

(2) LISA Infatti quel povero don Odoardo, *giovine* onesto, pieno di talenti, che l'ama e l'adora con tanta tenerezza, voi vedete com'è trattato (*Lus.* I, i);

(3) LISA Sarà servita. (Quante volte ha detto così, e poi si è gettato a' suoi piedi per *dimandarle* pietà) (*Lus.* I, i);

(4) AMBROGELLO Davvero! È *giovane*, penserà a rimarirsi... (*Lus.* I, v);

(5) RODRIGO [...] È *giovine* questa signora?

PASQUALE È *giovine*, vivace ed amabilissima.

RODRIGO (*scherzoso*) Di qual paese è questa signora *giovine*, vivace ed amabilissima? (*Lus.* I, ix).

- Vi sono occorrenze di <-o-> in parole che secondo la norma moderna hanno <-i->:

(6) LISA Sarà servita. (Quante volte ha detto così, e poi si è gettato a' suoi piedi per *dimandarle* pietà) (*Lus.* I, i).

- Per quanto riguarda il consonantismo, è da rilevare l'alternanza la preferenza accordata a *v-* al posto di *b-* in *viglietti* (toscanismo):

(7) ODOARDO [...] Questo *viglietto* le paleserà i miei sentimenti. [...] (*Lus.* I, ii).

(8) AURELIO Caro amico, io sono al colmo della consolazione: ho ricevuto finalmente un *vigliettino*... [...] (*Fier.* I, iii).

- Si segnala, ancora, alternanza tra <-c->/<-z->:

(9) LORENZO (da sé) (Le mie camere fanno di belli *offizi* quest'oggi) (*Fier.* IV, vi).

- Trascrivo infine alcune occorrenze relative alla <i-> prostetica dopo parola terminante per consonante:

(10) PASQUALE Io non so come ella faccia a tenerli tutti in *isperanza*, e a non disgustarne mai alcuno (*Lus. I, i*).

(11) LORENZO Povero me... qui non *istiamo* bene (*Fier. I, ix*);

(12) LORENZO Aspetta qui sotto in *istrada* (*Fier. II, ii*).

4.6 Morfologia pronominale

Il sistema dei pronomi personali soggetto è impostato sul tipo *egli / ella*, che si alterna talvolta con il tipo *esso / essa*, sia ad inizio di frase, sia quando il pronome occupa una posizione interfrasale.

- Osserviamo qualche esempio tratto dalle due commedie spogliate in cui con valore di soggetto compare la forma pronominale *egli / ella*:

(1) PASQUALE Alla fine poi sarà *egli* il trascelto: si sposteranno e alla vostra padrona toccherà di far senno, e metter la testa a partito (*Lus. I, i*);

(2) LISA *Egli* d'altro non si cura che di nuove politiche, e di piani di campagna: è un uomo agiato, ama la nipote, e finora non bada più in là di quel che essa gli dice (*Lus. I, i*);

(3) LISA E che *ella* ne rimanesse cotta a dovere: eh? (*Lus. I, i*);

(4) ODOARDO [...] *Ella* mi ha ingannato colle sue lusinghe: [...] (*Lus. I, ii*);

(5) PASQUALE Perché *egli* ha voluto quella (*Lus. I, iv*);

(6) ODOARDO *Ella* mi promise di non frequentare più nessuno. [...] (*Lus. I, v*).

- Vediamo ora le frasi in cui è usata la corrispondente forma *esso/essa*:

(7) ODOARDO [...] e iersera e questa notte al festino non ebbe *essa* or gli uni, or gli altri al suo fianco? [...] (*Lus. I, iii*).

- Si registra anche un'occorrenza del pronome arcaico *dessò*:

(8) LORENZO: [...] Infatti il vostro castello che era sin qui il nido dei gufi e il tranquillo passeggio de' topi, in pochi giorni l'avete rassettato e ordinato in guisa che *e'* non par più *dessò* (*Fier. I, iii*).

- Si osservi un esempio di gruppo pronominale apocopato:

(9) AMBROGELLO Io no, pur troppo, perché i miei parenti *no!* vollero: ma conservo nondimeno lo stesso genio invincibilmente. [...] (*Lus. I, vii*).

- Infine, alcune occorrenze di forme pronominali comitative:

(10) AMBROGELLO [...] Ma or che ci penso... [...] e quella gentil signorina che il marchese ha condotta *seco*? (*Lus.* III, x).

(11) LORENZO Non vi ricordo che stamane vi andavate *meco* lagnando di quella uniformità d'affetto, di quelle continue tenere dimostrazioni... [...] (*Fier.* IV, iv).

4.7 Morfologia verbale

Il sistema verbale è orientato verso la tradizione letteraria, presentando caratteristiche non ancora standardizzate nell'italiano dei primi dell'Ottocento. Vediamo le preferenze del commediografo attraverso la rassegna di esempi riportata di seguito.

- Si registrano oscillazioni tra le forme verbali *veggo / veggio; debbo / deggio*:

(1) ODOARDO Se mi favorite, *deggio* parlarvi (*Lus.* I, v);

(2) AMBROGELLO Oh sì, me l'ha detto, io l'ho consogliata: anzi... per bacco, che cosa *veggo*? [...] (*Lus.* I, v);

(3) AMBROGELLO (Forestieri! *Veggiamo*) (*Lus.* I, vii);

(4) RODRIGO Bene, *veggiamole* (*Lus.* I, vii);

(5) ODOARDO Che *veggo*? [...] (*Lus.* I, xvii).

- Il commediografo mostra invece regolarità anche nella scelta delle forme verbali della prima persona del presente indicativo dei verbi *fare* e *andare*, accordata ai toscanismi tradizionali *vo* e *fo*:

(6) PASQUALE (*piano ad Ambrogello*) Perdoni, signor Ambrogello, se per un momento li *fo* trattener qui (*Lus.* I, vii);

(7) ASDRUBALI Lo spero: e quando io mi *fo* vedere, nessuno ardisce di far motto. [...] (*Lus.* II, x).

(8) AURELIO [...] Or sentite, signor Lorenzo: *vo* nel mio carrozzino ad incontrare madama sino all'erta (*Fier.* I, iii);

(9) EMILIA [...] *fo* uno sfogo di dolore con voi, con voi che credo amico vero di nostra famiglia (*Fier.* I, viii);

(10) ASTELLIA So improvvisare qualche cattivo verso e cantare eziandio se sono richiesta, e *fo* l'indovina (*Fier.* III, iii).

- Regolare risulta la terminazione della prima persona dell'imperfetto indicativo in *-a*:

(11) PASQUALE Perdoni: io non mi *ricordava*: [...] (*Lus.* I, iv).

- Come già in Giraud, alcune voci verbali dell'imperfetto indicativo presentano la caduta della bilabiale:

(12) GIRALDINO [...] Tutto, tutto *dee* cedere e dileguarsi al mio confronto [...] (*Lus.* I, xi);

(13) GIULIA [...] Povero pazzo, non mi dispiace; ma scrive e sempre usa le stesse frasi; e non si avvede che quel sempre sempre lo stesso fine *dee* recar noja... [...] (*Lus.* I, xv).

- Per il congiuntivo, riporto una forma particolare del verbo *morire*, che registra un'unica occorrenza:

ODOARDO (Ho fatto bene a scriverle: *si muora*, ma si trionfi) (*Lus.* I, iv).

4.8 Sintassi marcata

La sintassi marcata, che comprende la riproduzione dei moduli caratteristici del parlato, in Nota è abbastanza sviluppata, e recupera il modello goldoniano. Nelle commedie dell'autore si trovano infatti numerose dislocazioni, nonché occorrenze del *che* polivalente e del *ci* attualizzante.

4.8.1 Inversione dei componenti frastici e dislocazioni

Tra i procedimenti relativi all'inversione dell'ordine frastico degli elementi, rientrano le dislocazioni, abbastanza frequenti nelle commedie di Nota.

- Osserviamo alcuni esempi di dislocazione a sinistra, abbastanza attestata:

(1) RODRIGO Parla somnesso, che possiamo essere intesi. Di te, mio buon amico, ho la miglior opinione del mondo; ma *donna Giulia*, soffrilo in pace, *non posso stimarla qual tu la stimi* (*Lus.* I, xix);

- (2) LORENZO Questo già me lo immaginava. Infatti *il vostro castello*, che era sin qui il nido di gufi e il tranquillo passaggio de' topi, in pochi giorni *l'avete rassettato e ordinato* in guisa che e' non par più desso (*Fier. I, iii*);
- (3) DORALISA (Io l'ho pregato di procurare a voi un impiego onde abbiamo un mezzo onesto di sussistere; ma *regali non ne voglio*, e gli restituiamo le spese) (*Fier. III, vii*);
- (4) LORENZO Signor conte...un momento di calma (*depone la tazza*). Le avete, sì o no, dato voi per primo l'esempio? *L'amor proprio finalmente l'abbiam tutti* (*Fier. V, i*).

Non ho rintracciato invece esempi di dislocazione a destra.

4.8.2 Ci attualizzante

Le battute che presentano il *ci* attualizzante sono numerose. Si tratta, infatti, del costrutto usato maggiormente da Nota per riprodurre la sintassi del parlato.

- Vediamo qualche esempio:

- (1) AURELIO Eh, che ne dite? Son uomo io *quando mi ci metto?* [...] (*Fier. I, iii*);
- (2) LENA Se non fosse pel signor conte, vorrei preparare tal desinare che madama Zuccolina *non ci avesse a tornare* la seconda volta (*Fier. I, v*);
- (3) EMILIA Al poi *ci ho da pensar* io e non voi (*Fier. II, ii*)⁸⁷;
- (4) AURELIO *Ci abbiam tempo* (*Fier. II, vii*);
- (5) AURELIO Che? Che? Dottor mio, *ci avreste* qualche contrabbando? (*Fier. II, ix*);
- (6) EMILIA *Non ci è male*, sapete...è giovane, non brutta, ha begli occhi.... [...] (*Fier. V, vi*).

Nella maggior parte dei casi presentati la particella *ci* è legata al verbo *avere*: (2), (3), (4), (5). In (6) invece si riferisce al verbo *essere*. L'esempio (1) oltre ad attestare la presenza del *ci* attualizzante, riporta un modo di dire caratteristico del linguaggio popolare.

4.9 Tratti dell'oralità

⁸⁷Si noti anche la dislocazione a sinistra.

4.9.1 Allocutivi

I rapporti tra i personaggi delle commedie del Nota sono dominati da una certa distanza formale, per la quale è appropriato l'uso dell'allocutivo *voi*, che in effetti prevale su tutti gli altri. Nella *Lusinghiera*, si scambiano il *voi* quasi tutti i personaggi: Ambrogello e la nipote Giulia; Giulia e tutti i suoi amanti; questi ultimi con Ambrogello. Compare anche l'allocutivo di cortesia *ella*, usato da Rodrigo nei confronti di Ambrogello. Nella *Fiera*, si scambiano il *voi* il conte Aurelio e il dottor Lorenzo, nonostante il rapporto di amicizia da cui sono legati; del resto anche marito e moglie, ovvero il conte Aurelio e la contessa Emilia usano il *voi* reciproco; e così il conte nei confronti di Doralisa e Zuccolino e viceversa. Nei rapporti con la servitù e i domestici, i padroni usano il *voi*, mentre da questi ricevono il *lei*.

- Vediamo, a titolo di esempio, alcuni scambi dialogici tratti dalle commedie in cui viene usato il *voi* reciproco:

(1) AMBROGELLO Sono da *voi*: ma i Turchi con un ordinato movimento passando il Danubio, e portandosi sul Niester, potrebbero inquietare il fianco sinistro dei Moscoviti.
ODOARDO Non credo che *voi*... (*Lus.* I, v);

- Come si è detto, viene usato anche il pronome di cortesia *ella*. Questo tuttavia non è mai reciproco, in quanto l'interlocutore ricambia con il *voi*. Osserviamo le poche occorrenze riscontrate nelle commedie del Nota:

(2) RODRIGO Io *la* posso servire di questa e di altre, se *ella* vuol divertirsi [...] (*Lus.* I, vii);
(3) RODRIGO *Ella* è dunque militare? (*Lus.* I, vii);
(4) LISA [a Giralдино] Degiunare, dice *ella*? (*Lus.* I, xiii).

(5) BERTO Perdoni: *ella* non vorrà passare per la via maestra, ché troppa è quivi la folla che va e vien dalla fiera? (*Fier.* I, i).

- Come anche in altri autori, i domestici usano rivolgere il *lei* ai propri padroni di casa, dai quali vengono ricambiati con il *voi*. Vediamo qualche esempio relativo al caso:

(6) PASQUALE [a Odoardo] *Le* dirò anzi, ch'ei non si è neppur dipartito dall'albergo, e mi ha ordinato di far recar qui la sua roba, che si trova alla locanda del cervo (*Lus.* I, iv);
(7) ODOARDO [a Pasquale] Ho capito: siete anche *voi*... (*Lus.* I, iv);
(8) PASQUALE (*piano ad Ambrogello*) Perdoni, signor Ambrogello, se per un momento li fo trattener qui.
(9) AMBROGELLO Eh via, *fate* quel che *volete* [...] (*Lus.* I, vii).

- Osserviamo, infine, le poche occorrenze in cui compare l'allocutivo più confidenziale *tu*:

- (10) AMBROGELLO [...] Oh bravo Pasquale, mi *hai* portato i fogli di Francia? (*Lus.* I, v);
 (11) AMBROGELLO [a Pasquale] Ehi? Se mio fratello è tornato, *ditegli* che m'aspetti (*Lus.* I, v).

4.9.2 Deittici

Lo spazio e gli oggetti scenici rivestono grande importanza specialmente nella *Fiera*, dove l'indicazione del taglio della stoffa o del foglietto contenente i rimedi utili per guarire sono esposti all'attenzione dei personaggi e del pubblico. Interessante anche l'episodio in cui l'indovina Astellia cerca di leggere il destino a Emilia: si serve dei dimostrativi per indicare le linee della mano. Si segnala, pertanto, una certa varietà nell'uso che Nota fa dei deittici.

- Vediamo, per prima cosa, alcuni esempi con gli avverbi deittici *qui* / *lì*:

- (1) ODOARDO Come! Viene ad alloggiar *qui*? (*Lus.* I, iv);
 (2) AMBROGELLO [...] Al caffè *qui sotto* praticano Svizzeri, Piemontesi, Francesi: saprò qualche cosa di più positivo (*Lus.* I, vi);
 (3) PASQUALE (*piano ad Ambrogello*) Perdoni, signor don Ambrogello, se per un momento li fo trattener *qui* (*Lus.* I, vii);
 (4) FILOCCHERO Dite a donna Giulia, ch'io era *qui* venuto per ossequiarla; [...] (*Lus.* I, xiii);
 (5) LISA Signorina, a che venite *qui*? [...] (*Lus.* II, vii);
 (6) AMBROGELLO Son *qui* (*Lus.* III, vi);
 (7) AMBROGELLO [...] *qui* ci va (*Lus.* III, viii);
 (8) AMBROGELLO E tu lo convinci con l'evidenza: *qui* la lettera (*Lus.* III, xx);
 (9) RODRIGO [...] e diciamola *qui* che nessuno ascolta: [...] (*Lus.* III, xx).
 (10) LENA E noi la vedremo *di qui a poco* venirsene festeggiante (*Fier.* I, viii);
 (11) LENA Ne metterò *qui* due per la collezione (*pone alcune pere sovra una guantiera o sottocoppa*) (*Fier.* I, viii);
 (12) LORENZO Povero me... *qui* non istiamo bene (*Lus.* I, ix);
 (13) EMILIA [...] A quell'uomo che mi ha accompagnata direte che mi aspetti *qui sotto* (*Fier.* I, ix);
 (14) LORENZO Aspetta *qui sotto* in istrada (*Fier.* II, ii);
 (15) EMILIA Faranno *qui* loro collezione? (*Fier.* II, ii);
 (16) LORENZO [...] È inutile, non sono tranquillo: *qui* si discorre, *di là* si sente... [...] (*Fier.* II, ii);
 (17) LENA È *qui*, è *qui* la gran dama di Montenero (*Fier.* II, iii);
 (18) DORALISA [...] E *di qui* dove si va? (*Fier.* II, v);
 (19) DORALISA Temeraria, lascia *lì*... (*Fier.* II, vii);
 (20) ROSINA Che cosa è quello?
 LENA Cioccolata, e *qui* latte, e *qui* rosolio (*Fier.* II, vii);
 (21) DORALISA [...] Date *qui* due biscottini (*Fier.* II, vii);

- (22) EMILIA Vi fa specie l'avermi trovata *qui*? (*Fier.* III, ii);
 (23) AURELIO [...] Ehi? (*al fattorino*) deponete *qui*... no, riponete là... [...] (*Fier.* IV, vi).

Si noti in (19) e (21) il deittico usato come rafforzativo dei verbi *lasciare* e *dare*. Gli esempi (19), (20), (21) sono tratti dalla scena in cui è rappresentata la colazione servita a Zuccolino e alla sua famiglia. Si tratta di un momento di forte comicità che mette in risalto gli atteggiamenti piuttosto villani degli ospiti.

- Nella lingua del cruscchevole e tradizionalista Nota, compare anche il deittico *quivi*:

(24) DONNA GIULIA [...] E sovviene anche a me d'avervi *quivi* veduto [...] (*Lus.* II, iii).

(25) BERTO Perdoni: ella non vorrà passare per la via maestra, ché troppa è *quivi* la folla che va e vien dalla fiera? (*Fier.* I, i);

(26) EMILIA Siamo smontate alla fattoria di Rialto. E fattomi prestar quest'abito dalla moglie del fattore, lasciata *quivi* la donna e la carrozza, ed imposto il silenzio a tutti sotto pena della mia disgrazia, [...] me ne venni da voi (*Fier.* I, vii).

- Vi si trova anche un'espressione letteraria realizzata con *quinci* e *quindi*, pronunciata dal pedante Filocchero nella *Lusinghiera*:

(27) FILOCCHERO [...] E sì v'ho cercata *quinci* e *quindi* (*Lus.* II, xi).

- Ben attestate, diversamente che nel Giraud, le forme *qua* / *là*:

(28) LISA [...] voi avete potuto scorgere, ne' pochi giorni che s'iam nella vostra locanda, che anche *qua* in Roma è corteggiata senza fine da nuovi amanti. [...] (*Lus.* I, i);

(29) [...] *da sei mesi in qua* non sono io sempre fra continui affanni per cagion di costei? [...] (*Lus.* I, ii);

(30) AMBROGELLO E *qua* non si trova mai questo benedetto giornale! (*Lus.* I, vii);

(31) GIULIA Entriamo di là (*Lus.* II, xvii);

(32) AMBROGELLO Eh qui col nostro amico possiam parlare: e poi *di là* nelle nostre camere si trova il garzone.. [...] (*Lus.* II, xvi);

(33) GIULIA *Vieniqua*, e bada a quel che dico: [...] (*Lus.* II, xvii);

(34) ODOARDO (da sé) [...] *Vieni qua*, Lisa, e dimmi la pura verità (*Lus.* II, xviii);

(35) LORENZO [...] Mi perdoni la signora contessa, ma voglio assicurarmi (chiude l'uscio delle sue stanze, e toglie la chiave) Così né il conte potrà andar *di là*, né la contessa venir *di qua*. [...] (*Fier.* II, ii);

(36) DORALISA Quante camere avete *di là*? (*Fier.* II, vi);

(37) LORENZO (Sta a vedere che madama pensa a cacciarmi *di qua*) (*Fier.* II, vi);

(38) ZUCCOLINO [...] *Qua*, galantuomo (*si fa servire da Berto, e mette giù del gran zucchero nella tazza*) [...] (*Fier.* II, vii).

- Appena una per commedia le occorrenze del deittico *colà*:

(39) GIULIA V'assicuro però che, fra tutti coloro i quali erano *colà* raccolti, [...] (*Lus.* II, iii).

(40) DORALISA Signor conte, che fate *colà*? (*Fier.* III, vii).

- Vediamo ora alcune occorrenze della deissi spaziale realizzata, nella lingua teatrale, attraverso i dimostrativi *questo / quello*:

(41) ODOARDO Farete un favore a questo infelice, a cui non tocca più un momento, un momento solo di pace, da che ebbe l'infesta sorte di conoscere questa donna? (*Lus.* I, ii);

(42) ODOARDO [...] E perché non gliene avete assegnata un'altra?

(43) PASQUALE Perché egli ha voluto *quella* (*Lus.* I, iv);

(44) RODRIGO Buonissimo. (Quindi piano a Pasquale) Chi è *questo* signore? (*Lus.* I, vii);

(45) PASQUALE Illustrissimo sì, rispondono sulla loggia, e in *quel* corridoio (*Lus.* I, ix);

(46) PASQUALE *Questo* signor marchese mi piace... e quella signorina? [...] (*Lus.* I, ix);

(47) ODOARDO Che veggo? *Questi* sono vostri caratteri (*Lus.* I, xvii);

(48) ODOARDO Oh cara... voi indugiate ad appagare i miei voti: pensate che *questa* mano... (*Lus.* I, xvii);

(49) RODRIGO da pochi momenti, ed alloggiato in *questo* albergo, dove dimora l'idoletto tuo perugino (*Lus.* I, xix);

(50) ODOARDO (*mostrandole il cordoncino*) Di chi sono *questi* capelli? (*Lus.* II, xviii).

(51) CONTADINO Signor Lorenzo, dove ripognam *questa* roba? (*Fier.* I, v);

(52) LORENZO Vattene, ho da discorrere con *questa* giovane (*Fier.* I, viii);

(53) BERTO Sì, aiutatemi a tirare innanzi *questo* tavolino per la collezione (*Fier.* II, iv);

(54) DORALISA Mi par grande assai *questo* castello (*Fier.* II, v);

(55) ROSINA Oibè, *quelle* pere son delle nostre (*Fier.* II, vii);

(56) CIARLATANO *Questo*, riveriti signori, è il celebre rimedio del signor Leroi [...] Ed *ecco qui*, senza costo di spesa, il modo di servirsene e curar le malattie (*scende, distribuisce foglietti, quindi se ne va dal fondo del teatro a sinistra*) (*Fier.* III, i);

(57) ASTELLIA Favorisca la mano.

FLORIDORO Eccola.

ASTELLIA *Questa* linea mi dice che Vostra Signoria amava un'altra donna, e non fu corrisposto (*Fier.* III, iii);

(58) FATTORINO E di quella stoffa, appena venduto *questo* taglio, vennero due signore di Casale, e portaron via la pezza; e non se ne trova un palmo in tutta la fiera (*Fier.* IV, vi);

(59) EMILIA [...] Vi restituisco la compagnia del conte; e se permettete ch'io possa goder della vostra... *questo* signore?

DORALISA È mio marito (*Fier.* IV, x);

(60) AURELIO Va' a dire alla contessa... e dove porti *quella* roba? (*Fier.* V, ii).

- Osserviamo, ancora, le occorrenze del costrutto deittico realizzato con il pronome dimostrativo + aggettivo. Questa particolare costruzione riveste, nelle commedie del Nota, una sfumatura di compassione o leggermente spregiativa:

- (61) LISA Infatti *quel povero* D. Odoardo [...], voi vedete com'è trattato (*Lus.* I, i);
 (62) AMBROGELLO *Questo povero giovine* si conturba per cose da nulla [...] (*Lus.* I,vi);
 (63) AMBROGELLO E qua non si trova mai *questo benedetto giornale!* (*Lus.* I, vii);
 (64) GIRALDINO Uno ha un bel dire quel che vuole, ma questa grazia francese piace anche alle donne italiane. [...] E *quel pedante* di Filocchero, e *quel conte* Asdrubali... tutto, tutto dee cedere e dileguarsi al mo confronto (*Lus.* I, ix);
 (65) LISA Ma *quel povero* D. Odoardo... (*Lus.* I, xv);
 (66) LISA Dovrebbe almeno disingannare *quel povero* D. Odoardo, che sta sull'impazzare per lei (*Lus.* I, xv);
 (67) GIRALDINO *Quello sfortunato* si è allontanato al solo vedermi... (*Lus.* III, v);
 (68) GIRALDINO [...]; ma *quel povero* D. Odoardo si abusa senza fondamento (*Lus.* III, v).

- (69) EMILIA Chi è *cotesta madama Doralisa?* (*Fier.* I, viii);
 (70) AURELIO E dov'è finito *questo dottor Lorenzo?* (*Fier.* II, v);
 (71) LORENZO (*Quella Lena* è un demonio) [...] (*Fier.* II, vii);
 (72) DORALISA Ma intanto *questo signor delegato* non viene (*Fier.* II, viii);
 (73) ZUCCOLINO *Questo signor delegato* non è ancora venuto? (*Fier.* III, v);
 (74) AURELIO La contessa Emilia, *quella sposa fedele, fedelissima, appassionata di me...* (*Fier.* IV, iv);
 (75) BERTO Signornò: è con essa *quel signor cavaliere* (*Fier.* V, ii);
 (76) DORALISA *Questo delegato* non viene, non risponde... (*Fier.* V, iv).

- All'interno del sistema dei pronomi dimostrativi con valore deittico usati dal Nota è da segnalare la frequenza di *cotesto*, che riveste anche la funzione di intensificatore, quando si trovi anteposto ad un aggettivo spregiativo:

- (77) PASQUALE (È un bel piacere *cotesto* di tormentare un povero innamorato!) (*Lus.* I, i);
 (78) ODOARDO E tutte *coteste* lettere? [...] (*Lus.* I, i);
 (79) PASQUALE In libertà per ora non abbiamo altre camere che *coteste* (*Lus.* I, vii);
 (80) FILOCCHERO (da sé) (Orbè, che si vorrà far donna Giulia di *cotesto* villanzone?) [...] (*Lus.* II, xi);
 (81) ODOARDO Voglio veder questa carta.
 GIULIA Voglio? E che bel modo è *cotesto*? [...] (*Lus.* I, xvii);
 (82) LISA Or dunque, mentre la padrona stava facendo *cotesto* cordoncino per V. S., io ancora, imparando quel che prima non sapeva, stava lavorando *quest'altro* pel mio Pedruccio di Perugia [...] (*Lus.* II, xviii).
 (83) EMILIA Chi è *cotesta* madama Doralisa? (*Fier.* I, viii);
 (84) AURELIO [...] *Cotest'*uscita conduce alla camera della servitù, al terrazzo, ed è un comodo sfogo per la casa (*accennando le varie porte a man ritta*) (*Fier.* II, v);
 (85) DORALISA Come! Cinquanta lire di questo taglio e trenta di *cotesto* cappellino? (*Fier.* III, vii).

- Si considerino, infine, alcune occorrenze realizzate con *ecco*, rilevate tra le battute in cui l'elemento deittico accompagna un'azione mimico - gestuale o focalizzi l'attenzione su qualcosa o qualcuno la cui presenza sulla scena è nuova:

- (86) PASQUALE *Eccovi*, signora Lisa, le lettere che ho recuperato alla posta per la signora donna Giulia; ed *eccovi* pure i giornali per D. Ambrogello (*Lus.* I, i);

- (87) PASQUALE Illustrissimo sì; ed *ecco* la sua camera (*Lus.* I, iv);
 (88) ODOARDO *Eccolo*: che volete farne? (*Lus.* II, xv);
 (89) ODOARDO *Eccole*. Io medesimo le porterò alla posta (*Lus.* II, xxi);
 (90) LISA *Ecco* D. Odoardo (*Lus.* III, i);
 (91) ODOARDO *Eccone* uno (*Lus.* III, iv).

4.9.3 Sospensioni e pause di esitazione

Come per tutti gli altri commediografi, le sospensioni e le pause di esitazione sono raggruppate in base alla funzione che queste rivolgono all'interno della battuta o del dialogo.

- Osserviamo, prima di tutto, alcuni esempi in cui le sospensioni sono causate da interruzione:

- (1) LISA Non è poi tanto difficile lo innamorarla; *e s'io dovessi consigliarle quel tale... viene alcuno* (*Lus.* I, i);
- (2) AMBROGELLO Mi sono levato più tardi del solito...oh bravo Pasquale, mi hai portato i fogli di Francia? (*Lus.* I, v);
- (3) RODRIGO Non è militare, e si diverte di guerra... Ma via, scuotetevi, sorella mia, che state fantasticando? [...] (*Lus.* I, viii);
- (4) PASQUALE Questo signor marchese mi piace...e quella signorina?...Basta, mi ha raccomandata la prudenza, ed io fo il locandiere (*Lus.* I, ix);
- (5) PASQUALE Non so niente... Oh viene la vostra padrona (*Lus.* I, xiv).

- Vediamo quindi le sospensioni che scandiscono l'elencazione di elementi:

- (6) LISAMi perdoni, *non conviene...*
 ODOARDO *Eh, lasciate*: già è finita; oh sì, conosco i caratteri, *il conte Alfonso...il cavalier Ulderico...il marchese Auriga...tutti, tutti miei rivali*: ed io sono il più infelice di tutti! [...] (*Lus.* I, ii);
- (7) GIULIA [...] Se egli piacesse a me, come io piaccio a lui...ma ha poco spirito, ed è puntiglioso ed ostinato; e noi li vogliamo docili e pieghevoli. Il marchese Auriga... (*aprendo un'altra lettera, e scorrendola rapidamente*) Sì, bravissimo: sospira, languisce per me. Poverino! Ed io non penso a lui né punto né poco. [...] Povero pazzo, non mi dispiace; ma scrive e sempre usa le stesse frasi; e non si avvede che quel sempre sempre lo stesso fine dee recar noja... Oh! qui bisogna rispondere alle due che più mi premono (*Lus.* I, xv).

- Ben attestate anche le sospensioni dovute a mutamento di progetto:

- (8) ODOARDO [...] E fra questi, il cavalier Giralдино non ebbe l'ardire di accompagnarla all'albergo, *e poi...Pasquale, Pasquale?* (*chiamando con fuoco verso la porta*) (*Lus.* I, iii);
- (9) AMBROGELLO Oh sì, me l'ha detto, io l'ho consigliata: anzi...per bacco, che cosa veggo? la Russia vuol ripigliarsi la Valacchia e la Moldavia! [...] (*Lus.* I, v);
- (10) AMBROGELLO [...] Ma questa guerra, se veramente si fa...voglio io stesso aver l'onore di far presentare il mio disegno all'imperatore. (*Lus.* I, vi);

(11)FILOCCHERO Fra le persone di qualche conto c'è d. Odoardo...Meschinello! Ed è innamorato di voi... (*Lus.* I, xiii);

- Le sospensioni possono anche essere dovute a esitazione da parte del parlante:

(12)GIULIA [...] e un giorno o l'altro, se il destino mi è propizio di tanto, e che mi sia dato d'incontrare una persona...così...come potrei desiderare, la quale abbia un'eguale propensione per me, non tarderò sicuramente a risolvermi.

RODRIGO [...] ma non mi risolverò a questo passo, se non mi vien fatto di trovare quella tale...persona, con cui possiamo andare perfettamente d'accordo (*Lus.* II, iii);

(13)GIULIA E...dov'è...il marchese? (*volendo raffrenare*) (III, xi);EM: Perdonate...io cercava...io cercava del marchese Rodrigo...scusate (*Lus.* III, xiii);

(14)EMILIA Perdonate...io cercava...io cercava del marchese Rodrigo...scusate (*Lus.* III, xiii).

- Oppure, le sospensioni indicano reticenza del parlante:

(15)EMILIA Anzi, vorrei con tutta l'anima, che donna Giulia s'invaghisce di mio fratello, e che... ah non posso dirti di più: ma se tu sei la confidente della tua padrona, ti prego quanto so e posso ad impegnarti perché questo succeda (*Lus.* II, vii);

(16)ASDRUBALI Lo spero: e quando io mi fo vedere, nessuno ardisce di far motto. Torniamo a noi: l'amore ardentissimo che vi porto... e se alle volte aveste qualche capitale inoperoso, specialmente in oro, questa mattina ve n'è gran ricerca alla borsa, massimamente in luigi...No, non volete? Or bene dovete essere persuasa del vostro merito, se avete potuto innamorarmi (*Lus.* II, x);

(17)GIULIA Dovreste sapere...a proposito, favoritemi il vostro orologio (*Lus.* II, xv);

(18)ODOARDO (*ripone l'orologio*) Ah donna Giulia! Se sapeste... io vorrei potermi abbandonare ad una intera speranza... e pure tremo...Deh non m'ingannate per pietà! (*Lus.* II, xv);

(19)ODOARDO (Mi nascon sospetti, che quell'altra catenella...qual vita penosa!) (*Lus.* II, xvii);

(20)ODOARDO Non soffrirò mai...eccoti per soddisfare...

LIS (*ritirando il denaro nella saccoccia del grembiule*) V. S. mi mortifica, mi conturba, mi confonde (*Lus.* II, xviii).

- Tra le sospensioni all'interno del dialogo, osserviamo gli esempi seguenti:

(21)PASQUALE Mi fa specie, che don Ambrogello di lei zio...

LISA Egli d'altro non si cura che di nuove politiche, e di piani di campagna; [...] (*Lus.* I, i);

(22)LISA Ma giacché V. S.ha deliberato d'abbandonare...

ODOARDO Approvate anche voi questo partito, eh? LIS: Io non saprei...ma sento da V. S. (*Lus.* I, ii);

(23)ODOARDO Ho capito, siete anche voi...

PASQUALE Sono un uomo onorato, ma compatisco V. S., ed anzi, poiché siam su questo discorso, mi prenderò la libertà...

OD: Basta così (Donna Giulia avrà dato qualche speranza al cavaliere) (*Lus.* I, iv);

(24)AMBROGELLO Poveretto, ed egli spera...

GIULIA Senza il menomo fondamento, ve lo accerto.

AMBROGELLO Forse quel cavalier Giralдино...

GIULIA Io amare una simil caricatura! Vi burlate di me, signor zio? [...]

AMBROGELLO V'è pure D. Filocchero...

GIULIA Bravo! Caricatura della specie opposta (*Lus.* III, ix) [...]

(25)AMBROGELLO Quel conte Asdrubali...

- GIULIA E credete che una giovine dama, che la nipote di D. Ambrogello, potesse abbassarsi al segno di dar la mano ad uno zotico villano, perché ricco e titolato? (*Lus.* III, ix);
- (26) GILARDINO Oh don Filocchero, *amico...* (*conturbandosi alquanto per la sorpresa*)
 FILOCCHERO *Proseguite pure ad acconciarvi.* [...] (*Lus.* I, xii);

- Le sospensioni si trovano spesso dopo una formula allocutiva:

- (27) LISA *Signori miei...*
 GIRALDINO (*tirando a sé Lisa*) Venite qui, madamigella: [...] (*Lus.* I, xiii);
- (28) ODOARDO *Donna Giulia...*
 GIULIA *Mio caro Odoardo...* (*Lus.* I, xvii);
- (29) GIULIA *Perdonate, Signore...*
 ROD: Avete qui un bel libro. (*Lus.* II, iii);
- (30) EM: *Mia cara Lisa...*
 LIS: Signorina a che venite qui? [...] (*Lus.* II, vii);
- (31) FILOCCHERO Perciocché si estima da' savì d'ogni età e d'ogni nazione, esser impossibil cosa *accostarsi a bella e gentil dama...*
 AMBROGELLO *Ho capito:* siete anche voi uno degli amanti di mia nipote.
 FILOCCHERO E fra tutti il più tenero ad una ora, il più costante.
 AMBROGELLO Mi duole il dirvi, *che avendo essa il cuor prevenuto...*
 FILOCCHERO *Prevenuto!* E per chi, s'e' vi garba?
 AMBROGELLO Voi conoscete D. Odoardo, *sapete ch'ei l'ama...*
 FILOCCHERO Sollo, e so pure, che non è in potestà di donna Giulia lo amar lui (*Lus.* III, vi);
- (32) LISA Vorrei sapere *qual uso...*
 GIULIA *Non capisci?* Questo piccolo dono dee terminar di calmare l'agitazione di Odoardo.
 LISA Vuol dunque *fargli credere che questo sia un cordoncino...*
 GIULIA *Fatto de' miei capelli,* e lavorato con le mie mani (*Lus.* II, i);
- (33) LISA *Scommetto che D. Ambrogello...*
 GIULIA *Non ne sa nulla.* [...] (*Lus.* II, i);
- (34) GIULIA Vorrei sapere *il nome di quella forestiera...*
 PASQUALE Venuta col signor marchese Rodrigo? (*Lus.* III, xi);
- (35) AMB: *Dunque?... (a donna Giulia)*
 GIUL: Dunque, se il signor marchese mi conferma in presenza vostra i suoi sentimenti, io gli do la mia mano (*Lus.* III, xviii);
- (36) GIRALDINO [...] Pasquale mio, vorrei che voi con due motti di buona grazia, faceste sentire a donna Giulia, che mi tardo di vederla, perché l'adoro, *e che...*
 PASQUALE *Signore,* potrò parlare alla cameriera, *ma io...*
 GIRALDINO *Bah!* Siete molto scrupoloso. [...] (*Lus.* I, x);
- (37) LISA *Compatisca anch'ella, signor D. Filocchero...*
 FILOCCHERO Dite a donna Giulia, ch'io era qui venuto per ossequiarla; [...] (*Lus.* I, xiii);
- (38) EMILIA Tu mi dai la vita: e poiché t'ho palesato lo stato del mio cuore...
 LISA ecco d. Odoardo (*Lus.* III, i).

4.9.4 Ripetizioni e ridondanze

Le ripetizioni e le ridondanze sono frequenti, riguardano solitamente una sola parola, che sia essa verbo, aggettivo o interiezione.

- Osserviamo le occorrenze in cui le ripetizioni riguardano le voci verbali:

- (1) ODOARDO [...] *Tenete, tenete*, non voglio veder altro (*le riconsegna*) [...] (*Lus. I, ii*);
- (2) ODOARDO *Lo leggerà, leggerà* le voci del mio risentimento: [...] (*Lus. I, ii*);
- (3) ODOARDO *L'ho detto io, l'ho detto* che sarò infelice per sempre (*Lus. I, iv*);
- (4) AMBROGELLO *Continue, continue*. [...] (*Lus. I, v*);
- (5) EMILIA [...] (*Andiamo, caro Rodrigo, andiamo* in un altro albergo) (*Lus. I, ix*);
- (6) GIRALDINO *Garcons, garcons? chiamo chiamo*, e persona non risponde (*Lus. I, x*);
- (7) GIRALDINO (*è perduta, è perduta*) [...] (*Lus. I, xiii*);
- (8) GIULIA *Ho veduto, ho veduto* (*Lus. I, xvii*);
- (9) GIULIA *Leggete, leggete pure* (*Lus. I, xvii*);
- (10) GIULIA *È finita*, vi replico, *è finita* per sempre (*Lus. I, xvii*);
- (11) ODOARDO *E dite, dite davvero?* (*Lus. I, xvii*);
- (12) ODOARDO Giulia *mi ama, ama* me solo, io sono il trascalto. *Ho penato*, amico mio, *ho penato* assai: ma son finiti gli affanni: [...] (*Lus. I, xix*);
- (13) LISA [...] *Passi, passi* illustrissimo (*verso la porta*) (*Lus. II, vii*);
- (14) GIULIA *Andate, andate pure* (*Lus. II, xv*);
- (15) ODOARDO *Voglio* veder questa carta.
GIULIA *Voglio?* E che bel modo è cotesto? [...] (*Lus. II, xvii*);
- (16) AMBROGELLO [...] Ma or che ci penso...*vedi, vedi* come corri col cervello...e quella gentil signorina che il marchese ha condotto seco? (*III, X*);
- (17) GIULIA Ah *che ho mai fatto, che ho mai fatto!* (*Lus. III, xiv*);
- (18) GIULIA Ah sì, marchese, *vi accerto*, e Lisa stessa ve lo dirà, *vi accerto* che dal primo momento ch'io ebbi il bene di conoscervi... (*Lus. III, xvi*).
- (19) LENA *Vado, vado* [...] (*Fier. I, viii*);
- (20) ZUCCOLINO *Faremo noi, faremo noi*. Qua, galantuomo [...] (*Fier. II, vii*);
- (21) ROSINA Un cappellino *voglio*, una vestina, *voglio* la fiera insomma. Non vedete quanta roba ci è? *Tutti, tutti* comprano (*Fier. III, iv*);
- (22) ZUCCOLINO Lo dirai al signor...ti pagherà egli...? (ma infine, calcolando, ella è piccolina, non c'è alcun male) (*da sé*) *Vedremo, vedremo* (*Fier. III, iv*);
- (23) ROSINA *Sentiamo, sentiamo* prima l'indovina (*Fier. III, vii*);
- (24) AURELIO [...] *Vanne, vanne*, ti farò avvertire (*Fier. IV, i*);
- (25) EMILIA *Prendi, prendi* figliolino: [...]
FATTORINO *Grazie, grazie* (*IV, VI*);
- (26) EMILIA *Aspetta*, Aurelio, *aspetta* (*V, VI*); EM: E posso crederlo? *Dimmelo, dimmelo* ancora mille volte (*Fier. V, vi*);
- (27) EMILIA [...] *Vieni*, Aurelio, *viene* fra le braccia d'una sposa fedele... [...] (*Fier. V, vi*).

- In ordine di numero, le ripetizioni coinvolgono gli avverbi:

- (28) ODOARDO [...] (*Come, come* avrei potuto chiudere l'occhio a quel che mi fece soffrire quella perfida!) (*Lus. I, ii*);
- (29) ODOARDO *Sì, sì*, sapete benissimo, ch'ella non mi ama (*I, II*); LIS: Si accerti (*Quasi, quasi* glielo direi) (*Lus. I, ii*);
- (30) GIRALDINO *Sì, sì*, gli ho veduti dalla finestra; [...] (*Lus. I, x*);
- (31) GIRALDINO Eh! *Sì, sì*, ho capito. [...] (*Lus. I, xiii*);
- (32) GIULIA [...] Povero pazzo, non mi dispiace; ma scrive e sempre usa le stesse frasi; e non si avvede che quel *sempre sempre* lo stesso fine dee recar noja... [...] (*Lus. I, xv*); GIUL: *Sì, sì*, lo leggerò... [...] (*Lus. I, xv*);
- (33) GIULIA Ed io me lo sono goduto *davvero davvero* (*Lus. II, xv*);
- (34) ODOARDO *Sì, sì*, vacci pure, ne sono lietissimo; [...] (*Lus. II, xxi*);
- (35) GIULIA *No, no*, avete ragione (*Lus. III, xi*).
- (36) AURELIO (*Sì, sì*, farò il possibile) (*Fier. II, vi*);
- (37) ROSINA *No, no* (*Fier. II, vii*);

- (38) AURELIO *No, no, voglio appagarvi. [...]* (*Fier. II, ix*);
- (39) AURELIO *Sì, sì, ci conosciamo, finalmente è casa mia, e voglio vederla* (*Fier. I, ix*);
- (40) AURELIO *Sì, sì, ho scitto* (*Fier. II, x*);
- (41) AURELIO *Sì, sì, buonissime. [...]* (*Fier. III, ix*);
- (42) EMILIA [...] lo sorprenderò al suo arrivo, lo sgriderò un tantino; *e poi...e poi s'intende*, gli perdonerò di tutt'anima; [...]; voi verrete con noi...*sì, sì, ...* [...] (*Fier. I, vii*);
- (43) EMILIA *Nulla, nulla* affatto che riposare sola un momento (*Fier. I, ix*);
- (44) LORENZO *Come, come?* (*Fier. II, ii*);
- (45) LORENZO Non sente? La carrozza si avvicina...*presto, presto* torni nella mia camera per lo migliore (*Fier. II, ii*);
- (46) EMILIA *Basta, basta*, vien gente a questa volta (*Fier. III, iii*);
- (47) AURELIO (*ricomponendosi*) *Bene, bene*, la contessa ha giudizio e prudenza... [...] (*Fier. IV, ii*);
- (48) LORENZO [...] e poi...è venuta per veder la fiera...ci siete anche voi, sono *bagattelle*...
AURELIO *Bagattelle?* Una giovane dama partire di notte, in compagnia d'un uomo, impiegar dodici ore per dodici miglia! (*Fier. IV, iv*);
- (49) EMILIA Vi siete ingegnato *bene, bene assai*: non avete perduto il vostro tempo (*Fier. IV, v*);
- (50) EMILIA *Tanto meglio, tanto meglio*: saremo in molti, la buona compagnia accresce l'appetito (*Fier. IV, v*);
- (51) EMILIA Adesso conosco perché ho veduto la tavola apparecchiata per molti. Avete fatto *bene, benone*: rideremo, avremo gente, che deliziosa giornata! (*Fier. IV, viii*);
- (52) DORALISA Oibò, *al peggio, al peggio*...Signor Lorenzo, favorite... (*Fier. III, ix*);
- (53) ZUCCOLINO Che cosa è stato?
EM: *Niente, niente* (*Fier. IV, xii*);
- (54) EMILIA *Perché* questa tua Emilia che ti costò tante lagrime prima di possederla, *perché* la tratti ora con sì crudele indifferenza? (*Fier. V, vi*);
- (55) ZUCCOLINO *Che? Che?* (*Fier. V, vii*);
- (56) DORALISA (*da sé*) (*Pazienza, pazienza*) (*Fier. V, ix*).

- Seguono quindi le ripetizioni di elementi quali pronomi, sostantivi e aggettivi, allocutivi:

- (57) ASDRUBALI Lo so, e tante altre donne aspirano pure alla mia mano; ma *voi sola*, ah! *Voi sola* mi dominate interamente (*Lus. II, x*);
- (58) FILOCCHERO *Tutti v'amano*, donna Giulia, *tutti*: e dotti ed indotti, e nobili e ricchi, tutti ammirano le eccelse doti, onde sovra ogni altra siete a dovizia fornita (*Lus. II, xiii*);
- (59) FILOCCHERO Ah! *Ella* il sa troppo bene quanto io l'ami, *ella* il sa, che meco è benigna di tenero, purissimo affetto verso di me si dimostra (*Lus. III, vi*);
- (60) ODOARDO Farete un favore a questo infelice, a cui non tocca più *un momento, un momentosolo* di pace, da che ebbe l'infausta sorte di conoscere questa donna? (*Lus. I, ii*);
- (61) RODRIGO Il tuo cervello ha sofferto assai...ti vai dimagrande...*povero* amico, *povero* Odoardo! [...] (*Lus. I, xix*);
- (62) ODOARDO [...] e fra questi, il cavalier Giralдино non ebbe l'ardire di accompagnarla all'albergo, e poi...*Pasquale, Pasquale?* (*Lus. I, iii*);
- (63) GIULIA Voglio chiarirmi. *Pasquale, Pasquale?* (*Lus. III, x*).
- (64) AURELIO *Berto, Berto?* (*Fier. I, i*);
- (65) LENA *Signor padrone, signor padrone*...Buon giorno, contadinella (*Fier. I, viii*);
- (66) LORENZO [...] Vo' pregarla per amor mio ch'ella esca di qua finché non c'è nessuno: parlerò poi al conte io stesso...*Signora, signora contessa?* (*Fier. II, i*);
- (67) BERTO «*Caro conte, caro conte*» andava dicendo madama (*Fier. II, iv*);
- (68) LENA *Cara, cara*... e il marito? (II, IV) Il marito: «*Illustrissimo, troppa bontà per mia moglie, illustrissimo*» (*Fier. II, iv*);
- (69) LORENZO Ma, signor conte, è un troppo spinger la cosa. *Lena, Lena?* (*Fier. II, ix*);
- (70) DORALISA *Signor conte, signor conte?* (*Fier. III, vii*);
- (71) ZUCCOLINO *Mia moglie, mia moglie?* (*Fier. III, vii*);
- (72) DORALISA *Caro conte, caro conte*, non lasciatemi...chi mi servirà di braccio? (*Fier. III, ix*);
- (73) DORALISA [...] Mi lasciate sola... *caro conte, caro conte*, e perché? (*Fier. V, ii*);
- (74) EMILIA Mi par che facciate davvero, e non scherziate, *caro conte, caro conte* (*imitando Doralisa*) (*Fier. V, vi*);

- (75) EM: Non ci è male, sapete...è giovane, non brutta, ha begli occhi...e poi, *caro conte, caro conte* (*imitando Doralisa*), questo non mi riguarda (*Fier. V, vii*);
 (76) LEN: *Signora, signora*, ho taciuto per obbedirla. [...] (*Fier. V, xi*).

- Alcune ripetizioni che coinvolgono le interiezioni:

- (77) GIRALDINO Che belle frasi sonore! *C'est du pedant, c'est du pedant* (passeggiando e burlando) (*Lus. I, xii*);
 (78) GIRALDINO *Bon, bon* (*Lus. I, xiii*);
 (79) AMBROGELLO *Cospetto, cospetto*, la cosa è seria! [...] (*Lus. III, viii*).

- Talvolta le ripetizioni investono il piano dialogico: questo accade quando l'ultima parola, o frase di una battuta rimane sospesa e viene ripetuta all'inizio della battuta successiva, con una marcatura enfatica. L'espedito in questo caso ha diverse funzioni. Osserviamo qualche esempio:

- (80) RODRIGO [...] è giovine questa signora? PAS: è *giovine, vivace ed amabilissima*.
 (81) RODRIGO (*scherzoso*) Di qual paese è questa signora *giovine, vivace ed amabilissima*? (*Lus. I, ix*);
 (82) LISA Lode al cielo, possiamo dunque sperar su un trattatello *di nozze*?
 GIULIA *Di nozze*? Oibò: chi è buono per servente, non è buono per marito: [...] (*Lus. I, xv*);
 (83) ODOARDO Così pur fosse! *Ma intanto...*
 GIULIA *Ma intanto*, tornando al forestiere, io l'ho ricevuto unicamente per compiacere al zio che me l'ha presentato: [...] (*Lus. II, xv*);
 (84) ODOARDO *Or dunque?*
 LISA *Or dunque*, mentre la padrona stava facendo cotesto cordoncino per V. S., [...] (*Lus. II, xviii*);
 (85) ODOARDO *E perché?*
 LISA *Perché, perché* non ho di che pagargli (*Lus. II, xviii*);
 (86) AMBROGELLO Sono sei mesi, che ama.
 GIRALDINO Ed io sei giorni.
 AMBROGELLO *Voi dunque...*
 GIRALDINO *Io dunque* sono il preferito.
 AMBROGELLO *E l'anzianità?*
 GIRALDINO *L'anzianità* in amore si calcola in ragione inversa del tempo (*Lus. III, v*);
 (87) AMBROGELLO Mi duole il dirvi, che avendo essa il cuor *prevenuto...*
 (88) FILOCCHERO *Prevenuto!* E per chi, s'e' vi garba? (*Lus. III, vi*).
- (89) LORENZO *Scioccherie* da scemi.
 (90) LENA *Scioccherie?* Ieri sera nell'aia di Rialto, costei indovinò alla Bettina moglie del fattore quante galline aveva nel pollaio, [...] (*Fier. I, iv*);
 (91) LORENZO *A piedi?*
 EMILIA *A piedi* (*Fier. I, vii*);
 (92) DORALISA *A un'ora*, se vi piace.
 DORALISA *Subito?*
 AURELIO *Subito* (*Fier. II, viii*);
 (93) BERTO Le dirò dunque, che la signora contessa non è già venuta sola con Lauretta.
 AURELIO Non è venuta sola! E con chi mai?... (*Fier. IV, ii*);
 (94) BERTO *Un giovane cavaliere*.
 AURELIO *Un giovane cavaliere!* (*Fier. IV, ii*);

- (95) EMILIA Io sono una vostra devotissima serva: sono la moglie del conte Aurelio.
 DORALISA *La signora contessa!*
 ZUCCOLINO *La signora contessa!* (*Fier.* IV, x);
- (96) AURELIO E che, Emilia, *non mi amereste più?*
 EMILIA *Non mi amereste più!* Che fanciullaggini in bocca d'un uomo di mondo, spregiudicato...! [...] (*Fier.* V, vi).

4.9.5 *Fatismi e segnali discorsivi*

Le commedie del Nota presentano una certa quantità e varietà di fatismi e segnali discorsivi, sebbene questi non siano eccessivamente numerosi. Si distinguono in interiezioni che funzionano come segnali di richiesta di attenzione da parte dell'interlocutore, oppure da introduttori del discorso.

- Osserviamo le occorrenze più numerose, realizzate con il segnale discorsivo *eh* posto a fine battuta e con intonazione interrogativa che funge da richiesta di conferma:

- (1) LISA E che ella ne rimanesse cotta a dovere: *eh?* (*Lus.* I, i);
- (2) ODOARDO Approvate anche voi questo partito, *eh?* (*Lus.* I, ii);
- (3) GIULIA Lo compassioni, *eh?* (*Lus.* I, xv);
- (4) ODOARDO Si può scrivere con maggiore sincerità, disingannare e l'uno e l'altro con maggiore efficacia, *eh?* (*Lus.* II, xxi);
- (5) AMBROGELLO Or ben, m'inganno io, ho equivocato, *eh?* (*Lus.* III, xiii).

4.9.6 *Interiezioni*

Nel settore delle interiezioni dividiamo innanzitutto le interiezioni primarie dalle secondarie. Delle prime, le elenchiamo in ordine numerico.

- Tra le interiezioni primarie che compaiono a inizio battuta, le più numerose risultano essere quelle realizzate con l'espressione *oh*, la cui funzione è, per lo più, di indicare stupore:

- (1) ODOARDO Eh, lasciate: già è finita; *oh* sì, conosco i caratteri, il conte Alfonso...[...] (*Lus.* I, ii);
- (2) AMBROGELLO *Oh* sì, me l'ha detto, io l'ho consigliata: anzi...per bacco, che cosa veggo? (*Lus.* I, v);
- (3) RODRIGO *Oh bella!* Poteva io ricusare decentemente l'ospitalità ad un amico, ad un uomo di lettere?... (*Lus.* I, viii);
- (4) GIRALDINO *Oh* don Filocchero, amico... (*Lus.* I, xii);

- (5) GIRALDINO *Oh sì!* Farete un bel profitto, debuttando sempre colle vostre crusche voli frasi [...] (*Lus.* I, xii);
- (6) FILOCCHERO *Oh* la volete oggimai intendere? (*Lus.* I, xiii);
- (7) LISA Se ne sono andati *finalmente!* *Oh* tiriamo innanzi questo tavolino: [...] (*Lus.* I, xiv);
- (8) GIULIA [...] Sento alcuno. *Oh povera me!* Egli è Odoardo: importuno! [...] (*Lus.* I, xv);
- (9) ASDRUBALI [...] *Oh* me felice, se fo quest'altro negozio a mezzogiorno! [...] (*Lus.* II, ix);
- (10) LISA *Oh bella!* Non li conosce? Sono della mia padrona (*Lus.* II, xviii);
- (11) GIULIA *Oh bella! Oh graziosa!* Ma io non so niente... (*Lus.* III, x);
- (12) GIULIA (*con fuoco*) *Oh* finalmente son vedova, senza prole, negli anni del giudizio; e posso far quel che meglio mi pare (*Lus.* III, x);
- (13) AMBROGELLO *Oh bella,* l'ho veduta io stesso al loro arrivo (*Lus.* III, x);

- Seguono, quindi, le interiezioni primarie realizzate con *ah*. Questa esclamazione indica dolore, oppure sdegno:

- (14) ODOARDO *Ah* sì! Ella mi ha ingannato colle sue lusinghe: [...] (*Lus.* I, ii);
- (15) ODOARDO *Ah* donna Giulia, se mi vedeste il cuore!... (*Lus.* I, xvi);
- (16) EMILIA Anzi, vorrei con tutta l'anima, che donna Giulia si invaghisse di mio fratello, e che...*ah* non posso dirti di più: ma se tu sei la confidente della tua padrona, ti prego quanto so e posso di impegnarti perché questo succeda (*Lus.* II, vii);
- (17) ASDRUBALI Lo so: e tante altre donne aspirano pure alla mia mano, ma voi sola, *ah!* voi sola mi dominate interamente (*Lus.* II, x);
- (18) ODOARDO (ripone l'orologio) *Ah* Donna Giulia! Se sapeste... io vorrei potermi abbandonare ad una intera speranza... e pure tremo... *Deh* non m'ingannate per pietà! (*Lus.* II, xv);
- (19) FILOCCHERO *Ah!* ella il sa troppo bene quanto io l'ami, ella il sa, che meco è benigna di tenero, purissimo affetto verso di me si dimostra (*Lus.* III, vi);
- (20) GIULIA *Ah* che ho mai fatto, che ho mai fatto! (*Lus.* III, xiv).

- Osserviamo, infine, le interiezioni con *eh*. Quando si trova a inizio battuta, l'interiezione esprime una conferma di quanto affermato in precedenza; quando si trova invece a fine battuta è invece un segnale discorsivo, come si osserverà nel paragrafo successivo. Ecco alcuni esempi:

- (21) LISA *Eh* giusto! [...] (*Lus.* I, D);
- (22) RODRIGO *Eh* via, ragazzate! (*Lus.* I, IX);
- (23) GIRALDINO *Eh!* mi sono avveduto che donna Giulia non potrà resistere a lungo: [...] (*Lus.* I, X);
- (24) GIR: *Eh!* sì, sì, ho capito [...] (*Lus.* I, XIII);
- (25) GIULIA *Eh* no, per certo: gli altri possono stancarsi alla fine, Odoardo si manterrà sempre fedele (*Lus.* I, XV); GIULIA *Eh!* in questo momento m'occupa più il vostro solo viglietto, che non qualunque altra cosa (Potessi immaginar quel che ha scritto!) (da se) (*Lus.* I, XVI)
- (26) ASDRUBALI *Eh* via!...Ho fretta, vi dico (*Lus.* II, VIII);

- Infine, troviamo *ehi* con la funzione di richiamo:

- (27) AMBROGELLO (a Pasquale) *Ehi?* Se mio fratello è tornato, ditegli che m'aspetti (*Lus. I, v*);
 (28) RODRIGO [...] *Ehi* cameriere, due cose voglio da voi (*Lus. I, ix*);
 (29) FILOCCHERO [...] *Ehi*, bella fante? (*Lus. I, xiii*);

- Tra le interiezioni secondarie figura *cospetto*, come già nelle commedie del Giraud e di Goldoni:

- (30) LISA [...] *Cospetto*, quante ce n'ha! [...] (*Lus. I, i*);
 (31) GIRALDINO *Cospetto*, che treno! (*Lus. II, xii*);
 (32) ODOARDO *Cospetto!* [...] (*Lus. II, xxi*);
 (33) AMBROGELLO *Cospetto, cospetto*, la cosa è seria! [...] (*Lus. III, viii*).

- Tra le altre interiezioni secondarie che compaiono con più di una occorrenza troviamo poi *come* e *oibò*:

- (34) ODOARDO *Come!* Viene ad alloggiar qui? (*Lus. I, iv*);
 (35) AMBROGELLO *Come!* La prendete per i Russi? (*Lus. I, v*);
 (36) PASQUALE *Come!* Vuol ch'io obblighi V. S.?... (*Lus. I, x*);
 (37) AMBROGELLO *Come!* Il marchese Rodrigo? (*Lus. III, x*);
 (38) LISA Lode al cielo, possiamo dunque sperar sur un trattatello di nozze?
 GIULIA Di nozze? *Oibò*: chi è buono per servente non è buono per marito [...] (*Lus. I, XV*);
 (39) RODRIGO *Oibò*, signora mia, non voglio pigliarmi la briga di educare la moglie, il ciel me ne guardi! [...] (*Lus. II, iii*);
 (40) RODRIGO *Oibò*: mi affido alla vostra amicizia, al buon animo vostro (*Lus. III, iv*).

- L'esclamazione *per bacco* registra invece un'unica occorrenza:

- (41) RODRIGO *Per bacco*, più ci penso, e meno so comprendere come diamine abbiate fatto ad innamorarvi in tal modo, e in così breve tempo, d'un uomo che sapevate essere pazzamente invaghito d'un'altra (*Lus. I, viii*);

- Anche l'interiezione *bah* registra una sola occorrenza:

- (42) GIRALDINO *Bah!* Siete molto scrupoloso. [...] (*Lus. I, x*).

- Si registrano anche due occorrenze dell'interiezione di sapore melodrammatico e tragico *deh*:

- (43) ODOARDO *Deh!* Non tiranneggiate più oltre una vita, che tutta ho consacrata per voi (*Lus. I, XVII*);
 (44) GIULIA *Oibò*: è indirizzata ad un amator perugino.
 ODOARDO *Deh!* Accertatemi... (*Lus. I, xvii*);
 (45) ODOARDO (*ripone l'orologio*) Ah Donna Giulia! Se sapeste... io vorrei potermi abbandonare ad una intera speranza... e pure tremo... *Deh* non m'ingannate per pietà! (*Lus. II, xv*).

4.9.7 Colloquialismi e locuzioni idiomatiche

Tra i colloquialismi lessicali e le locuzioni idiomatiche, che conferiscono una marca popolare alla lingua delle commedie, figurano in modo particolare quelle pronunciate dai servitori: Pasquale e Lisa nella *Lusinghiera* e Lena nella *Fiera*.

- Osserviamone alcuni:

- (1) PASQUALE Alla fine poi sarà egli il trascalto: si sposteranno, e alla vostra padrona *toccherà di far senno, e metter la testa a partito* (*Lus. I, i*);
- (2) PASQUALE *Mi fa specie*, che don Ambrogello, di lei zio... (*Lus. I, i*);
- (3) LISA E che ella ne rimanesse *cotta a dovere*: eh? (*Lus. I, i*);
- (4) AMBROGELLO [...] Sono stato in quei paesi, conosco quelle posizioni *di palmo in palmo*; e mi basterebbe l'animo di distendere un pianto di operazioni militari per la Russia, parlate pure (*Lus. I, v*);
- (5) EMILIA [...] *Date tempo al tempo*. spero alla fine di riuscirvi (*Lus. I, viii*);
- (6) RODRIGO (*piano ad Emilia*) (Che pazzia! Bramo anzi di rivederla, di frequentarla questa dama che *fa dar la volta al cervello* di tanti uomini: voglio provare se può capitare lo stesso anche a me) (*Lus. I, ix*);
- (7) ODOARDO [...] è qui D. Ambrogello; ha *un bell'aver* le sue carte; questa volta vo' si decida la cosa (*Lus. III, iii*);
- (8) AMBROGELLO Costui *la discorre* con tale franchezza...convien dire che D. Odoardo non ci vegga chiaro, e si confidi male a proposito. Oh la è così senz'altro, perché mia nipote non è donna da ingannare nessuno. [...] (*Lus. III, v*).
- (9) LENA[...] Affè, s'io fossi la signora contessa, e mio marito frequentasse tal donna, *gli vorrei far vedere la luna di pien meriggio* (*Fier. I, iv*);
- (10) LENA E poi tra la colazione, il pranzo, la cena, *scommetto* che non potrò andar sulla fiera (*Fier. I, iv*);
- (11) LENA Se non fosse pel signor conte, vorrei preparare tal desinare che madama Zuccolina *non ci avesse a tornare la seconda volta* (*Fier. I, v*);
- (12) BERTO Per verità il padrone *non è di buon gusto* (*Fier. II, iv*);
- (13) LORENZO (*Sta' a vedere* che madama pensa a cacciarmi di qua) (*Fier. II, vi*);
- (14) DORALISA *Me la pagherai*, tristarella (*Fier. II, vii*),
- (15) LORENZO [...] *Il cielo la mandi buona* alla contessa, tremo per lei (*Fier. II, viii*);
- (16) ZUCCOLINO *Mi avete dato cappotto (si alzano pure)* (*Fier. II, viii*);
- (17) ZUCCOLINO (Cara, preziosa moglie, la vogliamo far vedere a' nostri nemici!) [...] (*Fier. II, viii*);
- (18) AURELIO Oibò, non ci è pericolo. Poverina, è fedele, fedelissima, *gelosa come cento diavoli*: [...] (*Fier. II, ix*);
- (19) EMILIA *Vi fa specie* l'avermi trovata qui? (*Fier. III, ii*);
- (20) APELLIA [...] E così, per non pagar pigione, andiam girando i mercati e le fiere, egli con le macchine di fantasmagorie, io con altre bagattelle [...] E in verità non avrei creduto che *il darla ad intendere* agli sciocchi fosse mestier così facile e di così tanto profitto (*Fier. III, iii*);
- (21) AURELIO Oh *questa è singolare!* Non potrò aver l'onore di parlare a mia moglie? (*Fier. IV, i*);
- (22) AURELIO Berto, *questa è nuova*, bellissima, veramente nuova (*Fier. IV, ii*);
- (23) AURELIO *Come sarebbe a dire?* (*Fier. IV, iv*);
- (24) EMILIA Questa mattina non fate altro che domandarmi perdono. Convien dire *me ne abbiate fatte delle brutte* (*Fier. IV, viii*);
- (25) EMILIA Fate benissimo: *l'occhio del padrone ne val cento* (*Fier. IV, viii*);
- (26) DORALISA Ma voi, caro conte, caro conte, *ci avete lasciati in terreno*, non sapevam più che pensare (*Fier. IV, x*).

5.

Francesco Augusto Bon

Ludro e la sua gran giornata e Il matrimonio di Ludro



Cesco Baseggio e Isabella Riva nel *Matrimonio di Ludro*, foto De Rota, 1955

5.1 Cenni biografici e opere

Francesco Augusto Bon (Peschiera Del Garda, 1788 - Padova, 1858) è forse il commediografo che si accosta più di tutti ai principi della riforma goldoniana, distinguendosi dai suoi contemporanei per essersi formato «più sul palcoscenico che sui libri» (Ferrone 1979:

XXXIV). Anch'egli inizialmente, come Alberto Nota, deve lavorare come funzionario al servizio dei Savoia e poi del duca di Modena, ma non si tratta che di una breve parentesi.

Ai fini della sua carriera di commediografo, è decisivo, a ventitré anni, l'incontro con l'attrice Assunta Perotti Nazzari: la dama infatti lo spinge a tentare il teatro offrendogli una scrittura di «amoroso» nella compagnia di Gaetano Perotti, e Bon rimane fino al 1820. In questi anni esordisce anche come autore, con l'atto unico *La beneficenza* (1815) e con una ventina di commedie. Nel 1821 entra a far parte come attore della prestigiosa compagnia Reale Sarda, che si è appena costituita a Torino, e vi sostiene, anche se per una sola stagione, il ruolo di «brillante». Nel 1822 passa nella compagnia di Gaetana Andolfati Goldoni e Luigi Riva, dove conosce e sposa l'attrice Luigia Ristori, vedova giovanissima dell'attore Luigi Bellotti. Questo matrimonio imparenta il Bon con i Bellotti e i Ristori, importanti famiglie di comici d'arte. Dal 1823 al 1831 Bon è impegnato presso la compagnia ducale di Modena, sovvenzionata dal duca di Modena, che si propone di riportare sulle scene le grandi commedie in dialetto veneziano.

Dopo il successo ottenuto con la trilogia di *Ludro* (*Ludro e la sua gran giornata*, 1832; *Il matrimonio di Ludro*, 1836; *La vecchiaia di Ludro*, 1837), Bon acquista un posto di prim'ordine nel panorama della scena italiana, sia come autore, sia come attore. Tanto che nel 1846 Giacinto Battaglia lo scrittura come direttore della prestigiosa Compagnia Lombarda. È in questa sede che si conclude la carriera artistica dell'autore. Il suo ultimo copione è un dramma storico, *Pietro Paolo Rubens*, scritto nel 1852 e rappresentato al teatro Carignano di Torino. Nel 1856, ritiratosi ormai dalle scene a causa di una salute instabile (dopo aver contratto il colera, perde la vista ad un occhio), si stabilisce a Padova, dove prende la direzione dell'Istituto Filarmonico Drammatico presso il quale tiene anche lezioni di declamazione e recitazione. Il frutto di questi corsi sono i *Principii d'arte drammatica rappresentativa*, dettati proprio nell'Istituto Drammatico di Padova, e pubblicati a Milano nel 1857. Nel 1858, prima di morire, si risposa con Emma Biagi, sorella dell'attore Luigi.

Le opere di Francesco Augusto Bon superano la cinquantina tra commedie e drammi⁸⁸.

Fattore favorevole alla produttività di Bon è sicuramente il fatto di vivere e lavorare in Venezia, città che si è da sempre distinta per una sua particolare tradizione teatrale, oltre che linguistica⁸⁹. Come osserva Folena (1983: 127), l'area veneta rappresenta «l'area di sviluppo primario e tenace del plurilinguismo teatrale». Basti ricordare, tra le commedie rinascimentali più

⁸⁸Le principali raccolte sono tutte pressochè parziali e incomplete: *Teatro comico* (1823); *Commedie edite ed inedite* (1842 e 1853). Sono inoltre state pubblicate le *Scene comiche e non comiche della mia vita* e *Sette lettere di Francesco Augusto Bon*, in Ricciotti Bratti (1907).

⁸⁹Si veda, a questo proposito, Padoan (1982); sulla tradizione linguistica del veneto è utile consultare Paccagnella - Cortelazzo (1994: 249-253); sulla tradizione dialettale, si veda Stussi (1993: 64-106).

intrise di plurilinguismo, la meravigliosa *Veniexiana*, o i capolavori del Ruzante, in cui «il veneziano dei cittadini interagisce con il pavano dei contadini o con il bergamasco dei facchini, e gli intarsi fiorentineschi, latineschi, furbeschi e alloglotti (friulani, grecheschi, dalmatici, tedeschi, ecc.) contribuiscono a dar vita ad una vera e propria commedia delle lingue» (Trifone 2000: 51). Più avanti, quando Goldoni si accinge a porre mano alla sua riforma, proprio Venezia offre lo strumento linguistico di cui il commediografo ha bisogno, e cioè, come nota ancora Folena (1983: 129): «una lingua parlata socialmente unitaria senza stratificazione rigida».

5.2 *Commedie selezionate*

Ai fini della presente ricerca, ho preso in considerazione le prime due commedie della fortunata trilogia composta da Francesco Augusto Bon, incentrate sul personaggio di Ludro: *Ludro e la sua gran giornata* e *Il matrimonio di Ludro*. Ritengo necessario fare un accenno al protagonista di queste. Si tratta di un personaggio dichiaratamente goldoniano. Ludro è infatti un imbroglione e un intrigante, ma lo è, a tutti gli effetti, a fin di bene. Le sue piccole truffe sono sempre a danno degli strozzini e a beneficio degli innocenti. In questo, ricorda il *Momolo Cortesan* di Goldoni.

Ludro e la sua gran giornata

Lodovico e Angelina, nobile lui e ricca lei, sono innamorati. Nascondono però il loro fidanzamento ai rispettivi padri, Gherardo e Fabrizio, sicuri che questi impedirebbero la loro unione: Lodovico frequenta l'università a Padova, e suo padre desidera che prima di un eventuale matrimonio, concluda gli studi. Trovandosi a Venezia, a insaputa del padre, per vedere l'amata, ed essendo venuto a conoscenza che il padre si è messo alla sua ricerca, Lodovico chiede aiuto a Ludro. Nel frattempo, il signor Giulio, che si trova indebitato con un tale Prospero, uno strozzino, chiede anche lui sostegno a Ludro. Nel secondo atto, Fabrizio, il padre di Angelina, chiede alla cugina Barbara che la figlia, insieme alla sua dama di compagnia, possa andare ad alloggiare presso di lei. Intanto Barbara, donna spregiudicata e sicura di sé, viene abordata dall'assistente di Ludro, Ludretto, che vorrebbe rubarle del denaro, ma non cade nel suo tranello. Dopo una serie di intrighi, alla fine del terzo atto i due giovani si possono unire con la benedizione dei rispettivi padri, mentre Giulio riesce a coprire il suo debito grazie a uno stratagemma di Ludro ai danni del disonesto Prospero.

Ignazio Ciampi (1866: 11) definisce la commedia del Bon «plautina per la sua argutezza: bella per la invenzione, per la semplicità della favola, per la fisionomia dei personaggi, per l'ardire e la festività del dialogo».

L'atto primo, composto da diciotto scene, mette da subito al corrente lo spettatore dei nodi drammatici che si scioglieranno nel corso della commedia: tutti i personaggi (Lodovico, Prospero e Giulio) sono in attesa di Ludro, che potrà risolvere i loro problemi. A completare il quadro, il caffettiere Marco, il quale interviene con battute dall'intento ironico, e Berto, servitore di Lodovico, che metterà al corrente il suo padroncino dell'arrivo del padre. Ludro compare solamente nella scena ottava, preceduto da Carletto (detto Ludretto) il suo assistente, che precede l'ingresso del suo principale comparando nella settima scena.

Nel secondo atto dominano i ruoli femminili: la scena si apre con Barbara, cognata di Fabrizio (padre di Angelina), seduta presso la caffetteria di Marco. La donna prenderà con sé, su richiesta di Fabrizio, la nipote Angelina e la cameriera di questa, Cristina. Nel frattempo, Fabrizio e Gherardo, padri rispettivamente di Angelina e di Lodovico, si incontrano e discutono animatamente riguardo all'unione dei loro rampolli, alla quale nessuno dei due si mostra favorevole.

Il terzo atto vede la risoluzione in positivo delle varie situazioni in favore degli onesti. Grazie all'intervento di Ludro, Prospero non rimane danneggiato più di tanto, Giulio riesce ad ottenere i denari di cui aveva bisogno per pagare un debito con quest'ultimo, e i due giovani possono convolare a nozze con la benedizione dei rispettivi padri.

Il matrimonio di Ludro

Ludro è disperato in quanto il suo matrimonio con Lucietta è andato a monte. La donna infatti, credendo che egli la voglia ingannare per prenderle la dote, gli preferisce l'assistente Ludretto, più giovane e più scaltro, che con furbizia l'ha raggirata. Un presunto zio di Ludretto però, giunto da Firenze, lo mette al corrente del fatto che gli spetta una bella eredità e che pertanto può fare a meno di sposare la vecchia donna. Ludretto allora induce Lucietta a ingelosirsi e a lasciarlo. Ludro rivela nuovamente le sue doti traffichine e il suo animo di benefattore facendo saltare il matrimonio di Giulietta, nipote di Lucietta e sua pupilla, con Camillo, partito propositole da Ludretto, in favore di Lorenzo, giovane della quale invece la fanciulla è innamorata. Solo a fine commedia si ha il colpo di scena: lo zio di Ludretto non è che un amico di Ludro, da lui ingaggiato per indurre Ludretto a confessare, ovvero a manifestare le sue cattive intenzioni di sposare Lucietta solo per ereditarne la dote. Emerge anche che Camillo non è che un giovane arrogante che sa solo contrarre debiti di gioco. Le carte in tavola si scoprono, Ludro sposa Lucietta, e questa dà il suo assenso al matrimonio tra Giulietta e Lorenzo.

Così come è uso nella tragedia classica, e come anche in Goldoni, Bon dà un seguito alla sua commedia più fortunata, creando una trilogia, di cui *Il matrimonio di Ludro* rappresenta la parte centrale. Come ricorda ancora il biografo di Bon, Ignazio Ciampi, «fu un vero trionfo per Bon,

quando queste nuove produzioni furono rappresentate. Torino, Firenze, Venezia, Roma, confermarono in felice successo». (Ciampi 1866: 11).

La commedia è suddivisa, come la precedente, in tre atti, composti rispettivamente da undici scene il primo, dieci il secondo e nove il terzo. Oltre a Ludro e Ludretto, l'unico personaggio che già era presente nella commedia precedente è Marco, il caffettiere. Gli altri sono personaggi nuovi: Lucietta, donna attempata in procinto di sposare Ludretto da cui sta per essere ingannata; sua nipote Giulietta, innamorata di Lorenzo, ma indotta da Ludretto a sposare Camillo, giovane scapestrato che, sotto i panni di gentiluomo, è in realtà un giocatore d'azzardo. Caterina, la sarta, aiutante di Giulietta, e potrebbe ricalcare il personaggio di Barbara del *Ludro*. Del tutto nuovo, invece, è il personaggio di Fabio, presunto parente di Ludretto, ma in realtà complice di Ludro, che alla fine si fa beffe di chi ha tentato di ingannarlo.

5.3 Caratteristiche generali della lingua di Bon

Le commedie di Bon sono scritte in parte in lingua, in parte in dialetto veneziano. Le tendenze del commediografo si inquadrano nella reazione al filone romanzesco-lacrimoso in nome di un ritorno alla cosiddetta semplicità di Goldoni. Questa reazione era stata inaugurata già dal commediografo romano Giovanni Giraud e dal torinese Alberto Nota; tuttavia, a differenza dei suoi contemporanei, Bon non mira a una commedia che sia una satira della società contemporanea, o che abbia i caratteri del moralismo. Al contrario, Bon guarda al teatro come a un mondo a parte, autosufficiente, imitandone i modelli. Si rifà non soltanto a Goldoni, ma anche a Molière, a Beaumarchais, a Scribe, autori dai quali riprende sia i soggetti, sia i meccanismi. Per almeno vent'anni ottiene un grande successo; tale risonanza testimonia il gusto del pubblico per il puro gioco teatrale, per il piacere dell'azione fine a sé stessa. Da Goldoni, Bon preleva soprattutto ambienti, personaggi e situazioni. Ma anche, come si vedrà, alcuni procedimenti linguistici.

Molto più che nelle commedie di Giraud e di Nota, in quelle del Bon prevalgono quei tratti che assimilano la lingua teatrale a quella parlata, permettendo che questa mantenga una spontaneità e una freschezza naturali. Oltre alle interiezioni e al discorso franto, in Bon sono presenti i fattori sintattici che costituiscono la più tipica marca di oralità: le dislocazioni e il *che* polivalente. Anche l'uso dei deittici è abbondante e indica una certa vivacità di azione e movimento.

In realtà, alcuni studiosi hanno avvertito piuttosto che i limiti di Bon siano proprio nella lingua. Questa infatti, che mira a schivare il purismo, attinge a forme lessicali e costrutti delle più diverse provenienze, subendo così «un rallentamento e una cristallizzazione che l'approssimano al dialetto» (Apollonio 2003: 106). La lingua usata dai personaggi delle commedie di Bon è infatti variegata, e certamente non risponde alle istanze di purismo promosse, invece, da Alberto Nota. Tuttavia i dialoghi sono scorrevoli, non vi sono battute di eccessiva lunghezza (se non quelle, in dialetto veneziano, di Ludro) o periodi articolati. Leggendo le commedie di Bon, piuttosto vivaci e dinamiche, si ha davvero l'impressione di trovarsi nelle piazze di Venezia, vicino ai caffè, luoghi di ritrovo per eccellenza, alla presenza di maschere che si muovono con naturalezza e disinvoltura.

A livello generale si può osservare l'adattamento di forme linguistiche diverse a seconda della situazione descritta. Nelle battute di Lodovico e Angelina, per esempio, è presente il linguaggio enfatico tipico degli «amorosi». Si veda questo dialogo tratto dalla scena XII del primo atto. Angelina, insieme alla cameriera Cristina, entrambe mascherate, sono entrate nella bottega di Marco per incontrare Lodovico:

- (1) LODOVICO Due maschere che mi cercano?...Che vedo!...Angelina!
 ANGELINA Zitto, non mi nominate. Mi avete fatto sapere che vostro padre è qui, che pensate per più giorni di star rinchiuso, ed io ho voluto almeno venir a darvi un addio.
 CRISTINA (*ironicamente, tra sé*) Altrimenti moriva!
 LODOVICO Eh, mia cara, la circostanza è assai più crudele!...sappiate che bisogna ch'io subito parta.
 ANGELINA Come?...come?...che dite?
 CRISTINA (*tra sé*) Ora sì, che stiamo bene! (*Ludr. I, xii*).

Come si nota già ad una prima lettura, il dialogo tra i due giovani è infarcito di interiezioni (*che vedo!*; *Angelina!*; *La circostanza è assai più crudele!*), di interrogative (*Come?...Come?...che dite?*), e di sospensioni: tutti questi espedienti linguistici concorrono a conferire un tenore drammatico al dialogo. Ma, trattandosi di una commedia, questi fattori suscitano piuttosto il riso nel pubblico, giocando sull'amplificazione drammatica di una situazione, in fondo, per nulla tragica. Lodovico e Angelina usano infatti un linguaggio troppo melodrammatico e patetico rispetto alla circostanza: non si dovranno separare per sempre, ma solo per il breve periodo necessario al giovane per completare gli studi e conseguire la laurea. Contribuiscono, pertanto, ad alleggerire il tono anche gli *a parte* della cameriera Cristina, che si burla dell'eccessiva preoccupazione dei due giovani innamorati.

Frequenti sono poi le battute ironiche del caffettiere Marco. Egli osserva quanto avviene tra gli avventori, e, talvolta, ne trae le sue considerazioni, con espressioni lapidarie e incisive:

(2) MARCO: Ha sentito che scioppo? (*Ludr.* I, xvi).

Marco il caffettiere compare sia nel *Ludro e la sua gran giornata*, sia nel *Matrimonio di Ludro*, è un personaggio marginale eppure sempre presente e ricorda il Ridolfo caffettiere di Golodni. Egli osserva, in quanto tutte le vicende si svolgono poi presso la sua bottega, e commenta ciò che succede, dando a volte ironici giudizi sui comportamenti dei personaggi.

Assolutamente da mettere in rilievo è il duetto tra i padri dei due giovani, Fabrizio e Gherardo. Si tratta di uno dei passi più comici della commedia *Ludro e la sua gran giornata*. Nessuno dei due padri vuole dare il proprio figlio all'altro, ma entrambi si sentono offesi per questa diffidenza. Ne nasce un dialogo in cui, battuta dopo battuta, i due personaggi arrivano ad alterarsi senza motivazione apparente. Tale motivazione è invece chiara nei frequentissimi *a parte* che infarciscono il dialogo. Il duetto è strutturato per parallelismi meccanici, come nella tradizione dell'Improvvisa. Riporto solo l'ultima parte, tratta dalla scena vii del II atto:

(3) GHERARDO Siam d'accordo.

FABRIZIO Siam d'accordo.

GHERARDO (*risentito*) Però vostra figlia non si sarebbe pregiudicata entrando nella mia casa.

FABRIZIO (*piano, piccato*) È chiaro che gl'incresce (*Forte*) Nè vostro figlio ci avrebbe rimesso del suo sposando un'ereditera.

GHERARDO (*piano*) Gli duole! (*Forte*) Ma Lodovico deve sposare una del suo grado.

FABRIZIO E Angelina deve accasarsi con una persona della sua condizione.

GHERARDO (*con vivacità*) Non ho bisogno di arricchirmi.

FABRIZIO (*egualmente*) Non ho bisogno d'illustrarmi.

GHERARDO Così penso.

FABRIZIO Così voglio.

GHERARDO E perché gridate, dunque?

FABRIZIO E perché strepitate, voi?

GHERARDO Ma se siamo convenuti!

FABRIZIO Ma se siamo d'accordo!

GHERARDO (*piano*) Che furbo!

FABRIZIO (*piano*) Che volpone! (*Ludr.* II, vii).

Barbara, zia di Angelina, è una donna piacevole, sicura di sé e molto furba. Il suo modo di parlare denota la sua sicurezza. Nelle sue battute non vi sono esitazioni. Le sospensioni sono funzionali solo a indicare il susseguirsi dei suoi pensieri:

(4) BARBARA: Lo sciocco a cui è soggetta Venezia, è una cosa assai incomoda. E i ponti?...e le strade strette?...e i canali?... Però, le sue immense fabbriche!...Le piazze così magnifiche! Gli uomini, poi, allegri, cordiali!...Le donne così briccone!...Ah, dico la verità: sono otto anni che son qui, e sono arrivata vecchia...che se ci venivo vent'anni prima!... (*Ludr.* II, ii).

5.4 Grafia

La veste grafica delle commedie del Bon risulta abbastanza in linea con le tendenze del secolo. Nei plurali terminanti in <-i>, il grafema prescelto è <-ii>. Anch'egli, come i due commediografi precedenti, preferisce le preposizioni sintetiche. Non sembra esserci traccia del grafema <-j-> per indicare la semiconsonante.

- Vediamo qualche occorrenza con la doppia <-ii> finale nei plurali terminanti in <-i>:

(1) BARBARA [...] *ella* è cosa tanto soave, che merita di anteporsi ai *pregiudizii* del secolo, i quali non finiscono poi che cagionandoci delle gravissime amarezze (*Ludr.* III, vii).

- Riporto qualche esempio con le preposizioni sintetiche, talvolta persino apocopate:

(2) ANGELINA Mio padre è andato a Rialto *pe'* suoi affari: non si tratta che di un momento (*Ludr.* I, x).

5.5 Fonetica

Anche le caratteristiche fonetiche delle commedie del Bon sono ben attestate nella lingua coeva. Sono numerose le oscillazioni in postonia di *giovane* / *giovine* e l'alternanza <-a-> / <-e-> in protonia; regolare invece è la chiusura della <-e->pretonica in <-i->. Anche il dittongo dopo palatale è usato con regolarità. Tra gli altri aspetti fonetici, la presenza della <i-> prostetica indica aderenza alla tradizione linguistica e letteraria.

- Osserviamo alcuni esempi che presentano l'alternanzagiovane / *giovine* e composti (es. *giovinnotti*)⁹⁰:

(1) LODOVICO [...] Quante cose si commettono da noi *giovinnotti* che ci fanno gran torto; e tutto per inesperienza, per isconsideratezza... [...] (*Ludr.* I, iv);

(2) BERTO Ecco appunto il suo *giovine*, se non mi sbaglio (*Ludr.* I, vi);

(3) MARCO Un *giovine* signore forestiere? (*Ludr.* I, xi);

(4) CRISTINA Rispondetegli voi: a domandare così francamente di un *giovine*, mi vergogno (*Ludr.* I, xi);

⁹⁰Il termine è usato, nella commedia, sia con funzione di sostantivo, sia di aggettivo.

- (5) LUDRO [legge una lettera di Lodovico] [...] Il vecchio Gregorio voleva opporsi, ma io, fingendo di essere risoluto per disperazione a *gittarmi* in laguna, l'ho intenerito: è tornato indietro con me, ed ora è chiuso in casa mia sotto la sorveglianza di Berto» [...] (*Ludr.* II, ix);
- (6) GIULIO Povero *giovine!*... mi fa compassione (*Ludr.* II, xiv);
- (7) BARBARA La zia di quella *giovane* ch'è amata dal suo Lodovico, e per cui Vostra Signoria è tanto adirato (*Ludr.* III, vii);
- (8) FABRIZIO No da vero, e quel *giovine* non può aver avuto nessun oggetto secondario per raccontarmi quello che da lui stesso ha veduto [...] (*Ludr.* III, viii).

Si può notare che l'alternanza non avviene a caso. Infatti, se *giovine* è usato sia in funzione di sostantivo, sia di aggettivo per il genere maschile, per la corrispondente forma femminile troviamo sempre *giovane*.

- Vediamo ora gli esempi in cui compare la chiusura in <-i-> pretonica della <-e->:

- (9) GHERARDO Fo molto conto della *riputazione* che godete in commercio... (*Ludr.* II, vii);
 - (10) FABRIZIO [...] lo dico con rossore, la mia signora figlia è stata vista *gittargli* in istrada un biglietto (*Ludr.* III, viii);
 - (11) BARBARA Via, caro cognato, pensate alla vostra *riputazione*. [...] (*Ludr.* III, xi).
- L'alternanza *a / e* in protonia è attestata negli esempi seguenti:

- (12) CARLETTO [...] e po el *mandarà* mi a far la figura e a scoder dele man in tel muso (*Ludr.* I, xv); LUDRO Cossa gavemio de novo, sior *Prosparo?* (*Ludr.* I, xv);
- (13) BARBARA [...] Un *giovine* di proposito non si perde a far il cavalier servente ad una vecchia, e un disperato che volesse mangiarmi del *danaro*, non fa per me (*Ludr.* II, iii);
- (14) GHERARDO Chi sa quanti *denari* avrete estorto a mio figlio! (*Ludr.* II, vii);
- (15) GHERARDO Io non ho bisogno del *denaro* altrui (*Ludr.* II, viii);
- (16) PROSPERO Il mio *denaro* io voglio (*Ludr.* III, iii);
- (17) GIULIO Sì, sarà il tuo *denaro* che avrai (*Ludr.* III, iii).

- Regolare, come si è detto, il dittongo dopo palatale:

- (18) GHERARDO [...] Sappiate, signore, prima di tutto, che sgraziatamente io sono padre d'un *figliuolo* il quale non voglio chiamare cattivo, ma bensì vivace, sconsiderato, poco studioso e inclinato alla vita galante (*Ludr.* II, vii).

- Vediamo infine qualche esempio che attesti la presenza della <i-> prostetica davanti a <s-> complicata dopo parole terminanti per consonante:

- (19) LODOVICO [...] e tutto per inesperienza, per *isconsideratezza* [...] (*Ludr.* I, iv);
- (20) LODOVICO Non gridate così forte, pensate che siete in *istrada* (*Ludr.* I, xiii);
- (21) MARCO Eh, non *isbaglio*: poco fa, sono venute due maschere a domandare di lui (*Ludr.* I, xvi);
- (22) FABRIZIO E che cosa facciamo, qui in *istrada*? [...] (*Ludr.* II, v);
- (23) BARBARA [...] Ho detto per *ischerzo*, sapete... ma se porterete la bottiglia davvero, non sarà mal fatto. [...] (*Ludr.* II, vii);
- (24) FABRIZIO [...] lo dico con rossore, la mia signora figlia è stata veduta *gittargli* in *istrada* un biglietto (*Ludr.* III, viii);
- (25) FABRIZIO [...] L'avete condotta per fare il matrimonio in *istrada*? (*Ludr.* III, xv).

5.6 Morfologia pronominale

Per quanto riguarda l'uso dei pronomi personali soggetto di terza persona singolare, si segnala la prevalenza schiacciante della forma letteraria *egli / ella* a inizio periodo e in funzione di soggetto. Presente anche il pronome obliquo *lui / lei*, ma quasi sempre in funzione di complemento indiretto, oppure con esclamazione. Vi sono poi alcune occorrenze di *colui* soggetto, con valore deittico.

- Vediamo prima di tutto gli esempi con il pronome soggetto *egli / ella*:

- (1) LODOVICO Così vicino alla piazza!... è impossibile che *egli* non m'incontri. (*Ludr.* I, ii);
- (2) LODOVICO [...] E poi, prima di darmi moglie, *egli* vuol vedermi laureato (*Ludr.* I, viii);
- (3) ANGELINA Non potrebbe *egli* accompagnarci fino alla porta di casa? (*Ludr.* I, xiv);
- (4) BARBARA Chi ve lo ha detto?
FABRIZIO *Ella* stessa (*Ludr.* II, v);
- (5) GIULIO Come, come?... Dunque, *egli* ha commesso un'azione tanto indegna...? (*Ludr.* III, iv);
- (6) BARBARA [...] *Egli*, naturalmente, avrà una decisa avversione per le vecchie... ed eccoci già antipatici prima di vederci (*Ludr.* III, vi);
- (7) BARBARA So benissimo che un cavaliere difficilmente si adatta a fra discendere un figlio dal suo grado: e che quand'anco, da uomo savio e spregiudicato, *egli* internamente sentisse di acconsentirvi, lo possono trattenere dal farlo la disapprovazione dei parenti, le dicerie degli amici, e cento altri riguardi di società (*Ludr.* III, vii);
- (8) FABRIZIO Ignoro come *egli* abbia penetrato che Angelina era passata presso di voi: ma due ore sono *egli* girava sotto le vostre finestre, e... [...] (*Ludr.* III, viii);
- (9) BARBARA Oh, vedete un poco: *egli* non si è avveduto di un uomo, ed io doveva avvedermi d'un biglietto! (*Ludr.* III, viii).
- (10) LUCIETTA Sempre tale?... *Egli* galantuomo?... Oh, questa... (*Matr. L.* I, viii).

- Si registra anche un'unica occorrenza del pronome sincopato *ei*:

- (11) GIULIO Non voglio ch'*ei* mi creda avvilito (*Ludr.* III, iii).

- Vediamo ora i diversi esempi con la forma *lui / lei* soggetto, per lo più in posizione marcata:

- (12) BERTO A prora vi stava seduto il vecchio Gregorio mezzo addormentato: è *lui*!... dissi fra me. [...] (*Ludr.* I, ii);
- (13) PROSPERO Eh, vada al diavolo anche *lei*! [...] (*Ludr.* III, ii).

- Minoritarie, ma pur sempre presenti, le occorrenze di *esso / essa / essi*:

(14) GIULIO [...] Dire che essi erano già maritati; [...] (*Ludr.* III, xi).

- Interessanti sono le forme *costui* e *colui* con valore deittico e funzione di soggetto:

(15) LODOVICO (*a parte*) *Costui* viene spesso a questo caffè, ma non so chi diavolo sia (*Ludr.* I, iv);

(16) LODOVICO (*a Marco*) Chi è *colui*? (*Ludr.* I, iv);

(17) PROSPERO [...] Eh, qui bisogna decidersi; se *colui* presenta solamente la querela contro di me, sono bello e spacciato. [...] (*Ludr.* III, i);

(18) GIULIO [...] (*Scorgendo Prospero*) Qui *costui*? (*Ludr.* III, iii);

(19) PROSPERO Vile?... Con chi crede di parlare, *costui*? (*Ludr.* III, iii);

(20) PROSPERO [...] Ah, non ho che un conforto, ed è quello che potrò sfogar la mia rabbia contro *colui* (*Ludr.* III, iv);

(21) BARBARA E *colui* frequenta la vostra bottega? (*Ludr.* III, vi);

(22) BARBARA *Costui*?... Ah, ribaldo, mascalzone... (*Ludr.* III, viii);

(23) FABRIZIO [...] Ma potrò dimenticare il modo indegno, il mezzo cui ricorse *colui*...? [...] (*Ludr.* III, xi).

- Si rileva l'uso del pronome *egli/ ella* con valore impersonale:

(24) ANGELINA [...] *Egli è che* non voglio dire (*Ludr.* I, xii);

(25) BARBARA Però, la presunzione di formare la felicità d'un figlio, il vedersi accarezzare da una tenera nuora, godere della domestica pace, saper di essere caro a tutti... ah! *ella* è cosa tanto soave, che merita di anteporsi ai pregiudizii del secolo, i quali non finiscono poi che cagionandoci delle gravissime amarezze (*Ludr.* III, vii).

- Infine, come negli altri autori del secolo, si segnala la presenza delle forme pronominali comitative:

(26) BARBARA Ci s'intende; e avrò il piacere di averla *meco*: è tanto burlona! (*Ludr.* II, i);

(27) GHERARDO [...] Dovevo partire e condurlo *meco* [...] (*Ludr.* III, vii).

5.7 Morfologia verbale

Nell'ambito della morfologia verbale, anche in Bon si segnala l'alternanza tra forma analogica e forma etimologica nell'uscita della prima persona dell'imperfetto indicativo. Altre oscillazioni interessano la prima persona presente dei verbi della seconda coniugazione in – *ere*, come *vedere* e *chiedere*, per il quale è registrata sia la forma *vedo*, sia la forma *veggio*.

- Da rilevare è l'alternanza tra le forme *chiedo* / *chieggio*, con prevalenza della seconda rispetto alla prima:

(1) GHERARDO E perciò vi *chieggio*... (*Ludr.* II, vii).

- Per il presente indicativo dei verbi *fare* e *andare*, si distinguono anche nelle commedie del Bon i fiorentinismi tradizionali *fo* e *vo*:

(2) GHERARDO *Fo* molto conto della riputazione che godete in commercio... (*Ludr.* II, vii);

(3) BARBARA *Fo* questo passo per contentarla, ma non mi aspetto niente di buono [...] (*Ludr.* III, vi);

(4) GHERARDO Signora mia, voi parlate da savia donna: io *fo* conto della vostra famiglia, ma da qualche tempo ho fissato nella mia mente la sorte di mio figlio, e, perdonatemi, non posso recedere al mio divisamento (*Ludr.* III, vii);

(5) BARBARA Io potrei, verbigratia, rispondervi che *fo* quello che voglio (*Ludr.* III, viii).

- Vediamo ora alcuni esempi dell'uscita in *-a* della prima persona dell'imperfetto indicativo:

(6) CARLETTO O' corso come un can: *credeva* che el me aspettasse... [...] (*Ludr.* I, vi);

(7) BARBARA Oh, vedete un poco: egli non si è avveduto di un uomo, ed *io doveva* avvedermi d'un biglietto! (*Ludr.* III, viii).

- Vediamo anche qualche esempio con l'uscita in *-o*:

(8) MARCO Ecco il suo resto: perdoni se l'ho fatta attendere, ma in banco *non avevo* che piccola moneta. [...] (*Ludr.* II, vi);

(9) GHERARDO è...] Ma per non dare mio figlio alla vostra Angelina, *non avevo* bisogno di essere sollecitato da voi (*Ludr.* II, vii);

(10) FABRIZIO Come *io non avevo* sicuramente bisogno delle vostre preghiere per ricusare mia figlia al signor Lodovico (*Ludr.* II, vii);

(11) GHERARDO [...] Che diavolo *avevo* io creduto! (*Ludr.* III, vii).

- Anche il presente indicativo talvolta presenta l'uscita in *<-a>*, come dimostra l'unica occorrenza che ho trovato e che riferisco:

(12) FABRIZIO Oh, sappiate, signore, che sono anzi io che *vi supplica, scongiura e consiglia* a fare in modo che il degnissimo vostro signor Lodovico lasci di pensare alla mia Angelina, giacchè io non sarò per accoglierla giammai (*Ludr.* II, vii).

- Alcune voci verbali del futuro del verbo *andare* presentano epentesi di *<-e->*:

- (13) LUDRO [...] La fazza i so complimenti co sta signora, e intanto che ela e la so compagna va da quella parte, nualtri *anderemo* da st'altra. [...] (*Ludr.* I, xiv);
(14) LODOVICO Prima *anderò* a spogliarmi, perché viaggiare in questo abito... (*Ludr.* I, xv).

5.8 Sintassi marcata

5.8.1 Inversione dei componenti frastici e dislocazioni

Le costruzioni marcate riguardano soprattutto la sintassi di Ludro, che si esprime in dialetto veneziano.

- Vediamone qualche esempio di dislocazione a sinistra, la più attestata:

- (1) LUDRO *A siora Anzoleta ghe parlarò mi* (*Ludr.* I, viii).
- (2) FABIO *E questo Ludro, che uomo è?* (*Matr.* L. II, iii);
- (3) FABIO *Eh, nipote, la convivenza con i bricconi io non l'ho mai creduta una necessità* (*Matr.* L. II, iii).

- Invece, nel caso che segue, riscontriamo un anacoluto:

- (4) MARCO *Un suo giovine, un suo fidato, possiam dire una sua creatura, rapirgli la sposa?* (*Matr.* L. I, vi).

5.9 Tratti dell'oralità

5.9.1 Allocutivi

Nelle commedie di Bon l'allocutivo principale è il *voi*, che viene usato reciprocamente soprattutto negli scambi comunicativi tra persone tra di loro estranee ma della stessa condizione

sociale, tra parenti alla lontana (Barbara e Fabrizio in *Ludro e la sua gran giornata*), oppure tra le coppie di innamorati (Lodovico e Angelina in *Ludro e la sua gran giornata* e tra Giulietta e Lorenzo nel *Matrimonio di Ludro*). Tuttavia è molto più facile trovare nelle commedie scambi di battute in cui non vige il principio della reciprocità. Questo succede soprattutto nei dialoghi in cui vi siano come interlocutori Ludro o Ludretto, i quali, esprimendosi in dialetto veneziano, danno dell'*ela* alla persona a cui si rivolgono. Anche Marco, il caffettiere, rivolge il *lei* agli avventori, i quali invece gli danno del *voi*.

Tra gli appellativi, spiccano le formule di cortesia (con scopo adulatorio) con cui Ludro si rivolge agli interlocutori : *patroni riveriti* (*Ludr. I, viii*); *caro fio* (*Ludr. I, viii*).

- Vediamo per prima cosa alcuni esempi con l'allocutivo *tu*:

- (1) LODOVICO [a Berto] Non *ti* dico di arrischiare tanto: ma passeggiando sotto le finestre, se la cameriera *ti* vede, comprenderà benissimo che *sei* là per qualche cosa: troverà un pretesto per scendere, e *tu* la metterai a parte di quanto accade. [...] (*Ludr. I, iii*);
- (2) GHERARDO [a Lodovico] (*volgendosi*) Ah, *ti* ho colto, sciagurato! (*Ludr. I, xvii*);
- (3) ANGELINA (piano, a Cristina) Parla *tu*, ch'io non ho il coraggio (*Ludr. I, xi*);
- (4) BARBARA Oh, *sei qui*, mia cara Angelina!... (*Le va incontro, e l'abbraccia*).
ANGELINA Carissima zia!
BARBARA (*a Cristina*) E *tu* pure, furbacchiotta?... Venite a stare con me, sapete? Quanto vogliamo ridere! (*Ludr. II, iv*).

- Proponiamo altri scambi dialogici con *lei / ella*:

- (5) MARCO Vuole restar *servita* qui fuori?
LODOVICO Sì, *mettete* là.
MARCO Ho da versare?
LODOVICO *Mescete*, fate quel che volete.
MARCO (versando) Diventerà poi freddo, e allora *lo troverà* cattivo.
LODOVICO Non importa.
MARCO Come *le* piace. (*Partendo*) Un'altra volta so come devo servirlo. (*Entra*). (*Ludr. I, iii*);
- (6) MARCO [a Lodovico] Mi meraviglio; *ella* è avventore. [...] (*Ludr. I, iv*);
- (7) CARLETTO O corso come un can: credeva che el me aspettasse... Sio Prospero degnissimo, gala *comandi* in zornada?
PROSPERO Niente: se il *vostro* principale vuol qualche cosa, vado per un affare, e fra non molto...
CARLETTO Me dispiace che *la* vaga via, perché po se stenta tanto a trovarse! [...] (*Ludr. I, vii*);
- (8) CARLETTO [a Giulio] Vorla qualcosa anca *ela*? (*Ludr. I, vii*);
- (9) LUDRO [...] Benedeto sior Prospero, viva *ela* e le so morose! (*Ludr. I, viii*);
- (10) CRISTINA (*inchinandosi con affettazione*) Questa è roba che viene a *lei*.
ANGELINA (*traendosi la maschera*) Ed è forse per sé, che *la* vorrebbe? (*Ludr. I, xi*);
GHERARDO [a Ludro] Conosce *ella* un signor Lodovico Del Colle? (*Ludr. I, xvi*);
- (11) LUDRO [a Gherardo] L'avisò che *la* perde el fià: perché sto muso no diventa miga rosso, *sala* (*Ludr. II, vii*);
- (12) GHERARDO [...] (*A Barbara*) L'ho salutata, signora.

- BARBARA Ma non basta: avrei da *dirle* qualche cosa.
[...]
BARBARA Alla sua età? *Ella* è un bel signore, d'una fisionomia che vantaggiosamente previene; una persona, infine, che lusinga sotto tutti gli aspetti.
- (13) GHERARDO (tra sé) Mi adula... Eh sì, ho altro per la testa.
BARBARA *Ella* è il signor conte Del Colle di Verona?
- (14) MARCO [a Camillo] *Vostra Signoria* è amico del signor Carlo, detto Ludretto? (*Matr. L. I, ii*);
- (15) LUDRETTO (*seguitando il discorso, a Filippo*) Ma *la* me scusa, caro sior Filippo, mi no l'ho trovada mai tanto sofisticato! [...]
[...]
FILIPPO Lasciatemi pensare un momento (*Matr. L. I, iv*);
- (16) MARCO *La servo. (Piano, a Ludro)* Animo, signor Ludro, *si faccia* sotto di nuovo, tenti il colpo... (*Matr. L. I, vii*);
- (17) GIULIETTA Chi *cercate*?
MARCO Sono il caffettiere di campo Sant'Angelo, mandato dal signor Ludro per parlare alla signora Giulietta, che m'immagino sarà *lei*.
GIULIETTA Sono io. Che *avete* a dirmi? (*Matr. L. III, i*).

- Osserviamo gli esempi di scambi dialogici in cui i parlanti usano il *voi* reciproco:

- (18) BERTO Eccomi qui.
LODOVICO Berto!... che nuove?
BERTO Pessime: *vostro* padre è smontato or ora allo Scudo di Francia (*Ludr. I, ii*);
- (19) PROSPERO [a Marco] Sta bene... *Servite* pure quel signore (*Ludr. I, iv*);
- (20) GIULIO [a Carletto] Vorrei che gli *diceste*... [...] (*Ludr. I, vii*);
- (21) GIULIO [a Ludro] Caro amico, ho gran bisogno di voi (*Ludr. I, viii*);
- (22) CRISTINA [ad Angelina] (*sottovoce*) Rispondetegli *voi*: a domandare così francamente di un giovane, mi vergogno (*Ludr. I, xi*);
- (23) GHERARDO [...] [a Lodovico] *Voi* preparatevi a darmi conto della *vostra* condotta e a partir sull'istante... (*A Ludro*) E *voi*, guardatevi dal seguirci, uomo indegno, imbroglione conosciuto, raggiratore, obbrobrio delle oneste persone, peste della società (*Parte, seguito da Lodovico e da Berto*) (*Ludr. I, xviii*);
- (24) FABRIZIO Non le ho vedute io, *ve* lo replico: fu il signor Giovanni che mi disse di averle incontrate mentre ritornavano in casa.
BARBARA Eh, via cognato carissimo, *non badate* a falsi rapporti. [...] (*Ludr. II, i*);
- (25) ANGELINA [a Barbara] Sì, per *farvi* una burla, e bere la cioccolata (*Ludr. II, v*);
- (26) FABRIZIO *Voi* mi pregate di questo?
GHERARDO *Ve* ne prego: e se poi... (*Ludr. II, vii*);
- (27) GHERARDO [a Ludro] Vi sarete riscattato sui frutti, sulle usure le più indegne... (*Ludr. II, vii*);
- (28) FABRIZIO [a Cristina] Che cosa fate *voi* qui?
[...]
CRISTINA *Non vedete?* Mi ha fatto accompagnare dal suo servitore. (*Ludr. II, ix*);
- (29) FABRIZIO (*accigliato, a Barbara*) Che fate *voi* qui?
BARBARA Io potrei, verbigrazia, rispondervi che fo quello che voglio (*Ludr. III, viii*).
- (30) CAMILLO [...] Se venisse Ludretto, *ditegli* che mi attenda, chè a momenti sarò da lui
MARCO *Sarà servita* (*Matr. L. I, ii*);
- (31) CATERINA Oh, *vi cercavo*!
- (32) LORENZO *Vi stavo* attendendo (*Matr. L. I, iii*);
LUCIETTA Se mi *avete* perduta, la colpa fu tutta *vostra*: osar di chiedermi una donazione!
LUDRO E invece, *la ga trovà* uno che la sposa per gnente (*Matr. L. I, vii*);
- (33) GIULIETTA Che cosa *dite* mai? Qui?... Ah, no di certo! Potrebbe nascere un precipizio.
CATERINA *Sentite*; all'avvenire ci pensino gli astrologhi. Ormai già non siamo più in tempo di tornare indietro (*Matr. L. II, i*);
- (34) GIULIETTA [a Lorenzo] Ma chi mai *vi* ha suggerito un passo così imprudente?
[...]
LORENZO Ora *vi dirò* tutto. Dopo le ultime *vostre* parole, che mi furono riportate dalla buona ed ottima Caterina... (*Matr. L. II, ii*);

- (35) FABIO [...] [a Ludretto] E voi, nipote, che *frequentavate* questa casa, e *avete avuto* occasione di vederla da tanto tempo, *le avete preferito* la zia?
 [...]
 LUDRETTO *La se figura!...* (*Matr. L. I, iii*);
- (36) LUCIETTA (*con garbata ironia*) Rispettando sempre tutti i diritti di parentela, non volendo distogliere per nulla il corso dei *vostr*i nobili affetti... ma, signor Fabio mio, *se siete venuto* a Venezia per tenerlo con voi tutta la giornata, e così involarlo a' suoi amici...
 FABIO (*egualmente*) Terminerò io: *potevate* fare a meno di venire (*Matr. L. I, iv*);
- (37) FILIPPO Dite quello che volete, ma la cosa è così.
 GIULIETTA No, ve lo ripeto: non può essere, siete ingannato (*Matr. L. III, viii*).

- Nell'occorrenza che riporto qui sotto, compare *voialtre*:

- (38) BARBARA [...] Andiamo, ragazze mie: in mezzo a *voi altre*, mi sembra di acquistare tutto il vigore della prima gioventù (*Ludr. II, vii*);

5.9.2 Deittici

Nelle commedie del Bon, caratterizzate da vivacità di movimento, di personaggi e di situazioni, l'uso dei deittici spaziali si configura abbondante e variegato.

- Vediamo gli esempi con gli avverbi *qui* e *là*:

- (1) MARCO Vuol restare servita *qui fuori*? (*Ludr. I, iii*);
- (2) BERTO *Qui* bisogna prendere una determinazione (*Ludr. I, iii*);
- (3) LODOVICO [...] Io non posso allontanarmi *di qui*, perché attendo.... (*Ludr. I, iii*);
- (4) LODOVICO L'ho lasciato *là* senza pensarvi; ma lo pagherò egualmente (*Ludr. I, iv*);
- (5) MARCO Eh, *qui* non si falla: per caffè, sono di scuola veneziana (*Ludr. I, iv*);
- (6) FABRIZIO Perché fermarvi *qui*? [...] (*Ludr. II, i*);
- (7) BARBARA No, no: *qui fuori*. Oggi l'aria è tanto sciroccale, che si pena a rinserrarsi (*Ludr. II, ii*);
- (8) BARBARA Oh, sei *qui*, mia cara Angelina!... (*Le va incontro, e l'abbraccia*) (*Ludr. II, iv*);
- (9) CRISTINA Per andare soltanto *qui*, voltato il cantone, a trovare la signora Barbara (*Ludr. II, v*);
- (10) BARBARA [...] (*Forte*) *Qui*, Angelina, dammi il braccio, e tu, Cristina, vieni da quell'altra parte, che così nessuno ti farà degli scherzi (*Ludr. II, vii*);
- (11) PROSPERO [...] Eh, *qui* bisogna decidersi, se colui presenta solamente la querela contro di me, sono bello e spacciato [...] (*Ludr. III, i*);
- (12) PROSPERO [...] Io mi sento benissimo, e voglio restarmene *qui* (*Ludr. III, ii*);
- (13) PROSPERO Sì, ho inteso... aspettatevi *qui* [...] (*Ludr. III, iv*);
- (14) BARBARA [...] Dite un poco, un signore forestiere, che questa mattina ha avuto *qui fuori* una specie di diverbio con il signor Fabrizio Rosmini, è più tornato? (*Ludr. III, vi*);
- (15) FABRIZIO (accigliato, a Barbara) Che fate voi *qui*? (*Ludr. III, viii*).

- Osserviamo altri esempi in cui figura *qua* e *là*. Anche questo avverbio registra numerose occorrenze:

- (16) LODOVICO Sì, mettete là (*Ludr.* I, iii);
- (17) LODOVICO Non ti dico di arrischiare tanto: ma se passeggiando sotto le finestre, se la cameriera ti vede, comprenderà benissimo che sei là per qualche cosa: [...] (*Ludr.* I, iii);
- (18) LUDRO Patroni riveriti, so *qua*: le scusa, le compatissa, so tuto per ele (*Ludr.* I, vii);
- (19) LUDRO [...] In ogni caso, in sti oto zorni che la sta là, la pol benissimo dotorarse (*Ludr.* I, viii);
- (20) LUDRO [...] Animo, la vaga in botega, la buta zò sta letera, e po la vegna *qua*, che mi stesso voggio metterla in barca (*Ludr.* I, viii);
- (21) ANGELINA Oh, questo no; non metterei piede là *entro*, per quanto... (*Ludr.* I, x);
- (22) ANGELINA Aspettate... (*Osservando entro il caffè*) Sì... sì... è là che scrive (*Ludr.* I, xi);
- (23) LUDRO E *quala* ga rason! (*Ludr.* I, xv);
- (24) LUDRO So *qua* mi: sula cambialeto meto il mio ziro in bianco... (*Ludr.* I, xv);
- (25) CARLETTO (gridando, ad accennando verso la strada a sinistra) Varda, vardà, vardà quanta zente! Si curamente un ladro... Dai!... dai!... dai!...
- FABRIZIO (volgendosi con gli altri a quella parte) Dove?... dove?...
- CARLETTO Là, là... Dai!... dai!... dai!... (*Ludr.* II, v);
- (26) LUDRO [...] Animo, sior Ludro bello, *qua* bisogna trovarghene fora una de nova, e che la sia degna de vu, perché se no la xe nova, no la val gnente [...] (*Ludr.* II, ix);
- (27) LUDRO ma la se ferma, perché *qua* no ghe xe bisogno de tanti ziri e riziri. [...] (*Ludr.* II, xi);
- (28) LUDRO *Tasè là*, sior aseno: imparè come se fa i afari in piazza (*Ludr.* II, xiii)⁹¹;
- (29) LUDRO [...] Dunque, la se risolva; mi l'aspetto *qua*... [...] (*Ludr.* III, iv);
- (30) CARLETTO So *qua* (*Ludr.* III, x).

- Anche in Bon compare il deittico *colà*, sebbene sia usato raramente:

- (31) LODOVICO [...] un espresso speditomi da Padova mi fa sapere che mio padre da ieri mattina è giunto *colà*, e mi cerca da per tutto (*Ludr.* I, i);
- (32) ANGELINA E quanto tempo vi tratterrete *colà*? (*Ludr.* I, xii).

- I dimostrativi *questo* / *codesto* / *quello* sono riferiti a elementi o ambienti indicati sulla scena:

- (33) LODOVICO Mio padre sarà stanco: *questa piazzetta* non è delle più frequentate... (*Ludr.* I, iii);
- (34) PROSPERO Sta bene... Servite pure *quel signore* (*Ludr.* I, iv);
- (35) MARCO E sarà tale: non tutti, in *questo* mondo, siamo cattivi (*Ludr.* I, v);
- (36) ANGELINA *Quello* è il caffè, ma non lo vedo (*Ludr.* I, x);
- (37) MARCO È dunque *quello*? (*Ludr.* I, xi);
- (38) LUDRO [...] La fazza i so complimenti co *sta* signora, e intanto che ela e la so compagna va da quella parte, nualtri anderemo da *st'* altra [...] (*Ludr.* I, xiv);
- (39) LODOVICO Prima anderò a spogliarmi, perché viaggiare in *questo* abito... (*Ludr.* I, xiv);
- (40) BARBARA Non ho spiccioli: fatemi il piacere di cambiarmi *questo zecchino* (*Ludr.* II, iii);
- (41) BARBARA Come sono piccoli *questi ducati*! (*Ludr.* II, vi);

⁹¹La stessa formula si ripete nel terzo atto: LUDRO *Tasè là*, sior martufo, che no ch'è bisogno de altri impianti! (*Ludr.* III, xii).

- (42) ANGELINA Lodovico è ancora qui. Quando *quello* gridava al ladro, mi ha consegnato un biglietto (*Ludr.* II, vi);
- (43) FABRIZIO Che dice *questo*? (*Ludr.* II, vii);
- (44) LUDRO O' capio: avemo agiustà *sto* desperà... agiustemo anca st'altro [...] (*Ludr.* II, xiv);
- (45) BARBARA [...] e non c'è che dire, piangeva da vero, chè a me non la si dà ad intendere: io che a *questo mondo* non vorrei vedere nessuno scontento!... Ma come si fa? Chi sa che razza di vecchio è *questo conte*?... [...] (*Ludr.* III, vi);
- (46) GHERARDO (*accigliato, piano*) In casa non v'era: ma *questo* è il luogo del suo ritrovo... Eh, lo coglierò! (*Ludr.* III, vii);
- (47) LUDRO [...] Tolè *sto biglietto* per sior Cristoforo Cristofoli; [...] (*Ludr.* III, x);
- (48) BARBARA E lo sposo è *quello*?... [...] (*Ludr.* III, xv).

- Riporto un esempio di deissi con dimostrativo + rafforzativo dell'elemento deittico:

(49) BARBARA E lo merita da vero... (*Verso Carletto*) Anche *quello sguaiato là* (*Ludr.* III, xv);

- Ancora, alcune occorrenze di deissi composta da dimostrativo + aggettivo oppure con connotazione spregiativa:

- (50) LUDRO Co *quel* razza de can!... [...] (*Ludr.* I, ix);
- (51) MARCO *Quel* bel giovine? E vuole che lo mandi qui? (*Ludr.* I, xi);
- (52) BARBARA [...] Come s'insinuano subito, *questi veneziani*: animano il forestiere (*Ludr.* II, iii);
- (53) FABRIZIO [...] (*Tra sé*) sarebbe il padre di *quel tal zerbino*?... (*Ludr.* II, vii);
- (54) GIULIO [...] Lasciate che io possa portarlo a *quell'indegno*, e quindi che gli rinfacci il suo infame procedere verso la mia sfortunata compagna [...] (*Ludr.* II, x);
- (55) PROSPERO Altri cinque soldi, che mi tocca spendere per *questo maledetto affare* (*Ludr.* III, ii);
- (56) PROSPERO Oh, senti *quest'altro*, che m'augura la morte! (*Ludr.* III, ii);
- (57) GIULIO Se non dovessi attendere *quell'altro*, me ne andrei; il suo volto mi desta ira e ribrezzo (*Ludr.* III, iii);
- (58) BARBARA (*sorridendo*) Ah, sì, sì, me ne sovvegno! *Quel briccone* di piazza... (*Ludr.* III, vi);
- (59) GHERARDO (*pensando*) Mi sono andato a fidare di *quello stupido di Gregorio*! [...] (*Ludr.* III, vii).

- Infine, si osservi qualche esempio di deissi con implicazione mimico - gestuale:

- (60) BERTO [...] Ho aspettato tre buone ore: finalmente, passati dinanzi a me cento battelli, *ecco* una gondola a due remi. [...] (*Ludr.* I, ii);
- (61) MARCO (che torna con due vassoi, cesta con ciambelle e una giovane con la cucuma) *Eccolo*: è fatto di fresco (*Ludr.* I, iv);
- (62) PROSPERO *Ecco* per il caffè (Contando alcune monete di rame) Uno... due... tre... (*Ludr.* I, iv);
- (63) CARLETTO L'aspetta, l'aspetta: *eccolo qua* (*Ludr.* I, vii);
- (64) ANGELINA Vedete il vostro degno amico?... *Eccolo qui*: dopo di avermi ingannata per dieci mesi, finalmente parte, e mi lascia per sempre. (*Ludr.* I, xiii);
- (65) GHERARDO (esaminando il luogo) *Ecco* la piazzetta.... *Quello* è il caffè?... ottimamente (*Ludr.* I, xvi);

- (66) MARCO *Eccolaservita* (*Ludr.* I, xviii; II, iii);
 (67) LUDRO *Ecco qua el pare dele disgrazie [...]* (*Ludr.* II, x);
 (68) BARBARA (sorridente) Ah, sì, sì, me ne sovvegno! Quel briccione di piazza... (*Ludr.* III, vi);
 (69) MARCO (*osservando verso le scene*) Oh, veda, veda... *Ecco* quel signore di cui ha domandato (*Ludr.* III, vi);
 (70) MARCO (*esce con un bicchier d'acqua*) *Ecco* l'acqua [...] (*Ludr.* III, xi)
 (71) PROSPERO *Ecco* il denaro... (*Ludro, traendo una borsa*) tanti zecchini! (*Ludr.* III, xii).

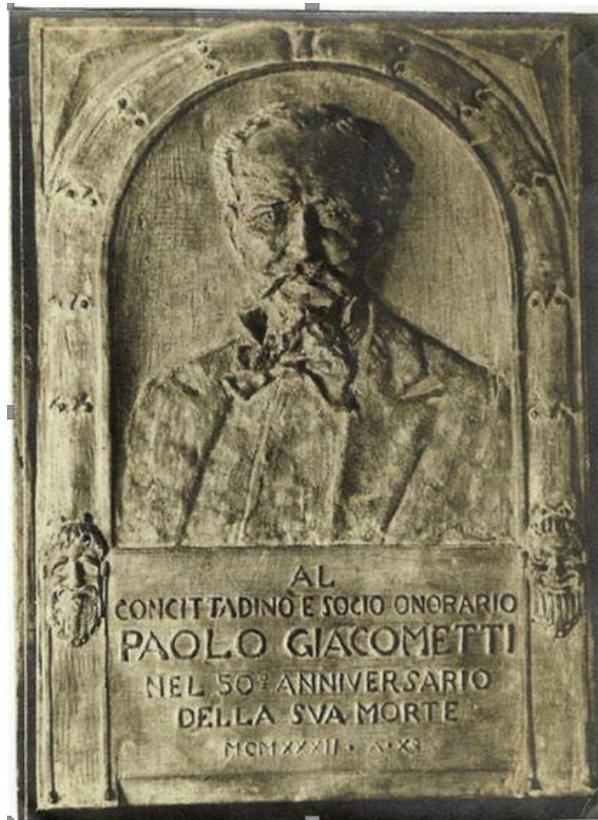
- Riporto una locuzione con i deittici:

- (72) ANGELINA [...] Potevate portarvi *qui* i vostri libri e studiare in casa... (*Lodovico ride*) anziché andare tutto il giorno a passeggiare *in su e in giù* per la piazza, per la riva degli Schiavoni a fare il milordino col cappello sotto il braccio, coll'occhialino, coi ciondolini all'orologio e con cento altre caricature che fanno venire la rabbia a pensarvi.

6.

Paolo Giacometti

Il poeta e la ballerina e Quattro donne in una casa



Targa in bronzo eseguita dallo scultore Pietro Lagostena in occasione delle manifestazioni indette
per ricordare i cinquanta anni
dalla morte di Paolo Giacometti
Novi Ligure, 1932

6.1 Cenni biografici e opere

Paolo Giacometti (Novi Ligure, 1816 – Gazzuolo, 1882), dopo aver perso il padre da bambino, è costretto a trasferirsi con la madre, il fratello e le tre sorelle in una villa a Sturla, vicino a Genova, dove conduce studi umanistici e inizia a frequentare la facoltà di giurisprudenza, che deve abbandonare al terzo anno di corso per un dissesto finanziario della famiglia. Esordisce a teatro con la tragedia in versi *Rosilde* (1836). Prosegue quindi con il genere della tragedia storica: *Luisa Strozzi* (1836); *Paolo De Fornari* (1837), *Godeberto re dei Longobardi* (scritto nel

1837 e rappresentato nel 1838) e *La famiglia Lercari* (1840), che valgono all'autore una lettera di apprezzamento del tragediografo contemporaneo Giovambattista Niccolini e lo inducono a dedicarsi completamente al teatro. Scegliendo di vivere della propria attività di drammaturgo, Giacometti diviene nel 1840 "poeta di compagnia", con un contratto che lo impegna, in cambio di un compenso economico, a fornire annualmente cinque drammi alla compagnia Giardini-Woller-Belatti e seguirne le rappresentazioni in tutte le piazze. Nel 1840 si trasferisce per un semestre a Roma, dove scrive e vede felicemente rappresentata dalla compagnia Bellotti-Bon la commedia *Il poeta e la ballerina*, suggerita dai recenti trionfi genovesi della ballerina Fanny Cerrito, primo vero successo: in quest'opera si palesano i propositi educativi della sua drammaturgia. Mossa da ragioni autobiografiche, la commedia denuncia con i toni della satira la generale crisi del teatro italiano di metà Ottocento, penalizzato dalla scarsa frequenza di un pubblico attratto dalle più frivole forme di spettacolo. Sempre per la compagnia Bellotti-Bon, il Giacometti porta in scena le commedie *Quattro donne in una casa* (1842), di chiara ispirazione goldoniana, e *Un poema e una cambiale* (1843). Segue una serie di drammi storici. Nel 1847, succedendo allo scomparso Alberto Nota, il Giacometti è scritturato da Righetti, con un contratto che lo impegna a fornire annualmente quattro lavori di due atti ciascuno alla compagnia Reale Sarda.

6.2 *Commedie selezionate*

Nella vasta produzione di Giacometti, si sono selezionate due commedie: *Il poeta e la ballerina* e *Quattro donne in una casa*. Sebbene il commediografo abbia raggiunto il successo e inaugurato il genere della commedia sociale (che anticipa il dramma borghese) con *La morte civile*, non si è ritenuto opportuno inserire tale opera nel *corpus* della tesi in quanto non si tratta di una commedia.

Il poeta e la ballerina

Odoardo, giovane poeta drammatico che ha cantato le glorie dell'antica Roma ma è ridotto all'indigenza a causa del degrado in cui è perso il teatro italiano, arriva con l'anziana madre Teresa a Genova. È felice di venire a sapere che nello stesso albergo soggiorna Marianna, una brava attrice cui vorrebbe sottoporre un'opera drammatica appena scritta, in cui affronta la questione del decadimento della poesia e dell'arte drammatica. Ma con sgomento apprende che il pubblico di Genova si diletta più nell'applaudire le arti della danza e della coreografia, rappresentate dalla giovane ballerina Fanny, piuttosto che nella riflessione morale dell'arte drammatica. Appoggiato dal giornalista Roberto e da Marianna, contrastato invece dal corrotto Lionardo e dal buffo personaggio di Giorgione Struzzo, padre di Fanny, Odoardo porterà sulle scene il suo dramma, ma sarà fischiato e costretto a fuggire da Genova.

In una nota ai lettori anteposta alla commedia, l'autore stesso sostiene che questa «si deve considerare più come una pittura di costumi od una satira dialogizzata, che una commedia, nello stretto senso della parola. Io mi occupai poco dell'intreccio, ma meno ancora del meccanismo drammatico. Anzi, non volli per principio, ordire una tela di accidenti meravigliosi, quali allora si richiedevano dalla moda, o piuttosto dal gusto imbastardito che dominava nei nostri teatri, perché mi premeva di concentrare l'attenzione del Pubblico sull'idea educatrice della satira, o commedia, che la si voglia chiamare».

Effettivamente, quest'opera di Giacometti non si caratterizza per una comicità elevata, né per quanto riguarda il linguaggio, né per le situazioni rappresentate. L'intreccio, come si può notare dalla trama, non è complesso. La commedia è scritta nel 1841 e rappresentata a Roma l'anno successivo. I due protagonisti che danno nome al titolo sono in contrapposizione tra loro: il poeta, Odoardo, è un giovane idealista, che ha studiato grazie ai sacrifici della madre e versa in gravissime condizioni economiche; ciononostante, non sottometterebbe mai la sua propria arte ai capricci di una società ignorante e corrotta. La ballerina, Fanny, è una giovane donna capace di guadagnare più di mille lire a sera, corteggiata, adulata e ammirata da una schiera di nobili. Sebbene essa stessa dichiari immeritato il suo successo, tuttavia non è disposta a rinunciare alla gloria e a farsi da parte. Attorno ai protagonisti si muovono diverse figure: Marianna, commediante, che appoggia il poeta e lo ammira; la madre di Odoardo, vecchia donna dal cuore nobile, che ha sacrificato tutto per il figlio; il padre di Fanny, Giorgione Struzzo, che nella costruzione della commedia rivela la maggiore comicità: rozzo, arrogante, esuberante all'eccesso, si esprime in un linguaggio pieno di spropositi, di iperboli, con le quali esalta il trionfo della figlia e, di riflesso, il proprio. Vi sono poi i giornalisti: corrotto il primo, Lionardo; idealista, sincero e amico di Odoardo il secondo, Roberto.

La commedia si svolge in tre atti. Nel primo vengono messe in evidenza le figura del povero Odoardo, di sua madre, dell'attrice Marianna, che lamenta lo stato in cui è caduta l'arte drammatica in Italia. Il secondo atto è quello in cui si sviluppa maggiore comicità, realizzata dai personaggi di Giorgione Struzzo che, da ignorante, enumera una serie di spropositi sulla figlia con lo scopo di esaltarne il successo, rivelando anche la sua irriverente tracotanza. Emerge la figura di Roberto, il giornalista che osserva, nota e ridicolizza il già di per sé buffo Giorgione. La comicità insita nel personaggio viene esaltata dal dialogo fra i due: Roberto non si fa scrupolo di dileggiarlo. Altre figure messe in caricatura sono i corteggiatori di Fanny, che seguono la ballerina come un idolo e si affannano per avere i suoi favori, arrivando a litigare per chi di loro possa avere l'onore di porgerle il braccio. Il terzo atto vede in scena tutti i personaggi: è stata rappresentata la commedia che ha

decretato l'insuccesso del poeta Odoardo, al quale non resta altro che dover rientrare a Roma, mentre per le strade si esalta il trionfo di Fanny.

Quattro donne in una casa

Le due amiche Ermellina e Adele decidono di vivere sotto lo stesso tetto, assecondate dai rispettivi mariti Armando e Giorgio; la decisione è fortemente avversata dal signor Biagio, zio di Armando e proprietario della casa, che, oltre a essere misogino, è spaventato al pensiero dello scompiglio che si verrà a creare in una casa abitata da quattro donne. Le due dame infatti portano con sé le loro cameriere, Paolina e Teresa. Le gelosie che si vengono a creare tra Ermellina e Adele nei confronti dei mariti e il timore di essere tradite, le chiacchiere e i pettegolezzi delle cameriere, unite agli inevitabili malumori generati dalla condivisione della stessa casa e dalla necessità di adattarsi alle abitudini altrui, portano le due amiche a non sopportarsi a vicenda. Ben consigliate dai saggi mariti, decidono quindi di tornare a separarsi e recuperare così l'amicizia di una volta, mentre Biagio si compiace di aver avuto ragione.

La commedia è stata composta dall'autore a Ferrara nel 1842. Egli stesso la definisce «giocosa». In una prefazione di quest'opera datata 1957 Giccometti scrive: «È questa, non so se a torto od a ragione, una delle mie commedie più popolari e fortunate sulla scena».

6.3 Caratteri generali della lingua di Giacometti

Nelle commedie esaminate, i personaggi si caratterizzano attraverso la lingua usata: nel *Poeta e la ballerina*, per esempio, Odoardo e Marianna si servono di un linguaggio aulico, sovente tragico, molto enfatico e non esente da arcaismi. Giorgione cade in comici spropositi, che mettono in evidenza la sua ignoranza. I giornalisti, Lionardo e Roberto, danno spesso giudizi espressi in battute monologiche, poste tra parentesi.

I dialoghi non sono omogenei. Molte battute sono lunghe, e si presentano con periodi di tipo ipotattico. Le battute più ampie sono quelle pronunciate da Odoardo, il protagonista. La sintassi risulta talvolta piuttosto complessa, non particolarmente adatta alla riproduzione dell'oralità su cui, al contrario, insiste il contemporaneo Paolo Ferrari.

Più brillante risulta il dialogato di *Quattro donne in una casa*, che si distingue per una sintassi più snella.

Tra gli elementi caratteristici del dialogo teatrale, i deittici sono poco usati, essendo un'opera piuttosto statica, sviluppata più sulla parola che sull'azione. Tra i segnali discorsivi, risaltano frequenti quelli di presa di turno.

6.4 Grafia

In Giacometti si nota spesso alternanza nell'uso di alcuni istituti grafici tradizionali. Per esempio, per la palatale <-j- >, il grafema si alterna con la <-i-> ; così come per i plurali dei sostantivi che terminano in <-i>, si può trovare sia la doppia <- ii> finale, sia la semplice <- i>, oppure <- j>.

- Osserviamo alcuni esempi in cui compare l'uso grafico di <-j> in finale di parola:

- (1) ODOARDO [...] veleni, pugnali, *assassinj*, strangolamenti, fantasmi, carnefici e beccamorti, [...] (*Poet. I*, viii);
- (2) ODOARDO [...] Ogni nazione ha usi, costumi, virtù e *vizj* suoi propri; [...] (*Poet. I*, vii);
- (3) ROBERTO Chi vuole indovinare i *desiderj* altrui, molte volte s'inganna (*Poet. II*, ii);
- (4) ODOARDO [...] se adesso mi si presagisse l'esilio ed il carcere, io non potrei rinunciare a' miei *studj*; [...] (*Poet. II*, v);
- (5) ROBERTO [...] Oh! insomma, traffico di coscienza, monopolio di lodi e di *vituperj*... [...] (*Poet. III*, vi).

- Poche invece le occorrenze del dittongo con <-j-> :

- (6) GIORGIONE [...] Ehi! Carta, penna, *calamajo*, e un bicchierino di rum (*Poet. II*, vii).

- Ben attestata è la doppia <-ii> finale, come risulta dagli esempi seguenti:

- (7) ROBERTO [...] Sulla scena voi siete come una farfalla, della quale si ravvisano appena i *varii* colori, mentre si libra vagamente sui fiori (*Poet. II*, iv);
- (8) *vecchiaja* (*Quattr. D. I*, iii);
- (9) *gioia* (*Quattr. D. I*, iv).

- Molta vitalità manifestano ancora le preposizioni sintetiche. Vediamone gli esempi:

- (10) LIONARDO [...] Ecco il raccolto del mattino; son tutti elegantissimi e sincerissimi articoli *pel* mio giornale, *La voce della verità* (*Poet. I*, i);
- (11) LORENZO Eh, signore, la mia locanda non è fatta *pei* signori che si partono dal loro paese per vedere questa meraviglia. [...] (*Poet. I*, i);
- (12) MARIANNA Egli sarà senza dubbio un fiore *pel* Teatro italiano, [...] (*Poet. I*, v);
- (13) ODOARDO Io spero... e chiedo una qualche ricompensa *pel* mio lavoro (*Poet. I*, v);
- (14) GIORGIONE Un'altra volta direte invece: *pel* padre di madamigella Fanny... ma forte bene (*Poet. II*, ii).

6.5 Fonetica

Nel settore della fonetica è necessario mettere in rilievo alcune alternanze, che dimostrano la mancata affermazione di una norma specifica all'epoca in cui scrive Giacometti.

- Vediamo alcuni esempi di alternanza delle forme *giovane* / *giovine*:
 - (1) LORENZO [...] Mi restava vuota una stanzolina, che appigionai, ieri sera, ad un *giovine* in compagnia di una vecchia ammalaticcia, [...] (*Poet. I, i*);
 - (2) LIONARDO E da dove viene questo *giovine*? (*Poet. I, i*);
 - (3) LORENZO Volontieri (Quanto m'interessa questo *giovine*...) [...] (*Poet. I, ii*);
 - (4) MARIANNA [...] vidi infatti una leggiadrissima *giovinetta* che danzava con una grazia infinita... [...] (*Poet. I, v*);
 - (5) MARIANNA [...] Erano nel palchetto vicino tre *giovinnotti*, [...] (*Poet. I, v*);
 - (6) ODOARDO [...] un vecchi bianco, venerabile, amore dei *giovani*, gloria italiana, uno dei primi luminari della scienza... [...] (*Poet. I, v*).

- L'avverbio *volentieri* presenta sempre la <-o-> pretonica al posto della <-e->, affermatasi in epoca successiva:
 - (7) LORENZO *Volontieri*. [...] (*Poet. I, ii*);
 - (8) MARIANNA [...] mentre molti pubblici d'Italia accorrono più *volentieri* ad uno strano dramma francese, che ad una buona commedia italiana. [...] (*Poet. I, v*);
 - (9) LIONARDO Volontieri (*Poet. II, iii*);
 - (10) TERESA Io interverrei tanto *volentieri* alla rappresentazione (*Poet. III, i*);
 - (11) TERESA Sì, *volentieri*; se venisse Odoardo avvisatemi (*Poet. III, ii*).

- L'avverbio *intieramente* si presenta sempre con il dittongo:
 - (12) MARIANNA [...] Ma la colpa però non è *intieramente* dei comici, [...] (*Poet. I, v*);
 - (13) ROBERTO [...] Vi ho preso gusto, e voglio godermi *intiera* questa scena (*Poet. II, iv*).

- In protonia si segnalano oscillazioni tra <-a-> / <-e-> e tra <-e-> / <-i->:
 - (14) LIONARDO Fortuna di *danaro*? (*Poet. I, vi*);
 - (15) GIORGIONE [...] Dunque voi avreste bisogno di *danaro*? (*Poet. II, vii*);
 - (16) LIONARDO Mi *meraviglio*, mi è trascorsa l'ora, ma vado subito (*Poet. III, vi*).

 - (17) ARMANDO Ho fatto la mia *colezione* (*Quattr. d. I, iii*);

 - (18) ODOARDO [...] e *gittate* le vostre teste sotto i loro morbidi piedi! [...] (*Poet. III, vii*);

- Per il consonantismo, si segnalano le seguenti forme:

- (19) TERESA [...] io doveva amarlo, privarmi di tutto per lui, educarlo a nobili sentimenti, schiudergli una carriera col *sacrificio* delle mie poche sostanze, e questo ho fatto con amore, con fede e con coraggio; [...] (Poet. I, iii);
- (20) LORENZO [...] Egli mi confessò colle *lagrime* agli occhi [...] (Poet. I, v);
- (21) ROBERTO (*leggendo un giornale*) «Serata a *benefizio* della prima ballerina: la figlia dell'aria. [...] (Poet. II, i);
- (22) ODOARDO [...] se adesso mi si presagisse l'esilio ed il carcere, io non potrei *rinunziare* a' miei studj; [...] (Poet. II, v);
- (23) FANNY [...] Dovrei forse *rinunziare* ad una carriera tanto brillante? [...] (Poet. III, iii);
- (24) ODOARDO [...] Quelle grida inaridirono le *lagrime* ne' miei occhi [...] (Poet. III, vii).
- (25) BIAGIO E chi me la farebbe *cangiare*? (*Quattr. d. I, iii*);
- (26) ARMANDO Qualche volta ebbi l'onore di farla *cambiare* ai giudici, e voi... (*Quattr. d. I, iii*);

- Si presti attenzione al malapropismo *sparrata* nella seguente battuta di Giorgione:

(27) GIORGIONE [...] mia figlia è stata a Londra, dopo di lei, e punf punf (*imitando colla voce lo scoppio del cannone*) l'hanno *sparrata*! [...] (Poet. II, ii).

Lo sproposito pare una forzatura, per l'ampia disponibilità dell'italiano ottocentesco del verbo *sparare*.

- La <i-> prostetica davanti a <s-> complicata è regolare:

- (28) ODOARDO [...] là tutto parla di una vita generosa: tutto ricorda un'istoria di glorie e di sventure. [...] (Poet. I, ii);
- (29) ODOARDO [...] Il mio dramma è fondato sull'ingiustizia che paga a tanto caro prezzo due salti ben combinati, e lascia languire l'artista, morire di fame il letterato, che forse avrà scritta l'*Istoria* della sua patria! [...] (Poet. I, iii);
- (30) ODOARDO [...] Quindi i maestri di ballo che inarcano le ciglia al gran portento, e si propongono una nuova maniera per *istorpiare* le gambe ai loro scolari. [...] (Poet. I, iii);
- (31) MARIANNA [...] e la nostra nobilissima arte, che ha per *iscopo* il miglioramento della Società, [...] (Poet. I, v);
- (32) LIONARDO Bisogna che qualcuno si ponga al tavolino per *iscrivere* (Poet. II, vii);
- (33) MARIANNA [...] ma non *istenderò* certo i tappeti, né spergerò profumi onde purificare questo luogo del nostro alito mortale. [...] (Poet. III, ii);
- (34) GIORGIONE [...] Non hai più le ali e non *isfuggirai* dalle mie braccia (Poet. III, xi).

6.5 Morfologia pronominale

Resiste il sistema bipartito dei pronomi, con prevalenza accordata alle forme *egli / ella*. Ma un buon numero di occorrenze registra anche la forma *esso / essa / essi*. Assente invece, in funzione di pronomi personale soggetto, la forma obliqua *lui / lei*.

- Vediamo gli esempi con *egli / ella*:

- (1) LORENZO Al contrario, studia continuamente... Quantunque mi abbiano detto che i commedianti non abbiano bisogno di molto studio... *ella* però è sempre al tavolino (*Poet. I, i*);
- (2) LORENZO [...] mi restava vuota una stanzolina, che appigionai, ieri sera, ad un giovine in compagnia di una vecchia ammalaticcia, la quale dovrebbe essere la madre, almeno giudicando dalle affettuose cure ch'*egli* sembra prodigarle (*Poet. I, i*);
- (3) MARIANNA [...] ha *ella* operato qualche portentoso, oppure siamo all'ospedale dei pazzi? (*Poet. I, v*);
- (4) MARIANNA [...] *Egli* mi ha scosso vivamente il cuore [...] (*Poet. I, v*);
- (5) LIONARDO Già, già; *egli* pone in ogni cosa il ridicolo, eh! [...] (*Poet. II, iii*);
- (6) LORENZO [...] ebbene, *egli* mi confessò colle lagrime agli occhi, che non avendo i mezzi per acquistare il nuovo vocabolario della lingua, che si stampa a Napoli, era costretto di spogliarsi di venti copie di una sua opera, richiestagli dall'editore con vergognosa usura... [...] (*Poet. I, v*);
- (7) ODOARDO [...] So che molti diranno: *egli* scrive per vivere [...] (*Poet. II, v*);
- (8) MARIANNA Oh no, Teresa; sapete pure che Odoardo non vuole; *egli* dovrebbe tremare che, qualunque sia per essere l'esito del dramma, potesse recare una scossa troppo violenta alla vostra salute (*Poet. III, i*);
- (9) MARIANNA *Egli* ha pregato il signor Roberto di portarsi qui a tenervi compagnia: [...] (*Poet. III, i*);
- (10) ROBERTO [...] *egli* è libero (*Poet. III, xii*).

- Osserviamo i casi di *egli / ella* riferito a cose inanimate:

- (11) LORENZO Eccovi di che si tratta. Io ho scritto un dramma, e bramerei che fosse rappresentato.
- (12) MARIANNA *Egli* sarà senza dubbio un fiore pel Teatro italiano, che ne ha tanto bisogno, per non ricorrere sempre e vergognosamente a quello degli stranieri, massimamente ora che Scribe si assunse il governo della scena italiana [...] (*Poet. I, v*);
- (13) MARIANNA [...] È vero ch'*ella* [l'arte drammatica] non è stimata da tutti perché sconosciuta, perché si crede una cosa facilissima, e non pensano quanto richiede formare un vero attore [...] (*Poet. III, iii*).

- Numerose le occorrenze della forma pronominale *esso / essa / essi*:

- (14) LIONARDO Immagino che voi avrete molti forestieri nella vostra locanda, perché questa madamigella Fanny è il vero e solo miracolo del secolo; il non averla vista danzare è cosa da essere segnato a dito; *essa* è come un fiume che strascina con sé tutto ciò che incontra sul proprio cammino (*Poet. I, i*);
- (15) LORENZO [...] ho pensato bene di avvisare la buona signora Marianna che voi volete parlarle, ed *essa* che è sempre tanto gentile, fra pochi momenti uscirà dalla sua stanza (*Poet. I, iv*);
- (16) TERESA E sono *essi* [i giornali] forse che dispensano la fama? (*Poet. I, vii*);
- (17) GIORGIONE [...] *essa*, vedete, è leggera, leggera quanto una nave in burrasca... [...] (*Poet. II, ii*);
- (18) ROBERTO [...] Non crediate, signore, che io condanni l'uso dei giornali; oh no! *Essi* nelle mani di uomini che abbiano studio e coscienza possono essere di sommo vantaggio, e necessari anzi al progresso della letteratura e delle arti, e fortunatamente ne possediamo alcuni in Italia: [...] (*Poet. III, vi*).
- (19) BIAGIO [...] Tua moglie è un angelo, siamo d'accordo; uniscila ad un'altra donna che sia anch'*essa* un angelo, e nello spazio di pochi giorni avrai due diavoli (*Quattr. d. I, iii*).

- Alcuni esempi con *questi / queglii* con valore deittico, oltre che di soggetto:

- (20) LIONARDO Un momento, buona donna. *Quegli* è dunque vostro figlio? (*Poet. I, vii*);
- (21) FANNY *Questi* è mio padre (*Poet. III, iii*).

- Si è riscontrato anche un esempio con *colui*:

(22)GIORGIONE *Colui ride?...* Voglio provare a parlargli (*Poet. II, ii*).

- Per l'espressione del complemento oggetto, a volte viene usato *gli* laddove la norma moderna prescrive *li*:

(23)LIONARDO No, l'amante... ma già prevedo che *gli* avvelenerò tutti e tre (*Poet. I, vii*);

(24)ODOARDO [...] mi sembra che si spalanchino le urne di Virgilio e di Dante, io *gli* vedo strapparsi dalla fronte l'alloro dal momento che devono dividerlo con queste dimenatrici di gambe (*Poet. II, vii*);

(25)MARCHESE Sì, ed io *gli* farò stampare [i versi] (*Poet. II, vii*).

- Il pronome indefinito *alcuno* viene usato con valore di *nessuno*, come già in Giraud e in Nota:

(26)FANNY Non vorrei far torto ad *alcuno* (*Poet. II, iv*).

- È attestato anche *egli* pleonastico:

(27)TERESA Ma come? Seppellire l'ingegno fra le casse di zucchero, e le cifre, *non è egli* un omicidio civile? [...] (*Poet. I, iii*);

(28)ODOARDO Un altro motivo, e molto potente mi sforza aregarvi di ciò... *egli è che...* oh no non arrossisco nel dirlo a voi perché non è mia la colpa (*Poet. I, v*).

- Vediamo, infine, alcune occorrenze delle forme pronominali comitative:

(29)MARIANNA [...] Ma non si perda più tempo: venite *meco* dal direttore [...] (*Poet. I, v*);

(30)FANNY So che ciò si usava con i conquistatori; forse ne avrò sorriso *meco* stessa; ma che dovrei fare? [...] (*Poet. III, iii*).

6.6 Morfologia verbale

Il tempo verbale maggiormente adoperato, al di là del presente, è il passato remoto. Tuttavia anche la lingua di Giacometti presenta l'alternanza <-a>/ <-o> nella desinenza della prima persona dell'imperfetto indicativo, mostrando preferenza, in entrambe le commedie, per la seconda di esse.

In *Quattro donne in una casa*, la terza persona plurale del presente congiuntivo del verbo *essere* è *sieno*.

- Vediamo un po' di esempi che presentano l'uscita in <-a> della prima persona singolare dell'imperfetto indicativo:

- (1) TERESA [...] Il Cielo m'aveva dato un figlio; *io doveva amarlo*, privarmi di tutto per lui, educarlo a nobili sentimenti, schiudergli una carriera col sacrificio delle mie poche sostanze; [...] (*Poet. I, iii*);
- (2) CONTE *Io lo aveva pregato* di cedermi sì amabile peso... (*Poet. II, iv*);
- (3) ODOARDO [...] Il teatro era affollato, le loggie riboccavano di spettatori; io *gli osservava* dal palco con gioia, e con trepidazione, perché da loro mi attendevo una parola di lode o di biasimo [...] (*Poet. III, vii*)⁹²;
- (4) MARIANNA *Non sapeva* che faceste anche la spia (*Poet. III, ix*).

- Altri esempi che presentano, invece, l'uscita in <-o>:

- (5) MARIANNA [...] *desideravo* sommamente di conoscervi, ma però *ero* ben lungi dal supporvi così giovine, tanta mi sembrò la profondità dei vostri concetti (*Poet. I, v*);
- (6) MARIANNA [...] ed *avevo* ragione, perché non si vedevano altro che fazzoletti sventolanti ogni dove, [...] (*Poet. I, v*);
- (7) MARIANNA Scusate, ma *ero* già prevenuta (*Poet. I, vii*);
- (8) GARZONE Ma *aspettavo* che... (*Poet. II, ii*);
- (9) GIORGIONE *Io stavo aspettandovi* con sollecitudine (*Poet. II, iii*)⁹³;
- (10) ROBERTO [...] *Io vi figuravo* già in teatro a dormire saporitamente, sognando il giudizio che dovevate profferire sul dramma (*Poet. III, vi*);
- (11) ODOARDO [...] Allora *pensavo* a voi, madre mia, che penaste tanto per me... [...] (*Poet. III, vii*).
- (12) ARMANDO Me lo *immaginavo*! [...] (*Quattr. d. I, iii*).

- Per il congiuntivo del verbo *essere*, si osservi il seguente esempio:

- (13) BIAGIO Superiori poi... or bene, sì, accordo che ve ne *sieno*, e molte, se vuoi (*Quattr. d. I, iii*).

⁹²Si noti anche la forma del complemento oggetto *gli* anziché *li*.

⁹³Si noti, in questo esempio, anche l'enclisi della particella pronominale *vi* legata al verbo «aspettare». Si veda anche: ODOARDO Sì, ma intanto, mentre si applaude alla danzatrice, mentre si colloca sulla sua fronte profumata l'alloro di Virgilio e di Dante, non sapete voi che intanto una madre, vecchia, inferma, tremante *sta aspettandomi* perché io voli a soccorrerla, e non posso e non ho più di che sostenerla? [...] (*Poet. II, vii*);

6.7 Sintassi marcata

La sintassi che usa Giacometti è poco sfruttata nel senso della marca dell'oralità. Infatti i periodi che il commediografo costruisce sono lineari e rispettano generalmente l'ordine SVO. Si trovano sporadici casi di dislocazione e del *ci* attualizzante; il *che* polivalente presenta invece un numero più alto di occorrenze.

6.7.1 *Che* polivalente

La costruzione sintattica più ricorrente nella riproduzione della colloquialità è la costruzione con il *che* connettore generico.

- Vediamo qualche esempio:

- (1) GIORDANO *Davvero che* la rappresentasti bene la tua parte! [...] (*Quattr. D. I, i*);
- (2) ARMANDO *Davvero che* sareste uno strano legislatore! (*Quattr. D. I, ii*);
- (3) PAOLINA Lasciali stare *che* avranno bisogno di dormire (*Quattr. D. II, iii*);
- (4) TERESA Essa, e non altra è l'amante del padrone, *che* egli va ogni giorno a ritrovarla colla scusa delle corse a cavallo (*Quattr. D. II, viii*).

6.7.2 *Ci* attualizzante

Anche il *ci* attualizzante è tra i tratti della sintassi parlata di cui Giacometti si serve per caratterizzare il dialogo di alcuni personaggi.

- Vediamone qualche occorrenza:

- (5) TERESA Come c'entra qui il rispetto? (*Quattr. D. II, iii*);
- (6) BIAGIO Dio ci abbia misericordia! (*Quattr. D. II, iv*).

6.8 Tratti dell'oralità

6.8.1 Allocutivi

Nei rapporti di parentela, vige la distanza di età e la distinzione del ruolo; pertanto Teresa, madre di Odoardo, gli dà del *tu*, mentre il figlio le dà del *voi*. Personaggi estranei tra loro, ma della stessa posizione sociale, continuano a darsi del *voi*, come avviene, per esempio, tra il giornalista Lionardo e la prima attrice Marianna. Il personaggio di grado subordinato (il locandiere Lorenzo, per esempio, nel *Poeta e la ballerina*) dà del *lei* ai clienti. Anche nelle commedie di Giacometti si verifica il passaggio dall'allocutivo di cortesia *voi* al *tu*, che denota il raggiungimento di una maggiore intimità tra gli interlocutori. È quanto avviene, per esempio, nel *Poeta e la ballerina*, tra Odoardo e Roberto, nel momento in cui questi scopre l'animo nobile del giovane e lo elegge come figlio spirituale, decidendo di accordargli il suo appoggio. Vi sono anche rari casi in cui l'autore sostituisce il *voi* con il *lei* senza una motivazione apparente.

Tra gli appellativi più frequenti: *amico mio*, *amici miei*, *signori miei*. Un caso di *Vostra Signoria*; quasi regolare, nel *Poeta e la ballerina*, il vocativo come formula allocutiva. Resiste la formula allocutiva arcaica, consistente nell'anticipazione dell'aggettivo possessivo, già osservata nelle commedie di Alberto Nota.

- Vediamo gli esempi che presentano anticipazione del possessivo:

- (1) LORENZO Un peso a me?... Voi?... Oh *mia madre!* [...] (*Poet.* I, iii);
- (2) TERESA Che cosa dici, *mio figlio?* [...] (*Poet.* I, iii).

Come si può ricavare dagli esempi riportati, le formule sono usate rispettivamente in una proposizione esclamativa e in un'interrogativa. Evidentemente contribuiscono ad elevarne il tono melodrammatico.

- Osserviamo gli esempi con il vocativo. Questa formula allocutiva è assente in tutti gli altri autori esaminati:

- (3) LORENZO Ecco, *o signora*, perché io desidero ardentemente che sia rappresentato il mio dramma. [...] (*Poet.* I, v);
- (4) LORENZO Eccovi, *o signora*, la madre mia, che ascrive a fortuna di potervi conoscere (*Poet.* I, vii);
- (5) TERESA Io vi ringrazio, *o signora*, dal profondo del cuore di quanto vi degnerete di fare per mio figlio (*Poet.* I, vii);
- (6) ODOARDO Io credo, *o signore*, che certi drammi orribili e stravaganti non dovrebbero mai essere rappresentati davanti ad un pubblico sano e civile. [...] (*Poet.* I, vii);

- (7) LIONARDO [...] Questa sera dunque, *o mio caro*, grandi quattrine, eh?... [...] (*Poet. II, iii*);
- (8) FANNY [...] ma mio padre, che mi fa bere in una tazza d'oro quando rientro fra le scene, il pubblico, che vuo rivedermi per tante volte, voi, *o signori*, che mi trattate come una divinità, tutto mi persuade che io sia qualche cosa di grande, e devo crederlo per forza (*Poet. II, iv*);
- (9) MARIANNA Non è una sciocchezza, *o signori*; e se desiderate sapere da me il contenuto del dramma, io posso schiettamente appagarvi. [...] (*Poet. III, iii*);
- (10) FANNY Io comprendo assai bene quello che dite, *o signora*; ma non è a me che dovete rivolgervi. [...] (*Poet. III, iii*).

- Vediamo, ora, gli esempi con il *tu*:

- (11) GIORGIONE [...] [a Fanny] Come *stai, mia cara* silfide? (*Poet. II, iv*);
- (12) BIAGIO [ad Armando] Pare impossibile che un uomo della *tua* dottrina, con tante pandette e digesti in corpo... e con quali prove *vorresti* convincermi?
ARMANDO Colle prove di fatto. *Osservate* mia moglie, la mia Ermellina, e notatemi in lei un difetto: quale? (*Quattr. d. I, iii*).

- Vediamo gli esempi con il *lei*, l'allocutivo che risulta meno usato:

- (13) LORENZO Buon di, signor Lionardo; posso io avere l'onore di servirla in qualche cosa? (*Poet. I, i*);
- (14) GIORGIONE [a Roberto] [...] *lei* l'ha fatta grossa! (*Poet. II, ii*);
- (15) GIORGIONE [a Roberto] Che cosa dice *lei*? ... (*minaccioso, scuotendo il bastone*) (*Poet. II, iii*).

- Si osservino ancora altri esempi in cui è usato il *voi*:

- (16) LIONARDO [a Fanny] Madamigella, io sono fortunatissimo di potervi ammirare da vicino. Sulla scena *voi* siete come una farfalla, della quale si ravvisano appena i varii colori, mentre si posa sui fiori (*Poet. II, iv*);
- (17) MARIANNA Come *vi* sentite, Teresa? (*Poet. III, i*).

- Riporto poi alcuni scambi dialogici in cui si verifica il cambio di allocutivo dettato da ragioni affettive:

- (18) ROBERTO [a Odoardo] [...] Il *vostro* dramma svergognerà questo impudente fanatismo.
[...]
ROBERTO [...] ma ora *tu* non sei più solo sopra la terra, *hai* un amico, un fratello che dividerà con tegioie ed affanni. [...] *Vieni, vieni* fra le mie braccia.
ODOARDO Ma chi siete *voi*? (*Poet. I, vii*).

- Vediamo, infine, gli usi non reciproci degli allocutivi:

- (19) GIORDANO *Voi* dunque credete che io...

- BIAGIO Sì, io credo che *tu* sii un asino! (*Quattr. Don. I, ii*).
- (20) BIAGIO [ad Armando] Pare impossibile che un uomo della *tua* dottrina, con tante pandette e digesti in corpo... e con quali prove *vorresti* convincermi?
 ARMANDO Colle prove di fatto. *Osservate* mia moglie, la mia Ermellina, e notatemi in lei un difetto: quale? (*Quattr. d. I, iii*);
- (21) BIAGIO Allora sostengo che *hai* torto.
 ARMANDO Che raziocinio è il *vostro*? (*Quattr. d. I, iii*).

6.8.2 Deittici

La deissi è poco sfruttata da Giacometti. Questo vale soprattutto per la prima commedia, dove i toni melodrammatici delle battute lunghissime, in cui i personaggi si abbandonano al rimpianto o alla deplorazione dei costumi presenti, si muovono poco sulla scena e si servono poco gli oggetti e i luoghi rappresentati in essa. *Il poeta e la ballerina* è infatti una commedia piuttosto piatta; eccezion fatta, forse, per il secondo atto e la fine del terzo, in cui la presenza di Giorgione impone una certa dinamicità. Poco usati, dunque, gli avverbi deittici di spazio (*qui* e *lì*; *qua* e *là*); un maggior numero di occorrenze registrano invece i dimostrativi, usati sia in funzione propriamente indicale, sia come marcatori di sostantivi o aggettivi per lo più in senso spregiativo. Pochissime le locuzioni deittiche (una sola nel *Poeta e la ballerina*).

- Osserviamo qualche esempio con *qui* e *lì*:

- (1) LIONARDO [...] Se ai miei lettori non piace l'articolo, cosa succede? Sbadigliano, dormono, e *qui* non vi è male alcuno; [...] (*Poet. I, i*);
- (2) ODOARDO La prima attrice è *qui*! [...] (*Poet. I, ii*);
- (3) ODOARDO [...] io vado a dirle che ho ritrovato *qui*, non una donna, ma un angelo... [...] (*Poet. I, v*);
- (4) LIONARDO (*Qui* c'è dell'imbroglione) (*Poet. I, vii*);
- (5) MARCHESE (*che naturalmente è rimasto l'ultimo, di dietro col scagnetto e tutto tremante*) Pazienza, mi siederò *qui* (*siede un po' indietro fra la ballerina e il conte*) (*Poet. II, iv*);
- (6) ODOARDO [...] allora spargerà pugnì d'oro e di gemme d'intorno a sé, mentre io, colla morte nel cuore, intirizzito dal freddo, sono *qui* che soffro le torture della miseria... e della fame... [...] (*Poet. II, v*);
- (7) ROBERTO Siete ancora *qui*? (*Poet. II, vi*);
- (8) MARCHESE Oh, Giorgione, siete *qui*? Non si può reggere all'opera... (*Poet. II, vii*);
- (9) LIONARDO Ora lo faremo cacciar *di qui* (*Poet. II, vii*);
- (10) TERESA E come potrei starmene *qui* tranquilla, mentre altrove si decide del destino di mio figlio? (*Poet. III, i*);
- (11) MARIANNA *Qui* vi aspettavo, o signori: [...] (*Poet. III, iii*);
- (12) ROBERTO No, Teresa; Odoardo ha voluto che venissi *qui* per assistervi... [...] (*Poet. III, iv*);
- (13) LIONARDO *Date qui* (*Poet. III, vi*);
- (14) MARIANNA *Qui* non si trova certamente (*Poet. III, ix*).

- Altri esempi con *qua* e *là*:

- (15) ODOARDO [...] Roma è la regina del mondo, la città delle meraviglie, e delle rovine: *là* tutto parla d'una vita generosa, tutto ricorda un'istoria di glorie e di sventure (*Poet. I, ii*);
- (16) LORENZO [...] Osservate: *là* è alloggiata la signora Marianna, la prima attrice della compagnia, e potreste sapere meglio da lei... (*Poet. I, ii*);
- (17) ODOARDO Non vi disperate ancora, o madre; *là* abita la prima attrice; a momenti saprò meglio... (*Poet. I, iii*);
- (18) ROBERTO [...] Che rumore si fa *là fuori*? (*Poet. II, i*);
- (19) GIORGIONE [...] io so che siete letterato, vale a dire che ne avrete pochi da spendere, ma sono *qua* io... [...] (*Poet. II, ii*);
- (20) ODOARDO [...] Almeno avrai di che campare allegramente la vita: *là* fra quello sciame d'ignoranti, di stolti bene attillati, avrai il tuo posto. [...] (*Poet. II, v*);
- (21) GIORGIONE [...] Oh! *là* vi è uno... Ehi! (*Poet. II, vi*);
- (22) GIORGIONE Bravo marchese! Se si tratta di scrivere *sono qua io*. [...] (*Poet. II, vii*).
- Riporto un esempio con locuzione idiomatica deittica:
- (23) ODOARDO [...] ben inteso con delle idee vergini, originali sparse *qua e là* (*Poet. I, viii*).
- Vediamo, ora, alcuni esempi di deissi ottenuta con i dimostrativi *questo* e *quello*:
- (24) ODOARDO (Esce dalla stanza a destra, e va ad aprire la finestra) Scuste, desidero respirare un po' d'aria da *questa finestra* (*Poet. I, ii*);
- (25) ODOARDO [...] *Questa* città è bella! Voglio credere che i suoi abitanti saranno... (*Poet. I, ii*);
- (26) LORENZO Direte anche bene, ma vi faccio notare che *queste due gambe* si guadagnano mille lire per sera (*Poet. I, ii*);
- (27) LORENZO [...] (Quanto m'interessa *questo giovine*) (*Poet. I, ii*);
- (28) MARIANNA L'autore dei sublimi versi dettati sulle rovine di Roma?
ODOARDO Sono *quello* (*Poet. I, v*);
- (29) MARIANNA [...] è necessario che *questo Dramma* sia rappresentato [...] (*Poet. I, v*);
- (30) MARIANNA [...] Sappiate che il direttore della compagnia pensò di chiudere il teatro, per non soggiacere anche alle spese, giacchè voi non potreste mai immaginare l'entusiasmo, il delirio che destò *in questa città* la ballerina. [...] (*Poet. I, v*);
- (31) MARIANNA [...] Erano nel palchetto vicino tre giovinotti, dei così detti *lions*, di *quelli* vestiti sull'ultimo figurino, i cui abiti però, se potessero animarsi, tornerebbero subito al negozio del sarto; di *quelli* che null'altro hanno di italiano, che la lunga zazzera inanellata e la barba; [...] (*Poet. I, v*);
- (32) ODOARDO Voi *quello*?... (*Poet. I, vii*);
- (33) ROBERTO Eh, lo so: almeno i vostri gelati avessero il potere d'intirizzire le mani a *quelli* che so io (*Poet. II, i*);
- (34) ROBERTO Chi è *quell'individuo*? (*Poet. II, ii*)⁹⁴;
- (35) GIORGIONE [...] Che mestiere fate *da quel tavolino*? (*Poet. II, ii*);
- (36) LIONARDO Sì, è *uno di quelli* che se la pretendono da letterati, ma non sanno niente; [...] (*Poet. II, iii*);
- (37) GIORGIONE Cominciamo male... vi pare *questo* un intestato conveniente per mia figlia?... (*Poet. II, iii*);
- (38) ROBERTO (*Questa* è buona) (*Poet. II, iii*);
- (39) ROBERTO (*Questa* non passerà così) (*Poet. II, iii*);
- (40) CONTE Badate che *quello* è il mio bastoncino (*Poet. II, iv*);
- (41) MARCHESE Che porcheria è *questa*?... (*Poet. II, vii*);
- (42) ROBERTO [...] Ditemi, sareste *quello* di cui mi parlò Marianna la prima attrice?
ODOARDO Sono *quello* (*Poet. II, vii*);
- (43) ROBERTO *Questa* poi me la godo.... (*Poet. III, vi*);
- (44) MARIANNA *Questa* non è la casa di Odoardo (*Poet. III, ix*).

⁹⁴La battuta è ripetuta poco più avanti, questa volta da Giorgione nei confronti di Roberto, con l'aggiunta del segnale discorsivo *dunque*: GIORGIONE Oh bravo! Hai dello spirito (*principia a bere il caffè versandovi dentro molto rum*) Chi è dunque quell'individuo? (*Poet. II, ii*).

- Tra gli altri topodeittici, segnaliamo *lassù*:

(45) TERESA [...] e forse *di lassù* me ne ringrazia il tuo buon padre, che troppo presto ci ha lasciati soli nel mondo! [...] (*Poet. I, iii*);

- Qualche esempio di deissi con intonazione per lo più spregiativa o comunque marcata, ottenuta attraverso la costruzione dimostrativo deittico + aggettivo:

(46) ODOARDO [...] Da una parte, quelli che più altro non vedono, non sognano, se non le care movenze di *quella amabile Peri*; [...] (*Poet. I, iii*);

(47) ROBERTO Pare che mi si avvicini *questa parodia di padre* (*Poet. II, ii*);

(48) GIORGIONE Ha ragione il pubblico. Che cos'è la musica di Bellini, al confronto di *quelle due gambe?*... (*Poet. II, iv*);

(49) GIORGIONE Conoscete *quell'essere?* (*Poet. II, vi*);

(50) ROBERTO (Ecco uno di *quei poeti*, di cui dicevo poc' anzi) (*Poet. II, vii*);

(51) ROBERTO E *questi imbecilli* sono le speranze d'Italia! [...] (*Poet. II, vii*);

(52) GIORGIONE Già, perché è la decima sera che *quelle due gambe* fanno ballare la figlia dell'aria a richiesta dei paesi più lontani (*Poet. III, iii*);

(53) MARIANNA [...] Mi sono lasciata trasportare anche troppo, ed ora saranno capaci di vendicarsi sopra *quel poveri giovine*... [...] (*Poet. III, iii*);

(54) MARIANNA [...] Giorgione, *quel miserabile*, è alla testa dei gendarmi, e certamente viene a questa volta (*Poet. III, viii*);

(55) GIORGIONE Sì, milizia che conduce in prigione *quel signorino*, che voleva abbatterti (*Poet. III, xi*).

(56) BIAGIO [...] Prendi moglie, sposa *quella pettegola*, che io me ne rido [...] (*Quattr. d. I, ii*);

(57) ARMANDO A quanto mi pare, voi siete sempre della stessa opinione verso *quelle buone creature?* (*Quattr. d. I, iii*).

- Vediamo, infine, gli esempi di deissi con implicazione mimico-gestuale:

(58) ODOARDO [...] Aprire gli occhi dell'uomo sugli errori ed i pregiudizi che offuscano la sua ragione; ecco la vera e santa missione del poeta drammatico [...] (*Poet. I, ii*);

(59) LORENZO (alla signora Marianna) Signora, *ecco* il giovine che ha desiderato di vedervi (*Esce dal mezzo*) (*Poet. I, v*);

(60) LIONARDO Ah, ah.. un autore drammatico? *Eccovi* la mia mano, vi prenderò in considerazione (*Poet. I, vii*);

(61) LIONARDO (offrendo il braccio alla signora Marianna) *Eccovi* il mio braccio (*Poet. I, vii*);

(62) GARZONE *Eccola servita* (*eseguisce*) (*Poet. II, i*);

(63) GIORGIONE [...] «Il teatro era illuminato lussuriosamente; una folla straordinaria, maggiore di quella che poteva contenere il teatro, stava colla bocca aperta, cogli occhi stralunati, col... » ho perduto il segno... ah, *eccolo qui!* «[...]» (*Poet. II, iii*);

(64) CONTE, LIONARDO, ALFREDO (*Tutti corrono con qualche confusione a prendere gli scagnetti, desiderando ognuno di essere il primo ad offrirlo a Fanny*) *Eccovi servita* (*Poet. II, iv*);

(65) GIORGIONE [...] E tu non dimenticare *quella bella posizione*, che ha fatto saltare in aria il pubblico, e l'orchestra... sai bene; *quella...* (*facendo egli stesso uno slancio ed una posa a capriccio*) [...] (*Poet. II, iv*).

(66) ARMANDO (*Vedendo venire Ermellina*) *Ecco* dunque una rosa, che ferisce soavemente... (*Quattr. d. I, iii*).

6.8.3 Sospensioni

Tenendo sempre in considerazione il carattere melodrammatico delle commedie di Giacometti, in particolare del *Poeta e la ballerina*, è facile intuire che la funzione che acquisiscono le pause di esitazione e le sospensioni nelle battute sia quella di rendere il discorso dei personaggi maggiormente enfatico e di caricarlo di tensione emotiva. Infatti le pause di esitazione si addensano insieme alle interiezioni nei momenti più drammatici. Difficilmente, o in pochissimi casi, contribuiscono allo svolgimento del dialogo. La sintassi delle battute più lunghe è infatti molto lineare, contiene subordinate e connettivi interperiodali che ben contribuiscono allo svolgimento logico del discorso. Non si tratta quindi di un discorso frammentato, che subisce interruzioni o che si snoda nell'arco di più battute.

- Vediamo qualche esempio tratto dalle commedie:

- (1) GIORDANO Forse perché le donne lo hanno trattato male, e siccome mi ama teme che tu diventando mia moglie... non so se mi spiego... (*Quattr. d. I, i*);
- (2) PAOLINA [...] Ma il fatto sì è che io no ho mai veduto un uomo più ingiusto, più collerico... un vero orso! (*Quattr. d. I, ii*).

6.8.4 Ripetizioni e ridondanze

Nel dialogato di Giacometti, spiccano le ripetizioni che agganciano una battuta all'altra.

- Vediamone alcune:

- (1) GIORDANO Mi ami, ma patisci di *gelosia*.
PAOLINA Io *gelosa*? Tu sogni davvero; non so quale altra fanciulla vorrebbe innamorarsi di un uomo di *quarant'anni*!
GIORDANO *Quaranta*? ... eh adagio un poco; ma già tu hai il vizio di esagerare anche nelle più piccole cose
PAOLINA *Io?... io?* (*Quattr. D. I, i*);
- (2) GIORDANO E perché, signore, *vi dispiace* che io l'ami?
BIAGIO *Dispiacermi*? Niente affatto [...] (*Quattr. D. I, ii*);
- (3) BIAGIO [...] e... sì, è *una eccezione alla regola*.
ARMANDO *Una eccezione*! Eh via, chi vi dice che... (*Quattr. D. I, iii*).

6.8.5 Interiezioni

Nelle commedie di Giacometti che sono state spogliate, le interiezioni sono per lo più di carattere melodrammatico e atte a esprimere gemiti di dolore, sconforto, rassegnazione, specialmente nel *Poeta e la ballerina*. Più vivacità e varietà si può invece osservare in *Quattro donne in una casa*.

- Come accennato, sono presenti nei testi di Giacometti interiezioni di carattere aulico, che si amalgamano bene nel contesto tragico dei dialoghi tra la madre e il figlio:

- (1) TERESA *Ohimè!* (*Poet. I, iii*);
- (2) MARIANNA *Deh!* Rappresenteremo il dramma... (*Poet. I, vii*).

- Ma vi sono anche interiezioni meno letterarie, alcune delle quali già osservate, per esempio, nelle commedie di Giraud:

- (3) LIONARDO *Cospetto!* (*Poet. I, ii*).

- Da segnalare, il frequente intercalare di Giorgione Struzzo, *corpo della Gitana!*:

- (4) GIORGIONE *Corpo della gitana!* Io sudo come nel mese di luglio... [...] (*Poet. II, ii*);
- (5) GIORGIONE *E perché devo tralasciare la geografia di mia figlia? ... corpo della Gitana!... [...]* (*Poet. II, ii*).

- Tra le interiezioni primarie, la più frequente risulta essere *ah!*:

- (6) ARMANDO *Ah* voi ne temete la riunione! (*Quattr. D. I, ii*)
- (7) BIAGIO *ah*, nipote mio (*Quattr. D., iii*)
- (8) ERMELLINA *Ah*, sei qui, mio caro Armando? (*Quattr. D. I, iv*)
- (9) ADELE *Ah* io non avrei potuto! (*Quattr. D. I, iv*).

6.8.6 Locuzioni idiomatiche e colloquialismi

La lingua di Giacometti mantiene un tono più letterario, si avvicina poco al parlato. Pertanto anche le locuzioni idiomatiche e i colloquialismi risultano ridotti.

- Ne riporto alcuni tra quelli riscontrati, presenti soprattutto nel linguaggio delle cameriere in *Quattro donne in una casa*:

- (1) PAOLINA Ha un bel disprezzare le donne con settantacinque anni *sulla schiena!*... (*Quattr. D. I, ii*);
- (2) TERESA *Questa ti sta bene!* (*Quattr. D. I, ii*);
- (3) BIAGIO con qualche anno di meno *sul groppone* (*Quattr. D. I, ii*).

7.

Paolo Ferrari

Goldoni e le sue sedici commedie nuove e La satira e Parini



Vinicio Paladini, Bozzetto di scena per la commedia di Paolo Ferrari Goldoni e le sue sedici commedie nuove
Teatro Olympia, Milano, 1927

7.1 Cenni biografici e opere

Fra i commediografi italiani del secondo Ottocento, Paolo Ferrari (1822 – 1889) è colui che riscuote maggiori consensi da parte del pubblico. La critica, al contrario, si rivela più fredda. Ferrari si distingue per la molteplicità degli argomenti toccati nei suoi lavori: da quello storico a quello di vicende popolari, fino ai cosiddetti drammi “a tesi”.

Figlio di un ufficiale, Ferrari si laurea in giurisprudenza a Modena. Matura idee liberali che lo portano a diventare patriota, attività accanto alla quale affianca la produzione teatrale, riscuotendo da subito un discreto successo. A Modena è segretario dell’Università e docente di storia presso un liceo; nel 1861 si trasferisce a Milano, divenendo professore di storia moderna e poi di letteratura ed estetica presso l’Accademia scientifico letteraria di Milano. L’attività di consigliere

comunale a Milano gli consente di entrare in contatto con intellettuali e politici del tempo, come Pietro Cossa e Giuseppe Giacosa. La sua produzione teatrale si oriente sul teatro borghese a tesi, moralistico, affrontando temi scottanti nei dibattiti sociali con opere come *Il duello* (1868), *Il ridicolo* (1872), *Il suicidio* (1875), tutte opere accolte favorevolmente dal pubblico, ma che successivamente subiranno pesanti goudizi da parte della critica, in particolare di Croce.

Pietro Cossa lo definisce il legittimo «padre» della commedia italiana. In effetti, la sua opera di maggior successo, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, è scritta negli anni in cui il predominio delle scene italiane è tornato nelle mani dei francesi: si rappresentano, infatti, Scribe, Dumas padre e figlio, nonché gli spettacoli di *vaudeville*. Con la recuperata freschezza goldoniana, Ferrari pare «segnare l'emancipazione del teatro italiano».

Caratteristica di tutte le commedie del Ferrari è la morale di cui si fa portatore. Sostenitore a tutti gli effetti della società borghese, arriva persino a difendere la morale spicciola e i pregiudizi, che considera valvole di sicurezza attraverso cui la società garantisce il proprio ordine interno. È un osservatore acutissimo della realtà, penetra a fondo nelle anime dei suoi personaggi; si rivela, inoltre, perfetto conoscitore della tecnica teatrale, in quanto curava personalmente la messinscena dei propri lavori.

7.2 *Commedie selezionate*

Le commedie del Ferrari sono quasi tutte edite, molte di esse anche più volte.

Ai fini di questa analisi, le commedie prese in esame sono state le sue due prove più riuscite (sebbene una di queste sia scritta in versi martelliani): *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* e *La satira e Parini*.

Goldoni e le sue sedici commedie nuove

L'autore ripercorre, attraverso un'abilissima messa in scena, le tappe principali del teatro goldoniano, a partire dal successo ottenuto con *La vedova scaltra*, fino a giungere alla promessa, al capocomico Medebach, di scrivere sedici commedie nuove per l'anno avvenire. Il protagonista, Goldoni, è circondato da una serie di personaggi: la moglie

Nicoletta, sua fedele ispiratrice, corteggiata da due buffi personaggi spagnoli, che sono padre e figlio; i commedianti; gli amici; il Medebach; le controfigure degli oppositori.

La commedia è composta di quattro atti, in cui l'autore descrive, volta per volta, le differenti fasi del teatro goldoniano. La semplicità della trama e dei movimenti scenici, l'umanità bonaria dei caratteri disegnati con sobria spontaneità rendono questa commedia, che è il capolavoro del Ferrari, non indegna del suo grande modello. I temi principali presi in considerazione da Ferrari, in questa commedia, sono quelli relativi alla riforma del teatro attuata da Goldoni, e la difficoltà per l'autore di accontentare le esigenze degli attori, le richieste del capocomico e i gusti del pubblico.

Il personaggio più di spicco è Goldoni: compare in tutti e quattro gli atti. Appare come un uomo allegro, soddisfatto, ma anche iroso e consapevole delle sue capacità.

La satira e Parini

Si tratta di una commedia in quattro atti scritta interamente in versi martelliani e con rima baciata. Il protagonista è Giuseppe Parini, il celebre compositore del *Giorno*, che si trova in Milano, dove ha a che fare con gli esponenti dell'alta nobiltà cittadina da cui prende spunto per le sue accese satire contro di questa e la sua condotta oziosa. Tra contrasti e difficoltà, alla fine il giovane poeta riuscirà a scrivere la sua opera.

La commedia è interamente scritta in versi martelliani. Il martelliano (o alessandrino) è una specie di doppio settenario, composto da due emistichi di almeno sei sillabe ciascuno, in cui la sesta sillaba è accentata. Pier Jacopo Martello lo aveva teorizzato e impiegato come soluzione drammaturgica nei suoi lavori.

Questo metro è stato usato da Goldoni nelle commedie romanzesche o nelle tragicommedie, alcune delle quali di argomento esotico o moraleggiante, ed altre a carattere biografico. È portato al successo in particolare da Pietro Chiari. In versi martelliani scriverà anche Giuseppe Giacosa (*Una partita a scacchi*).

7.3 Caratteri generali della lingua di Paolo Ferrari

Della lingua di Ferrari è stata messa in rilievo la «riuscita mimesi dello stile goldoniano» (Trifone 2000: 86), e in particolare la «naturalezza» che egli riesce a riprodurre imitando l'illustra

modello settecentesco⁹⁵. Del *Goldoni*, oltre alla già accennata caratteristica della naturalezza dello stile, Trifone (2000: 86) individua arcaismi e aulicismi che «contribuiscono al ritratto d'epoca e d'ambiente»: si tratta di forme come *oggimai*, *posciacché* e *vosco* caratterizzano la parlata affettata di Don Fulgenzio, il «nobile spagnuolo»; oppure della lingua usata di Norina, la seconda amorosa, la quale fa uso frasi del suo repertorio teatrale nella conversazione quotidiana, quali «l'ira è in me un breve fuoco» (*Gold. II, iv*). Ferrari in realtà non inventa nulla di nuovo, ma riesce a rinnovare lo stile goldoniano attraverso una «brillante operazione di filologia scenica, un puro gioco teatrale e metateatrale che - almeno in questo caso - l'ha attratto più dei suoi stessi virtuosi ideali di uomo del Risorgimento» (Trifone 2000: 86).

Alcuni tratti della lingua del teatro di Ferrari, in particolare, così come per Giacometti e Torelli, sono stati poi individuati da Serianni (1990: 158): si tratta dell'uso del passato remoto in luogo del passato prossimo (tratto che, tra l'altro, ricorre frequentemente nel teatro borghese) e del costrutto *averla con qualcuno* invece di *avercela*⁹⁶.

7.4. Grafia

Tra i fenomeni grafici di rilievo si segnala solo l'alternanza <-j-> / <-i-> negli iati. Il fenomeno è stato riscontrato soprattutto nell'edizione del *Parini*:

- (1) DEGIANNI [...] Un lazzaretto pien di petecchia e *vajuolo*... (*Par. I, i*);
- (2) PARINI È stato come mettere fuoco in un *vespajo* (*Par. I, ii*);
- (3) MAGRINI [...] Quando *jer* sera, tracchete, ordine di sospensione [...] (*Par. I, iii*).

7.5 Fonetica

Il settore della fonetica si presenta abbastanza variegato. Nelle commedie di Ferrari selezionate persistono infatti caratteri legati alla tradizione toscana e letteraria, i quali convivono con forme che, invece, presentano alternanze.

⁹⁵La caratteristica della «naturalezza» è esplicitata, nella commedia, attraverso le parole della moglie di Goldoni: NICOLETTA *È certo che nelle commedie di mio marito ci trovo una naturalezza grande* (*Gold. I, iii*).

⁹⁶In Ferrari, il costrutto si trova in *Gold. III.iii*. (cfr. Serianni 1990: 158).

- Per quanto riguarda il vocalismo atono, osserviamo alcune voci che presentano l'alternanza <-a->/ <-e->:
 - (1) GOLDONI [...] Ed ora, *maravigliatovi* stesso dell'allegoria che ci si può trovare, vorreste dare ad intendere... (*Gold. II, vii*).
 - (2) PARINI Oh! a *meraviglia!* (*Par. I, ii*).

- Osserviamo, quindi, le voci che presentano la chiusura in <-i-> della <-e-> pretonica:
 - (3) GOLDONI [...] Ma adesso poi che il marito ha provveduto alla propria *riputazione*, lasciate che il poeta provveda alla propria fama. (*Gold. I, ix*);
 - (4) GOLDONI [...] stasera faremo una prova, *dimattina* un'altra, e domani sera anderemo in iscena [...] (*Gold. II, v*);
 - (5) PARINI Era un *giovine* infatti pien di cuore e mente [...] (*Par. I, i*).

- Per quanto concerne il consonantismo, regolare il toscanismo *viglietto*, con <-v-> al posto di <-b->:
 - (6) DON FULGENZIO Un *viglietto!* [...] (*Gold. I, v*);
 - (7) DON FULGENZIO Ma intanto il mio *viglietto* è in mano a tua moglie! (*Gold. I, viii*).

- Come nelle commedie precedentemente analizzate, si riscontra la presenza della <i-> prostetica. Ecco alcuni esempi:
 - (8) GOLDONI Oh! dio! Medebac, non dirlo neppur per *ischerzo* (*Gold. I, xiv*);
 - (9) GOLDONI [...] stasera faremo una prova, *dimattina* un'altra, e domani sera anderemo in *iscena* [...] (*Gold. II, v*);
 - (10) DEGIANNI Fumo, ripeto, ineizie, ch'io non *istimo* un fico! (*Par. I, ii*).

7.6 Morfologia pronominale

In entrambe le commedie di Ferrari, i pronomi personali soggetto alternano la forma letteraria *egli / ella* a quella deittica *lui / lei*. Ma vi sono anche occorrenze con le forme *esso / essa* e *costui / costei / costoro*. La commedia *La satira e Parini* presenta, per il pronome soggetto di prima persona, anche la forma poetica *ei* (forma sincopata di *egli*). La scelta è giustificata da esigenze metriche, essendo la commedia scritta in versi martelliani; la forma in questione risulta inoltre maggiormente poetica e dunque si adatta bene alla lingua dell'opera. Sia nell'una che nell'altra commedia si riscontrano dei casi in cui il pronome personale soggetto è riferito a nomi collettivi o a situazioni.

- Vediamo un po' di esempi con *egli* / *ella*:

- (1) CORALLINA *Egli* dunque per ora non verrà (*Gold. I, ii*);
- (2) DON PEDRO Cospetto, *egli* è oggimai una vera celebrità: non si parla che di lui (*Gold. I, ii*); NICOLETTA [...] Goldoni, vedete, è un po' originale: ora *egli* si persuade di aver genio; ora crede che sia un'illusione del suo amor proprio; [...] (*Gold. I, iii*);
- (3) GOLDONI [...] Ebbene, diamole quello di Rosaura. Va benissimo... Ma dovrà *ella* venire sola a dar al pubblico le prime notizie dell'argomento? [...] (*Gold. I, ix*);
- (4) ZIGO (*fingendo certo slancio*) Ma se ne intende Goldoni: e quando *egli* nella sua *Vedova* mostra che l'italiano è l'unico che la possa su lei, attenti là, signori: *egli* designa alla pubblica attenzione l'influenza che un governo potente della penisola va col mezzo dei destri suoi rappresentanti acquistando nelle cose nostre; *egli* dice insomma "La patria è in pericolo!" [...] (*Gold. II, v*);
- (5) PLACIDA (*andando da lui*) Vedete intanto che bella convenienza: la prima donna aspetta gli altri, come se *ella* fosse un'ultima parte!... [...] (*Gold. III, ii*);
- (6) GOLDONI Genio almeno assai più di me; che spendo quattro, cinque mesi per comporre una mediocre commedia, mentre *egli* nella veglia di una notte ne mette in scena la più comica parodia (*Gold. III, ix*);
- (7) NICOLETTA *Egli* è di malumore, perché i suoi cari comici non fanno che farlo arrabbiare e disperare (*Gold. III, xi*);
- (8) UNA SIGNORA (*a Marzio*) Il signor Marzio resterà: s'incaricherà *egli*... (*Gold. III, xi*);
- (9) MARZIO [...] C'era quel don Fulgenzio che rintronava *egli* solo tutto il teatro, [...] (*Gold. IV, viii*).

- (10) MAGRINI Non parla che a strambotti, eppure *egli* è fanatico per le lingue dei dotti! (*Par. I, v*);
- (11) COLOMBI [...] E il cognato Tarvasa se n'è stancato... ed ora
Egli anzi, viceversa, serve la mia signora: [...] (*Par. I, vi*);
- (12) TRAVASA *Egli* accetta l'invito e vi ringrazia (*Par. I, xiv*);
- (13) GIUSEPPE [...] E la padrona mia ha un fratel ch'*ella* crede,
rotte tai nozze, render di tal sostanza erede; [...] (*Par. II, i*);
- (14) MARIA Ebbene, *egli* ha seguito que' vostri eccitamenti (*Par. II, iii*);
- (15) LEOPOLDO Sì, ma notar conviene
Ch'*ella* però lo fece soltanto a fin di bene. (*Par. III, i*);
- (16) DEGIANNI [...] Ciò confermerà tutti nella prima opinione
Che la governatrice *egli* pose in canzone [...] (*Par. III, iii*);
- (17) LEOPOLDO [...]
Ma se io colgo ora il destro, se il favor mi procuro
Di quel tempestosissimo buon uom del conte Arturo,
Egli quel cavalier della Degiuno madre,
Che la Degiuno figlia protegge come un padre,
Egli questa fanciulla mi farà avere, de tutta
L'eredità, lasciando Travasa a bocca asciutta! (*Par. III, iv*);
- (18) LEOPOLDO (*secco e risoluto*) Signore, *ell'*è mia zia!
- (19) COLOMBI (*secco*) *Ella* è mia moglie! (*Par. III, v*).

- Osserviamo ora alcuni esempi che presentano la forma poetica *ei* per *egli* nel *Parini*. Tale forma registra però anche un'unica occorrenza nel *Goldoni*:

(20) ROSINA (come sopra) "Ei più non vive" (*Gold. III, v*).

(21) PARINI [...] L'arte di far fortuna *ei* per lo meno apprese; [...] (*Par. I, i*);

(22) PARINI [...]

- Egli è dell'accademia, mi dicono ch'ei sia
 Giovin che ama gli studi, che ama la poesia... (Par. I, iii);
 (23) ELENA *Ei* cadde nell'agguato! [...] (Par. II, viii);
 (24) FEDERICO (*ridendo*) E dietro a lei quel povero cavalier infelice
 Pacifico e magnanimo marito, com'ei dice! (Par. III, i);
 (25) LEOPOLDO Cid mi prova che *ei* mi ama, e voglio a quel brav'uomo
 Dar retta, divenendo un vero gentiluomo! (Par. III, iv);
 (26) MARIA S'*ei* non servì signore giammai da anni ed anni? (Par. III, v);
 (27) MARIA In prosa *ei* disse quello che in versi arguti e fini
 Disse un comune amico! [...] (Par. III, vi);
 (28) PARINI (*come sopra*) È un amaro rimprovero ch'*ei* nulla abbia scoperto! [...] (Par. IV, iii);
 (29) MARIA Ma s'*ei* pur vi mancasse? (Par. IV, iv);
 (30) ELENA *Ei* loda quei versacci e li avea fatti lui (Par. IV, xii).

- Come si è detto, nella lingua di Ferrari le forme pronominali *egli / ella* possono essere usate anche per fare riferimento a nomi collettivi o entità inanimate. Riporto gli esempi riscontrati:

- (31) DON PEDRO Quindi mio figlio dopo alzato deve far collezione, e poi via allo studio per tre o quattr'ore, posciacché i costumi di Venezia permettano alla *nobiltà* di applicarsi allo studio senza ch'*ella* ne resti degradata (Gold. I, iii);
 (32) SIGISMONDO Ma *un grande ingegno* non si cura del giudizio dei contemporanei: *egli* aspetta tranquillo quello dei posteri: [...] (Gold. II, ii);
 (33) GOLDONI *Il pubblico*, mia cara, è rispettabile, ma non è molto rispettoso. *Egli* si presenta alla porta del teatro come un re incognito sotto le modeste spoglie dell'artigiano, del gondoliere, del cittadino, o tutt'al più del patrizio (Gold. IV, iv);
 (34) TITA (*ai quattro rimasti*) Oh! se *il pubblico* potesse vedere tra le scene, quando *egli* strepita, gli scandali che succedono! [...] (Gold. IV, viii).
 (35) GOVERNATORE [...] Come governatore, per rispetto al decoro
 D'un scientifico corpo, amo ignorare e ignorare
 Ch'*ella* [la riunione] abbia avuto luogo... chi la mosse... e a qual fine... [...] (Par. III, i).

- Vediamo ora gli esempi con la forma obliqua *lui / lei*, decisamente minoritari nel *Goldoni*, rispetto alla forma più letteraria *egli / ella*:

- (36) GOLDONI Che fosse *lui*? (Gold. I, xiv);
 (37) MARZIO (*guardando un po' Don Pedro*) Tutto *lui*, ve'! tutto *lui*! In platea non si sentiva che nominare l'originale (Gold. I, viii)⁹⁷;
 (38) NORINA (*a Rosina*) Per lei si alza, e per noi sì davvero! (Gold. I, xiii);
 (39) ROSINA [...] con tutta la sua gran virtù ha poi anche lei i suoi bravi intrighucci! (Gold. II, iii);
 (40) MEDEBAC (*piano*) Avete osservato quella maschera? Che sia *lui*?
 GOLDONI (*Guarda Zigo poi dice come sopra*) Sì, sì, è *lui* senz'altro; è Zigo in persona: non mi hanno ingannato. [...] (Gold. II, iv);
 (41) MARZIO Oh! bella! Non lo crede; se ve la garantisce *lui*, poi! [...] (Gold. II, vii);

⁹⁷La battuta si ripete poco più avanti, con epanadiplosi e segnale discorsivo: MARZIO *Tutto lui*, vi dico, *tutto lui*! (Gold. I, viii).

- (42) DON PEDRO (*rapidamente a don Fulgenzio*) *Lui!*
 GLI ALTRI (*meno Zigo e Sigismondo*) Goldoni! *Lui!* (*Gold. II, vii*);
- (43) MARZIO (*a Goldoni piano*) Non ve l'ho detto che ha fischiato anche *lui?* (*Gold. IV, viii*);
- (44) SIGISMONDO [...] E bisogna che renda giustizia all'amico Marzio; in questa occasione si è portato molto bene: ha sempre cercato anche *lui* di sostenervi, applaudendo come me (*Gold. IV, viii*).
- (45) COLOMBI A me mendico! *lui*, viceversa, buffone! (*Par. I, xiv*);
- (46) GIUSEPPE [...] E *lei*: non si fan sgarbi alle bestie di conto:
 A uscir di casa fra un'ora siate pronto. [...] (*Par. II, i*);
- (47) PAOLA (*subito con dolcezza squisita*) Sì perché ebbe una satira anche *lui*, come voi (*Par. II, iv*);
- (48) COLOMBI (*furioso*) E non c'è che rispondere, mi portò *lui* quel piego! (*Par. II, xi*);
- (49) COLOMBI [...] Cioè! Bestia ch'io fui!
 Perdoni, viceversa zitto io che parla *lui!* (*Par. III, i*);
- (50) PARINI (*dopo breve pausa verso la quinta*)
 Ah! miei signori, è vero! Se un traditor ci assale
 Bisogna come *lui* combatter di pugnale! [...] (*Par. III, ii*);
- (51) FEDERICO (*fra sé ridendo*) È *lui!* (*Par. III, v*);
- (52) COLOMBI (*come sopra ridendo*) Ah! nulla, ha preso fuoco
 Perché il giovin signore si sa per certa cosa
 Che son io; per cui *lei* è la pudica sposa, (*accenna la contessa Paola*)
 Per cui il queto marito di cui si ride tanto,
 Diremo noi, è *lui* (*accenna Arturo*)
 Sicuro... e questo è quanto! (*Par. III, v*);
- (53) GOVERNATORE [...] Ah! fosse *lui!*?! [...] (*Par. IV, vii*);
- (54) GOVERNATORE [...] è *lui!* [...] (*Par. IV, vii*).

- Osserviamo anche le poche occorrenze, in entrambe le commedie, della forma *esso / essa / essi*, che registra un unico caso nel *Goldoni* e compare sporadicamente nel *Parini*:

- (55) GOLDONI Scusate se vi parlo con la mia solita schiettezza: non l'ho fatto per farvi servizio, ma perché *essi* non avevano più niente da dirmi. [...] (*Gold. I, xiv*).
- (56) PARINI [...] E così di questi altri gli avi assennati e prodi
 Sedean pensosi e vigili della patria custodi,
 A cui dovean dar lustro *essi* col senno e i petti
 e i nipoti coi ricci, le code... e i minuetti. (*Par. I, xiv*);
- (57) GIUSEPPE [...] Vien la padrona anch' *essa* – che è stato?... – ora sto fresco! [...] (*Par. II, i*);
- (58) DEGIANNI [...] Tutta la gente affollasi intorno a queste care
 Due fate, ed *esse* allora mettonsi a declamare
 Due parodie carissime dei versi di Parini,
 piene d'attici Sali, di motti arguti e fini,
 D'epigrammi magnifici a spese di costui! (*Par. IV, xii*);
- (59) GOVERNATORE [...] – Ma furon dunque *essi* che n'empiron Milano?!... [...] (*Par. IV, xiii*).

- Vi sono poi frequenti occorrenze della *formacostui / costei / costoro*. Queste, tuttavia, non rivestono sempre la funzione di soggetto e hanno forte valore deittico. Vediamo gli esempi relativi a questa forma:

(60) GOLDONI: Non c'è caso. Con *costoro* non c'è da sperar tregua neppure dopo una vittoria. Chi sono? (*Gold. I, xi*);

(61) GOLDONI (*che è passato a sinistra fra sé*) *Costui* mi vuol far andare ai piombi! (*Gold. II, v*);

(62) MEDEBAC [...] (*Fra sé*) Non ci ho neppur pensato, ma bisognerà forse far questo sacrificio con *costei!*... [...] (*Gold. III, ii*);

(63) GOLDONI [...] (*Alle attrici*) Non è vero, signore mie? (*A Nicoletta*) Ma non temere; anche sopra *costoro* posso fare le tue vendette; [...] (*Gold. III, vi*);

(64) DON PEDRO Basta...vedremo... (*Fra sé*) Se non mi riconcilio, *costui* mi mette in una delle sue sedici commedie. (*Gold. IV, xi*).

(65) TRAVASA [...] «Un poeta! Abbastanza *costor* mai non si premia;

Apritegli le porte della vostra Accademia; / [...]» (*Par. I, x*)⁹⁸;

(66) DEGIANNI [...]

(*S'avvede che tutti, meno Parini e il Governatore, dormono, cadendo senza sconcezza col capo di qua e di là*) Diavolo! Dormon tutti *costoro!* (*Batte forte la mano sul tavolo della presidenza, gridando*)

E qui finisco! E oh! possa d'esto nobile coro

Un benigno responso far esaudito il voto

Dell'umile ossequioso vostro servo divoto! ...» (*Par. III, i*);

(67) PARINI [...] e a lui son servitore!

E se alcun di *costoro* lungo il lago Pusiano

Incontratosi a caso in questo mandriano... [...]

Se un di *costoro*, dunque, questo pastor trovato,

Lo avesse con orgoglio accolto e licenziato,

Affeddiddio ne avrebbe avuto d'onde almeno! (*Par. III, ii*);

(68) DEGIANNI [...] Ormai meglio è ch'io cerchi di trovar fra queste dame

Una che con *costor* non abbia gran legame, / [...] (*Par. III, v*).

- Osserviamo infine i latinismi realizzati con le forme pronominali comitative, regolarmente usate in entrambe le commedie:

(69) DON PEDRO [...] Capisco che non tutte le vene sono egualmente feconde; e converrete *meco* che per questo genere il signor Zigo è impareggiabile (*Gold. I, iii*);

(70) DON PEDRO (*coglie il tempo*) Resta *meco* la vostra immagine. [...] (*Gold. I, iv*);

(71) ROSINA Perché ha rifiutato me, ma ha preso *seco* la Norina, la signora seconda amorosa. (*Gold. I, xi*);

(72) GOLDONI [...] Eh! ma che giova spreca *teco* queste eroiche parole: per te è greco, ti parlerò italiano. [...] (*Gold. I, xiv*);

(73) DON FULGENZIO (*piano*) E *seco* una bella donnetta! (*Gold. II, iii*);

(74) DON PEDRO: Chi è quella donnina che è *vosco*? (*Gold. II, iii*);

(75) MEDEBAC [...] Mia moglie si è pacificata *meco*...cioè, io mi sono pacificato *con lei*. [...] (*Gold. III, v*);

(76) GOLDONI [...] – Ma del resto, invece di pigliarvela *meco*, fareste meglio a pigliarvela coi vostri comici che non hanno mai fatto una prova a modo, e che non sanno la parte. (*Gold. IV, v*).

⁹⁸La battuta si ripete, identica, poco più sotto nella commedia, pronunciata dalla DEGIUNO (*Par. II, xi*);

- (77) TRAVASA E il milord che avea *seco*? (Par. I, vii);
 (78) PARRUCCHIERE (*con malizia*) Ha *seco* un nepotino! (Par. I, vii);
 (79) TRAVASA Ehi, stamane, v'aspetto *meco* a pranzo. (Par. I, viii);
 (80) MARIA (*al Paggio*) E *seco* mi figuro?... (Par. II, iii);
 (81) GIUSEPPE Han *seco* due domestici (Par. IV, iv);
 (82) LEOPOLDO (*guardando Parini*) *Meco* non l'ho condotto (Par. IV, v);
 (83) PARINI (*sorridendo*) [...] Stampan *meco* il Caffè, giornal che, vi assicuro,
 In sé racchiude e scalda i semi del futuro, [...] (Par. IV, v);
 (84) COLOMBI [...] Ma ecco la contessa: dunque vi aspetto *meco*...
 E... [...] (Par. IV, vi);
 (85) PARINI [...] ...e in somma per terminar la scena,
 Persuader si lasciarono di...venir *nosco*...a cena! (Par. IV, ix);
 (86) COLOMBI (dall'altra parte) Ho *meco* la carta (Par. IV, ix).

- Vediamo quindi alcuni esempi delle numerose forme pronominali apocopate, riscontrate soprattutto nel *Parini* per esigenze dettate dalla metrica:

- (87) PARINI (*sorridendo appena*) E *nol* sono [...] (Par. I, x);
 (88) MARIA [...] Precedendo le altre, *vel* dico in confidenza,
 (*con grazia*)
 Calcolai di salvarmi da un po' di maldicenza (Par. II, ix);
 (89) PARINI (*guardandolo*) *Nol* nego (Par. II, xi);
 (90) DEGIANNI sì, è vero, è un uomo puro, *nol* nego, ma che ho a dire!
 Io quest'uomini puri non li posso soffrire! [...] (Par. III, iii);
 (91) LEOPOLDO Dunque: ma pregovi, *nol* dite con mio zio!... [...] (Par. III, iv);
 (92) MARIA I complimenti
 A parte. – Io vi promisi assistenza: gli eventi
 Sinor non *mel* concessero. [...] (Par. IV, iv);
 (93) PARINI [...] Da voi spesso, *nol* nego, l'ispirazione ho attinta!... [...] (Par. IV, iv);
 (94) ARTURO (*correggendosi*) Oh! *Nol* so di mia scienza, ma ho sentito affermare
 Ch'eran due dame oneste! (Par. IV, ix);
 (95) ARTURO E se furon colpevoli forse *nol* furon tanto! (Par. IV, ix).

- Osserviamo ancora, nel *Parini*, gli esempi di enclisi pronominale con diverse voci verbali:

- (96) DEGIANNI [...] Gara onde ugual non *videsi*
 Dall'uno all'altro mar! (Par. I, vi);
 (97) DEGIANNI [...] Qual re mi ebbe in sua Corte, o quale imperatore
 Che di voi non *parlassemi* con laudazioni e onore? [...] (Par. III, i);
 (98) LEOPOLDO Dunque: ma *pregovi*, *nol* dite con mio zio! ... [...] (Par. III, iv);
 (99) DEGIANNI (*avanzandosi con Magrini*)
 Il citar donna Paola non *parmi* più prudente
 Con questo spadaccino! [...] (Par. III, iv);
 (100) PARINI [...] E anche in Italia nostra *avvi* un gentil paese
 Che a meditar quel libro severamente prese; [...] (Par. IV, vi);
 (101) PARINI [...] Perché il seme *gettatevi* sia messe del futuro, (*con scherzosa ironia*)
 è natural che *veggasi* tolto a sua vita austera, [...] (Par. IV, iv);

- (102) DEGIANNI (*ai due*) Volete che vi dica che cosa abbiám da fare?
 Questa dichiarazion *facciamla* immantinente,
 Di là in sala per scriver v'è tutto l'occorrente (*Par. IV, ix*);
- (103) DEGIANNI [...] Tutta la gente *affollasi* intorno a queste care
 Due fate, ed esse allora *mettonsi* a declamare
 Due parodie carissime dei versi del Parini, [...] (*Par. IV, ix*);
- (104) PARINI [...] Il qual mentre credea toglier nei lacci suoi
 Me, ne' miei lacci invece *trovossi* a coglier voi! (*Par. IV, ix*).

7.7 Morfologia verbale

Tra i tratti più rilevanti della morfologia verbale nelle commedie di Ferrari, si segnala l'alternanza tra le forme della prima persona dell'imperfetto indicativo, con prevalenza delle voci che presentano l'uscita in *-a*. Le due diverse realizzazioni dell'imperfetto si trovano talvolta a poca distanza tra di loro, persino nella stessa battuta a volte. Specialmente nel *Parini*, non è raro trovare anche il dileguo della labiodentale *-v-*. Occorre notare che il tempo verbale dell'imperfetto è comunque usato poco in entrambe le commedie, nelle quali figurano soprattutto il presente e il passato remoto. L'imperfetto, specialmente nel *Goldoni*, dove i personaggi non si abbandonano a ricordi e rievocazioni, compare per lo più in locuzioni idiomatiche quali *Lo dicevo io!*. Nel *Parini* si registrano diverse voci verbali.

- Per il presente dei verbi *fare* e *andare* sono regolarmente usati, in entrambe le commedie, i toscanismi *fo* e *vo*. Ecco le occorrenze riscontrate:

- (1) GOLDONI [...] Amo ridere, amo scherzare, e più con gl'individui di sesso diverso dal mio: non mi *fo* scrupolo di una parola gentile, non fo il pedante a chi mi risponde con gentilezza [...] (*Gold. I, ix*);
- (2) GOLDONI [...] Voglio continuare a fare come *fo* da lungo tempo [...] (*Gold. I, ix*);
- (3) TITA [...]: io, che alla barba del proverbio fo tutte le parti in commedia, ho una buca, un cupolino, una candela di sevo contro gli occhi, e il pubblico alle spalle! [...] (*Gold. III, i*);
- (4) TITA (*fra sé*) Per la prima volta che *fo* da pubblico mi diverto immensamente! (*Gold. III, ii*);
- (5) MEDEBAC [...] Fammi il piacere: va' a pregare quegli altri di venir subito qua: io intanto *vo* a provvedere per i lumi. [...] (*Gold. III, iii*);
- (6) ZIGO [...] *Fo* come farebbe Vostra Eccellenza se un semplice cittadino osasse stuzzicarla: [...] (*Gold. III, viii*);
- (7) GOLDONI [...] Se *fo* fiasco, *fo* un gran fiasco... [...] (*Gold. IV, ii*);
- (8) GOLDONI Ma certo, Eccellenza, che *mifo* meraviglia che il Tribunal Supremo... (*Gold. IV, vi*).

- (9) MAGRINI (*a Colombi*) Eccellenza, io vo via (*Par. I, v*);
 (10) MAGRINI Son io che il *fo*; lei non sa niente! (*Par. I, viii*);
 (11) TRAVASA (*viene al tavolino di sinistra*) Ora le *fo* due righe di raccomandazione (*Par. I, ix*);
 (12) DEGIANNI [...] Darò qualche accademia...*fo* una nuova edizione
 Delle mie rime...e spero nella sua protezione, [...] (*Par. I, xiv*);
 (13) TRAVASA Ma ch'io abbia certezza di questo, e *fo* un processo! (*Par. III, i*);
 (14) DEGIANNI Così me non espongo a niuna seccatura,
 Comprometto Parini e *fo* buona figura (*Par. III, iii*);
 (15) MAGRINI [...] Ma gliela *fo* pagare se vendo il poemetto! (*Par. III, iii*);
 (16) PAOLA [...] Ch'io non *fo* versi, ch'io son lieta, e il cor mi balza
 Di domestica gioia lavorando una calza (*Par. IV, viii*).

- Vediamo ora alcune occorrenze con la desinenza dell'imperfetto indicativo in *-a*:

- (17) DON PEDRO: *Non sapeva* che foste in casa (*Gold. I, vi*);
 (18) GOLDONI (*vedendolo*) Come, signora marchesa, si fugge? Io *vi aspettava* sul campo per rispondervi...
 [...] (*Gold. II, v*);
 (19) DON PEDRO *Ve lo aveva* detto, signor Goldoni, che ci saressimo riveduti! [...] (*Gold. IV, viii*);
 (20) GOLDONI (*si volge*) Chi è?...Oh! signor Marzio, *me l'aspettava* che foste il primo! (*Gold. IV, viii*);
 (21) TRAVASA (*dissimulando*) No... *voleva*...sapere se foste ben trattato [...] (*Par. II, xi*);
 (22) DEGIANNI «Per ultimo *io diceva* che in questo almo consesso
 Accademico gode gran fama al tempo stesso
 Appo i prenci [...] (*Par. III, i*);
 (23) ARTURO Ma no! Vi rammentate quel dì, che appena alzato
 Mentre *io stava* al mio solito prendendo il cioccolato, contro il mio cameriere montai tanto in furore
 Perché mi lasciò entrare il camera il sartore? (*Par. III, v*);
 (24) LA DEGIUNO Ah! non *l'aveva* io detto? (*Par. III, v*);
 (25) PARINI [...] Ma via, torniamo a noi, vi ho detto che un favore
Voleva domandarvi (*Par. IV, iii*);
 (26) DEGIANNI [...] Io credei...*non credeva*...non avrei mai creduto... [...] (*Par. IV, v*).

- L'imperfetto in *-o* registra un numero maggiore di occorrenze nel *Goldoni*. Nel *Parini* invece è raro. Riporto, di seguito, una rassegna di esempi tratti dalle due commedie:

- (27) DON PEDRO (*a don Fulgenzio piano indicando Zigo*) Non ve *l'avevo* detto che è Goldoni? (*Gold. II, v*);
 (28) MARZIO (*facendo l'indiano*) Io? davvero non ho badato: *parlavo* qui!... [...] (*Gold. II, v*);
 (29) ZIGO (*rimesso*) No, *volevo* indorarvi un po' la pillola, modificando l'espressione. [...] (*Gold. II, vi*);
 (30) ZIGO Oh! lo credo, *volevo dire* che veramente poi è stata una mala azione... (*Gold. II, vii*);
 (31) PLACIDA (*entrando*) Non ve *l'avevo* detto, che non ci sarebbe ancora nessuno? [...] (*Gold. III, ii*);
 (32) MEDEBAC Come *vi dicevo* dunque... (*Gold. III, ii*)⁹⁹;
 (33) PLACIDA Oh! Scusate, scusate; *m'ero* dimenticata che voi non c'eravate (*Gold. III, iii*);
 (34) TITA (*fra sé*) E adesso si accorgeranno che *ero* qui, che ho sentito... [...] (*Gold. III, iii*);
 (35) GOLDONI (*fra sé*) Ma se *lo sapevo* che in quei due romanzi c'era stato qualche contrabbando! [...] (*Gold. III, vi*);

⁹⁹La battuta, interrotta bruscamente da Placida, viene ripetuta e proseguita subito dopo: MEDEBAC Come vi dicevo dunque... PLACIDA Ma cosa state a fare così in piedi? MEDEBAC (*sedendo accanto a lei*) Come vi dicevo dunque, noi siamo anche molto pregiudicati dai puntigli, dai pettegolezzi di quelle donne: [...] (*Gold. III, ii*).

(36) DON PEDRO Che chiave, che chiave: *io non avevo* chiavi (*Gold. IV, viii*).

(37) PARINI Non lo *sapevo*, vedi: / E fosti licenziato? [...] (*Par. II, i*);

(38) PARINI [...] Non lo *sapevo* io, quando posi mano all'impresa,
Di distrugger quest'orda d'error che su noi pesa, [...] (*Par. IV, iv*).

- Vediamo poi i casi di alternanza tra le forme dell'imperfetto in *-ae* in *-o* all'interno di una stessa battuta (solitamente, questo avviene nelle battute più ampie):

(39) ROSINA: [...] *Io era* presente, e naturalmente *intendevo* d'andarvi anch'io, bocca e borsa, s'intende, perché infine posso spendere tanto quanto la signora marchesa, e benché non abbia tutti i suoi protettori...non ho però mai chiesto alla signora contessa che mi presti dei suoi schifosi denari... (*Gold. I, xi*);

(40) GOLDONI [...] Ma in mezzo a tutte queste avventure, un'idea, una cara idea mi dominava e mi attirava continuamente a sé; *io non pensava* mai ad altro che al teatro, alla commedia: da per tutto *vedeva* scene e caratteri; al letto de' miei ammalati *studiava* l'uomo che soffre; nelle carceri il furbo birbante che spera, lo sciocco innocente che ha paura; nelle aule dei tribunali l'imbroglione che vince, il galantuomo che si rovina...*e facevo* tesoro nella mia mente delle mie osservazioni; [...] (*Gold. IV, vi*).

- Osserviamo ancora i numerosi esempi con il dileguo della labiodentale nel *Parini*:

(41) COLOMBI (*sorpreso e imbarazzato*) Ah! non vi *avea* veduti, in parola d'onore! [...] (*Par. I, xiii*);

(42) GIUSEPPE [...] E *concludea* ch'io certo *doveva* essere scacciato [...] (*Par. II, i*);

(43) PARINI (*molto allegro*) Mio gentil cavaliere, *avea* quasi il sospetto

Ch'ella più non verrebbe nel mio povero tetto;

Molti amici fuggirono, e, schietto glielo dico,

Credea ch'ella pur fosse passato all'inimico! (*Par. IV, i*);

(44) PARINI [...] L'uso io sferzai, né alludere *potea* con quell'apologo

A voi, o a donna Paola se *non era* un astrologo; [...] (*Par. IV, iv*);

(45) MARIA (*ironica e scherzosa*) Sì, insulti che di servi una schiera

Vi *dovea* col bastone somministrar stasera; [...] (*Par. IV, iv*);

(46) CAPITANO Già di dir, *non sapea*...

GOVERNATORE *Non credea*...fu ben fatto! (*Par. IV, xi*);

(47) GOVERNATORE [...] è un buon impiegato!

A scriver questa lettera *io non avea* pensato (*Par. IV, xi*);

(48) PARINI [...] Quella parola d'ordine *io volea* dirla!... [...] (*Par. IV, xii*).

- La terza persona plurale del congiuntivo del verbo *essere* rappresenta, nel *Goldoni*, la forma con *-e-*. Vediamone qualche caso:

(49) MARZIO [...] Un po' di nobilume in casa d'altronde non fa male; quindi *sieno* ridicoli fin che si vuole, che importa? [...] (*Gold. II, iii*);

(50) GOLDONI Ed anche queste non nego che *sieno* male azioni... [...] (*Gold. II, vii*).

- La forma verbale *riescire* è regolare. Osserviamo gli esempi in entrambe le commedie:

- (51) NICOLETTA [...] mio marito pretende che un bello e forte ingegno, come il signor Zigo, non dovrebbe perdersi in un genere così fuori di natura, e nel quale infine Zigo *riescirebbe* egualmente quand'anche non avesse l'ingegno che ha; [...] (*Gold*. I, iii);
- (52) DON PEDRO Vi farò dei nemici, pagherò gente che vi fischi, non vi *riescirà* più di metter commedie in scena a Venezia... (*Gold*. IV, iii);
- (53) MAGRINI [...] Ma ora, con mio rammarico, ho una certa ambasciata
Da farle, che davvero non vuol *riescirle* grata! [...] (*Par*. I, iii);
- (54) MAGRINI [...] «Udite, udite, e *fien* le vostre fonti
Sorprese d'ira, e irate di sorpresa. [...]» (*Par*. I, xi);
- (55) GOVERNATORE Ah! per bacco! Per questo non *riescivo* a capire! (*Par*. II, iv);
- (56) PARINI [...] Ma io non sono siccome quel giovin negromante
Che a forza di far segni dal lato manco e destro
[...] *Riescì* tutto ad un tratto a evocare un folletto!... (*Par*. IV, iv).

- Nel *Parini*, la terza persona singolare del congiuntivo registra sempre l'uscita in *-ia*:

- (57) COLOMBI [...] Per cui se alcun poeta *saria* gradito a lui, (*accenna come sopra*)
Sarà gradito a noi tale e quale: [...] (*Par*. III, i);
- (58) COLOMBI [...] E si *dovria* tacere se per caso io ragiono
Ma viceversa parlano persino quando sono! (*Par*. III, i);
- (59) GOVERNATORE [...] Indi questa seduta anfibia, ermafrodita,
La qual, se la faccenda non fosse a ben riuscita,
Saria stata riunione d'amici, e alla buon'ora; [...] (*Par*. III, i);
- (60) MARIA E il giovine signore *saria* Colombi? (*Par*. III, iv);
- (61) PARINI (come sopra) Eh! per bacco, lo credo, me ne dorria domani! (*Par*. IV, iv);
- (62) DEGIANNI Vi replico, signori, è un affaraccio troppo
Grave, e al mio viaggio a Roma *potria* recar intoppo; [...] (*Par*. IV, vii);
- (63) GOVERNATORE Ah! certo, *potria* darsi, sicuro; [...] (*Par*. IV, xii);
- (64) COLOMBI E io sperai che qui il conte *faria* d'ognun le spese! (*Par*. IV, xii);
- (65) COLOMBI Ma in somma, *saria* vera questa, dirò, faccenda? (*Par*. IV, xii);
- (66) ARTURO [...] Se no, *potriano* offrirvi altra soddisfazione! (*Par*. IV, xii).

- Nel *Parini*, si registra una forma verbale insolita, cioè *vuo'* (per *voglio*). Essa conta anche un discreto numero di occorrenze, come si può osservare dagli esempi riportati:

- (67) PAOLA [...] *Vuo'* una specie di satira. Tizio in una famiglia
Fa la corte ad un tempo alla madre e alla figlia! (*Par*. I, vi);
- (68) DEGIANNI Dammi, o musa Eliconia...
D'allor frasca robusta...
Cinger il crin non voglio...

- Vuo' farmene una frusta (pensa, poi con slancio)*
 Che alletterà l'orecchia
 Perfin de' numi in ciel! (*Par. I, vi*);
- (69) DEGIANNI (*crescendo*) Frustar *vuo'* un certo giovine
 che adescia madre e figlia... (*Par. I, VI*);
- (70) PARINI Non li credo sì semplici, né io son tanto innocente!
 Ma *vuo'* che mi aiutaste, condur le cose a segno
 Ch'io possa a quei signori dir sanz'ombra di sdegno: [...] (*Par. II, i*);
- (71) MARIA [...] Orsù, celiai sinora: gli scherzi a parte, amica
 Vi sono, e *vuo'* proteggervi: [...] (*Par. II, ii*);
- (72) GOVERNATORE [...] E appunto *vuo'* parlarvi... [...] (*Par. II, iii*);
- (73) DEGIANNI [...] Fuori, fuori il mio nubile! fuori il mio Federico... / Non *vuo'* con duellisti trovarmi in
 altro intrico! [...] (*Par. III, iv*);
- (74) DEGIANNI (*fra sé*) *Vuo'* tenermelo amico! [...] (*Par. IV, ii*).

- Osserviamo alcuni casi di forme verbali sincopate nel *Parini*. La più ricorrente è *feste* (per *faceste*)

- (75) TRAVASA [...] Gli è nato un maschio; e dunque, a *tôrre* ogni sospetto
 Di meschini rancori, d'ire poco conformi [...] (*Par. I, ix*);
- (76) LEOPOLDO Dunque riconciliatemi, vi prego, con lo zio;
 Spero *tôrre* ogni ostacolo al matrimonio mio (*Par. III, iv*);
- (77) MARIA (*tra dispettosa e scherzosa*) Auf! Che bile! – Io cercai di *sciorre* il temporale; [...] (*Par. IV, iv*);
- (78) PARINI Voi che d'un nome illustre, non già un nome plebeo
Feste, ma quel che è peggio, un ridicolo e reo? (*Par. III, ii*);
- (79) PARINI [...] «Signore. Una vil satira *feste*, io ne sono istrutto,
 E non osate dirmi di no, perché io so tutto. [...]» (*Par. IV, iii*)¹⁰⁰;
- (80) PARINI – [...] il vero orgoglio del civile primato
 che *fe'* grandi i nostri avi, e fesse comunanza
 Di genio e di sventura, di fede e di speranza, [...]
 Ma voi che *feste*? Quello che fan certi messeri; [...] (*Par. IV, vi*).

- Osserviamo ancora alcuni esempi di forme verbali tronche nel *Parini*:

- (81) DEGIANNI È il conte Bremok gran ciambellano
 Che mi *dié* il dolce incarico di baciarle la mano [...] (*Par. II, iii*);
- (82) GOVERNATORE (*tendendo la mano verso Colombi*)
 Favorite, marschese; vo' legger io, signori. (*Par. II, iv*);
- (83) PARINI (*ridendo*) *Credé* che fosser versi (*Par. II, ix*);
- (84) COLOMBI (*con sorriso di compassione e trionfo*)
 Quel mio nonno mercante, caro conte garbato,
Fe' sei viaggi in America, e lei non c'è mai stato! (*Par. III, i*).

¹⁰⁰La battuta è ripetuta da Travasa (*Par. IV, xi*).

- Riporto infine alcune occorrenze che rivelano un uso non regolare o non corretto nella scelta di modi e tempi verbali da parte dell'autore. Questo vale per entrambe le commedie:

(85) DON PEDRO (*andando a Goldoni e ponendoseli dinanzi*) Ve lo aveva detto, che ci *saressimo* riveduti! [...] (*Gold. IV, viii*).

(86) PARINI (*molto allegro*) Mio gentil cavaliere, avea quasi il sospetto
Ch'ella più non *verrebbe* nel mio povero tetto; [...] (*Par. IV, i*).

- In entrambe le commedie, alcune voci presentano l'epentesi di *-e-* nella prima e nella terza persona del futuro indicativo del verbo *andare*:

(87) DON PEDRO [...] Ho capito: *anderà* la lettera in ogni modo, salvo poi a dichiararmi egualmente a voce se mi si presenta l'occasione in questo tete – a tete. [...] (*Gold. I, ii*);

(88) DON FULGENZIO [...] Ed io lo *anderò* a fischiare! (*Gold. IV, iii*).

- Ma la voce verbale si presenta anche con la sincope della *-e-*, come dimostrano gli esempi seguenti:

(89) GOLDONI *Andrò* ai pozzi, andrò ai piombi... [...] (*Gold. IV, vi*);

(90) GOLDONI [...] *Andrò* alla patria di mio nonno, di mio padre, che infine è anche patria mia; sì *anderò* a Modena: [...] (*Gold. IV, vi*).

7.8 Tratti dell'oralità

7.8.1 Allocutivi

In entrambe le commedie di Ferrari esaminate, prevale l'uso del pronome di cortesia *voi*. In più di un caso, tuttavia, si passa dal *voi* al *tu* nell'arco di uno stesso turno dialogico. È quanto succede, per esempio, nella prima scena dell'atto I del *Goldoni*, in cui Don Fulgenzio, che si è sempre rivolto alla cameriera Corallina rivolgendole il *voi*, passa al *tu* nel momento in cui deve chiederle un favore personale:

(1) CORALLINA *Vi* ripeto, signor don Fulgenzio, che a Venezia questo si chiama far da mezzana, e che la cameriera di madama Goldoni non fa certe cose [...].

DON FULGENZIO Ed io *vi* ripeto, *Corallina mia*, che la cosa è innocentissima. [...] (*Gold.I, i*).

Poi, poco più avanti:

(2) DON FULGENZIO *Lo porti?*

CORALLINA *Sentite*: portarlo no, perché la mia padrona non prenderebbe il libro e manderebbe me al diavolo. Ma *fate* una cosa: *ponete* il vostro libro là sul camino... (*Gold. I, i*).

Ma a Don Pedro, padre di Don Fulgenzio, Corallina rivolge il *lei* e non il *voi*:

(3) DON PEDRO *Fatemi* il piacere di annunziarmi a madama Goldoni.

CORALLINA *Si compiaccia* di trattarsi qui. [...] (*I, ii*).

- Negli usi familiari, tra marito e moglie (Goldoni e Nicoletta) e padre e figlio (don Pedro e don Fulgenzio) prevale il *voi*. Vediamo alcuni esempi dell'uso dell'allocutivo:

(4) GOLDONI (*entrando*) *Cara moglie, abbracciatevostro* marito che se lo merita: si è portato bene e anch'io sono contento di lui! (*piano alla moglie*) *È genio sapete!* [...] (*Gold.I, viii*);

(5) NICOLETTA *Siete contento* questa sera? *Vedete* se potete fidarvi del voto di *vostra* moglie? (*Gold.I, viii*).

(6) DON FULGENZIO *Signor padre!*

DON PEDRO Buona sera. *Venite* dallo studio?

DON FULGENZIO Sissignore. Anzi il signor avvocato *le* fa i suoi complimenti. (*Gold. I, iv*).

- Goldoni poi, nella simulazione di una messinscena teatrale inventata al momento per tranquillizzare la moglie della sua gelosia, preferisce darle il *tu*. Questo passo potrebbe essere interessante per riflettere sull'uso che, nel teatro goldoniano, si faceva uso degli allocutivi, e in particolare tra i personaggi che interpretavano il ruolo degli innamorati¹⁰¹. Nicoletta risponderà comunque con il *voi*:

(7) GOLDONI Orsù. *Voi* volete per forza una scena seria? Facciamo una scena seria. – (*Seramente e con amore*) *Vieni* qua, Nicoletta; *siedi* qui, vicino a me, e ragioniamo. (*Nicoletta si allontana dal fuoco e va a*

¹⁰¹A tal proposito, cito la parte finale della *Locandiera*, in cui è Mirandolina che rivolge prima il *voi* a Fabrizio, per passare al *tu* nella battuta successiva, mentre Fabrizio continua a rivolgersi a lei con l'allocutivo di cortesia: MIRANDOLINA [...] Andiamo. *Datemi* quella mano. FABRIZIO Vorrei che facessimo prima i nostri patti. MIRANDOLINA Che patti? Il patto è questo: o *dammi* la mano, o *vattene* al tuo paese. FABRIZIO Vi darò la mano... ma poi... MIRANDOLINA Ma poi, sì, *caro*, sarò tutta *tua*; non dubitare di me, *ti* amerò sempre, *sarai* l'anima mia. FABRIZIO (*Le dà la mano*) Tenete, cara, non posso più. MIRANDOLINA (Anche questa è fatta). Gli slittamenti dal *voi* al *tu* nei confronti del proletario Fabrizio sono frequenti nella commedia. Cfr Trifone 2000: 79).

sedere presso a Goldoni lasciando a poco a poco il suo malumore) Da che muovono i *tuo*i sospetti? Dalle parole maligne d'un maldicente: ecco ciò che *ti* ha dato la quasi certezza d'essere ingannata. [...].
NICOLETTA (*gli stringe la mano con espansione*) *Scusatemi, scusatemi* se per un momento son stata indegna d'essere *vostra* moglie (*Gold. I, ix*).

- Don Pedro e Don Fulgenzio, personaggi comici, danno del *voi* a tutti gli altri interlocutori. Negli *a parte*, però, quando pensano di prendere in giro Goldoni, usano il *tu*:

(8) GOLDONI Felicissima: dormite i *vostr*i sonni così tranquilli, come li dormirò io.
DON PEDRO (*fra sé*) Ma intanto *tua* moglie ha preso la mia lettera!
DON FULGENZIO (*fra sé*) Ma intanto il mio viglietto è in mano a *tua* moglie (*Gold.I, viii*).

- Goldoni si rivolge agli attori dando loro del *tu*, e questi generalmente gli danno il *voi*:

(9) GOLDONI (*si sdraia sulla sua poltrona, giunge le mani, e con aria paziente dice*) Povera la mia Rosina, non *ti* ho mai veduta così arrabbiata come stasera! Tita poi mi ha una faccia così scura che pare.. (*Gold.I, ix*).
(10) GOLDONI [...] E *tu*, caro suggeritore, suggerisci più presto e senza farci *impapperare*¹⁰² tanto che terminiamo la commedia più alla svelta. [...] (*Gold. I, xi*).

- Anche Medebac, il capocomico, si rivolge agli attori con il pronome di seconda singolare:

(11) MEDEBAC [a Norina] (*scherzoso*) Eh! su matterella! *Ti* sembra scuro perché vieni di fuori [...] (*Gold. III, iii*);
(12) MEDEBAC [a Paoletto] E *tu* perché tardar tanto? [...] (*Gold. III, iii*).

- Alla signora Placida, moglie del capocomico Medebac e prima attrice della compagnia teatrale, si rivolge però con il *voi* o con il *lei*. La signora Medebac è un personaggio presuntuoso e irritabile, si sente al di sopra delle colleghe attrici: quindi l'uso del pronome di cortesia da parte di Goldoni nei suoi confronti risponderebbe, forse, a un intento ben preciso¹⁰³. Egli non vuole disingannarla o farla irritare, altrimenti questa potrebbe rifiutarsi di recitare:

(13) GOLDONI (*a Placida*) Come vanno i *vostr*i nervi? I *vostr*i incomodi? Come *vi sentite* stasera? (*Gold. I, xiii*);

¹⁰²In corsivo nell'edizione di riferimento.

¹⁰³La scelta di Goldoni di usare un maggiore rispetto (seppur con fini comici) verso Placida è rimarcata anche dalle voci di sottofondo delle altre due attrici, Rosina e Norina, che notano come il poeta si alzi in piedi all'ingresso di costei con il marito: NORINA (*a Rosina*) Per lei si alza, e per noi sì davvero! ROSINA (*a Norina*) Non siamo contesse noi! (*Gold. I, xiii*).

(14) GOLDONI *La signora Placida, permette* che faccia un po' da padrone in casa mia? (*Gold. I, xiii*).

- Da parte sua, il capocomico Medebac rivolge il *voi* a Goldoni, il quale, invece, alterna il *voi* al *tu* nei momenti di maggiore tensione emotiva. Questo slittamento si verifica abbastanza frequentemente:

(15) MEDEBAC *Voi*: è venuto il *vostr*o nuovo servitore...

GOLDONI Ma io non ho nessun nuovo servitore... Oh! dio! e *tu* hai dato il manoscritto?... (*Gold. I, xiv*);

(16) MEDEBAC Perciò *pensate* ai casi *vostr*i.

GOLDONI Mi pare che *abbiate* da pensarci anche *voi*.

MEDEBAC Io? mio caro, per me quando il teatro è pieno, sia poi pieno di gente che applaude o di gente che fischia che mi fa? I biglietti sono sempre biglietti... Del resto non fischiano la Compagnia...

GOLDONI (*amaramente*) Ma il poeta; e del poeta che importa a *voi*?

MEDEBAC M'importa anche del poeta; e spero che *non negherete* ch'io abbia cercato di farvi del bene?

GOLDONI Ah! *tu* a me? Medebac a Goldoni? Ma, venalissima creatura, se Goldoni non *ti* desse più commedie? (*Gold. I, xiv*).

- Eccetto che con la signora Medebac, le attrici si rivolgono il *tu* reciproco:

(17) ROSINA (*vedendo entrar Norina*) Norina, Norina, *vieni* qua.

NORINA Oh! *sei* qua Rosina? Io *ti* ritrovo alfine! (*Gold. II, iv*);

(18) ROSINA [a Norina] E a *te* è passata la luna? (*Gold. II, iv*).

- Paoletto invece rivolge il *voi* a Rosina, ma il *tu* alla moglie Norina:

(19) PAOLETTO [a Rosina] Eh! ho perduto! Non ho potuto, causa *vostra*, giocare ieri sera, e io se non gioco quando mi sento, perdo sicuro! (*Gold. II, iii*);

(20) PAOLETTO Oh! è vero: la mia Norina è buona; già *ti* voglio sposar presto

NORINA Basta che *tu* smetta di giocare (*Gold. II, iii*).

- Nei rapporti tra gli altri personaggi (Zigo, Marzio, Sigismondo), prevale per lo più il *voi* reciproco, ma gli slittamenti da un allocutivo all'altro sono frequentissimi. Riporto qualche esempio:

(21) SIGISMONDO *Credetemi, caro signor Zigo*, non lo dico per adularvi, ma fra *voi* e il signor Goldoni non si può neanche stabilire il confronto.

[...]

ZIGO (*gli stringe la mano*) Quanto *vi* sono tenuto, *mio caro amico*, di questi conforti! (*Gold. II, ii*);

(22) MARZIO (*vedendo i due e piano a Rosina*) Oh! zitto; *guardate, guardate*, ma con garbo: *vedete* là quei due che leggono la gazzetta? (*accenna verso don Pedro e don Fulgenzio*).

(23) MARZIO [...] (*Alzandosi e andando a don Pedro e don Fulgenzio*) Oh! signor don Pedro, signor don Fulgenzio, miei padroni! Perdonino se non li ho riveriti prima: erano così intenti alla loro lettura che non li avevo ravvisati.

DON PEDRO Eh! chi vedo! Il signor Marzio! Non *vi* avevo veduto (*Gold. II, iii*);

(24) MARZIO [...] (a Rosina) Vengo subito *sai*! (*Si avvicina e le dice piano*) Mi godo un poco con questi due imbecilli e sono con *te*! [...] (*Gold. II, iii*);

- (25) GOLDONI (*vedendolo*) Come, signora maschera, *si fugge?* Io *vi aspettava* sul campo per rispondervi...
 (*Gli si accosta e gli dice piano*) Venite, che ne *sentirete* delle belle! (*Goldoni è a destra, Zigo a sinistra*).
 ZIGO (*viene avanti e gli dice piano*) Bravo! (*Gli stringe la mano di nascosto, poi dice forte con disprezzo*)
 E che *potete* dire? (*Gold. II, vii*).
- (26) PLACIDA [a Medebac] (*entrando*) Non *ve l'avevo* detto, che non ci sarebbe ancora nessuno? Ma *voi*, per la paura che si consumi un dito in più della candela del suggeritore, non badate a convenienza, non pensate a nulla!... *Vedete?* Non c'è neanche il suggeritore.
 [...]
 MEDEBAC [...] *Avete* proprio ragione di far *voi* la sdegnata con me! Infatti son io che ho torto: diavolo! torto marcio! *Voi* fate le parti di prima donna, le *vostre* parti le dovete al signor Goldoni, ed è ridicolo il pretendere che serbiate per *vostro* marito la parte più essenziale, qual è quella di moglie saggia (*Gold. III, ii*).

- Come nelle commedie del veneziano Francesco Augusto Bon, figura il garzone del caffè, luogo di ritrovo, con il termine *Bottega*: gli vien dato poi del *voi* o del *tu*, ed egli contraccambia con il *lei*:

- (27) DON PEDRO Grazie. – *Bottega!*
 GARZONE (*si presenta*) *Servirla*.
 DON PEDRO *Datemi* la gazzetta (*Gold. II, i*);
- (28) ZIGO (*superbendo*) Oh! ben volentieri! ... *Bottega!*
 SIGISMONDO (*fra sé*) Ha chiamato bottega! È veramente un uomo d'ingegno!
 GARZONE *Servirla* (*Gold. II, ii*);
- (29) SIGISMONDO (*al garzone*) *Fammi* sentire una di quelle famosissime e inimitabili paste che sapete fare a questo caffè.
 GARZONE *Servirla* (*via poi torna*) (*Gold. II, ii*).

- Infine, il personaggio di Grimani, il vecchio patrizio veneto che parla in dialetto veneziano nella commedia, rivolge il *voi* sia a Zigo (rivale di Goldoni), sia allo stesso Goldoni, dal quale è ricambiato con l'allocutivo di cortesia *ella* e il titolo onorifico di *Vostra Eccellenza*:

- (30) GRIMANI *Vu* podè dir tuto quello che *ve* par, ma mi *ve* replico che sta guerra a morte che fè a Goldoni no la xe degna de un omo de talento come che *sé vu*.
 ZIGO Ma l'*Eccellenza Vostra*... (*Gold. III, ii*);
- (31) GRIMANI *Fio caro*, mi no so come cominziar... ma za *vu sé* omo superior a le vizende del mondo, e savarè portar con coragio el desgusto che mi *ve* anunzio. [...].
 [...]
 GOLDONI Non potrebbe, *Vostra Eccellenza* interporre invece la sua mediazione perché si lasciasse liberamente circolare il mio Prologo?
 GRIMANI No, *fio*, no posso.
 GOLDONI *Ella* è tanto potente... (*Gold. III, vi*).

Si noti anche l'appellativo di *fio* e *fio mio caro* che Grimani rivolge a Goldoni in segno di stima e di affetto (non si rivolge allo stesso modo nei confronti di Zigo).

Si osservi in (30) anche la ridondanza pronominale nella battuta di Zigo.

Nella *Satira e Parini* si osserva, al pari che nel *Goldoni*, gli stessi slittamenti nell'uso delle forme allocutive. Infatti l'autore passa dal *voi* al *lei* o *ella* tra gli stessi personaggi e in turni dialogici ravvicinati tra loro. In alcuni casi in cui il pronome allocutivo compare a fine verso, dunque si potrebbe pensare a esigenze di rima.

- Vi sono naturalmente degli scambi comunicativi in cui ci si dà del *tu*. Succede, per esempio, proprio all'inizio, nelle prime battute tra Parini e l'amico improvvisatore Degianni:

(32) DEGIANNI *Alfine io ti riveggo!*
PARINI *Mi fai, caro Degianni, venir la pelle d'oca!* (*Par. I, i*).

Ma non continueranno a darsi del *tu* alla fine della commedia, anche quando Parini ha scoperto l'inganno di colui che riteneva amico. Allora egli passa a dargli del *voi*:

(33) DEGIANNI [a Parini] (*sempre più cordiale*) *Mi vengo a rallegrare
Con te, che avrai finito così di tribolare!* (*Par. IV, ii*).
(34) PARINI [a Degianni] (*sorridendo*) *Eh! via!
Non date il vostro agli altri; no, no, caro Degianni,
Voi siete un di que' tali che viaggian anni ed anni;
[...]
DEGIANNI Dite, avete finito? – Non è però men vero
Che mi tendeste un laccio!* [...] (*Par. IV, vi*).

- Tra Magrini, stampatore e letterato, e Parini (suo coetaneo e collega) l'allocutivo usato è il *voi*. Invece Degianni, che ha instaurato con Magrini una complicità a scapito di Parini, usa il pronome *ella* e ne è ricambiato:

(35) MAGRINI [a Parini] *Ehi! Dico, va male il vostro affare:
Il vostro Mezzogiorno, il secondo dei canti
Del vostro poemetto... mi duole a dirlo...* (*Par. I, iii*);
(36) DEGIANNI [a Magrini] (*Indicando sé*) *Non pensi,
Signor, trattar me pure con gli stessi compensi!
MAGRINI (*assicurato che Parini è veramente uscito, con tuono malizioso e strisciante*)
Ma cavalier barone, so il mio mestier! *Le pare!*
Pelare a tempo, e a tempo ancor... farsi pelare! (*Fa un inchino*)
DEGIANNI *Ma... stampar delle satire contro il ceto patrizio,
Ella, editor dei nobili!... mi sembra da novizio!* (*Par. I, iv*);
(37) MAGRINI [a Degianni] *Ella sa bene che in qualunque città**

Vi è sempre un certo Tizio divenuto immortale [...] (Par. I, iv).

- I personaggi esponenti della nobiltà, quali il marchese Colombi e la contessa Paola, adoperano il *voi* nei confronti dei poeti:

(38) COLOMBI [a Degianni] Ora veniamo a noi: precedo in queste soglie

Una nobile dama, che ora è da *vostra* moglie;

Vi ha veduto a Parigi, conosce il vostro merto,

e ha gran bisogno di *voi*: [...] (Par. I, vi);

(39) PAOLA No: venni per la sposa; ma non volli andar via,

Senza avervi seccato per qualche poesia.

DEGIANNI Tutto per *voi*, contessa.

PAOLA (a Colombi) *Voi* l'avete invitato? (Par. I, vi).

Degianni però, nel rivolgersi alla contessa Paola, in alcuni casi usa il *lei*:

(40) DEGIANNI [a Paola] Zitta *lei*, che parlo io [...] (Par. I, vi).

- Il parrucchiere rivolge il *lei* al *giovine signore* conte Travasa, oltre a conferirgli l'appellativo di *eccellenza*. Da parte sua il conte rivolge il *tu* sia al parrucchiere, sia al servo. Il parrucchiere risponde con il *lei*:

(41) PARRUCCHIERE (*inchinandosi con voce bassa*) Bene alzato, *eccellenza*.

TRAVASA (*sbadigliando con grazia*) Buon dì.- Che ora è?

PARRUCCHIERE (*mostrando l'orologio*) *La guardi,*

Mazzogiorno e tre quarti. (Par. I, vii);

(42) PARRUCCHIERE (a Travasa) *Se vuol vostra eccellenza* entrar nel gabinetto

Della polve di Cipro, il suo toupé è perfetto [...] (Par. I, xiv).

(43) TRAVASA [...] (*Al servo che eseguisce*) *Dammi qua quell'essenza* [...] (Par. I, vii);

(44) MAGRINI *Eccellenza, le faccio umilissimo inchino*

TRAVASA (*consegnandogli in disparte la satira, gli dice piano*) *Leggete!*

(*Torna a sedere alla toeletta, dicendo al parrucchiere*)

Andiamo dunque, *aggiustami* per bene.

(A Magrini)

Voi potete capire da qual parte mi viene! (Par. I, viii).

Come si può osservare il (43), il Travasa si rivolge a diverse persone in una stessa battuta, impartendo ordini. A Magrini, che gli ha dato il *lei*, Travasa rivolge il *voi*; continua a dare il *tu* al parrucchiere. I diversi allocutivi in questa battuta possono dunque essere funzionali anche alla

distinzione dei rapporti tra i personaggi. In (44) gli interlocutori sono ancora Magrini e Travasa. Il primo passa dal pronome *Ella* a *lei*:

- (45) MAGRINI *Ella* acconsente
Ch'io?
TRAVASA (*subito*)
No, prego!
MAGRINI Son io che il fo; *lei* non sa niente! (*Par. I, viii*).

Lo stesso avviene in (45). Qui è Travasa che, parlando a Parini, passa dal pronome *lei* a *ella* nella sola distanza tra un verso e un altro. Parini ricambia con lo stesso pronome:

- (46) TRAVASA [...] (*Servo via. A Parini*)
Un'altra cosa adesso *le* dico:
(*Si alza e viene avanti*)
Il marchese Colombi diman dà un gran banchetto.
Gli è nato un maschio; e dunque, a tôrre ogni sospetto
Di meschini rancori, d'ire poco conformi
Al decoro dei nobili accademici *Enormi*
Come al di *lei* decoro, il marchese ha pensato
Che starebbe assai bene ch'*ella* fosse invitato. (*Par. I, ix*);
(47) PARINI [a Travasa] *Ella* è troppo cortese (*Par. I, x*).

- Negli scambi dialogici tra nobili si usa generalmente il *voi*, come in (48),(49) e (50), ma questa non è una regola fissa, come si può vedere in (51), anche se qui gli interlocutori sono marito e moglie. Si osservi poi (52) in cui i nobili discorrono con i Maestri di ballo, di musica e di francese. Si usa tra questi il *voi* reciproco:

- (48) FEDERCO [a Travasa] Amico, ho già capito
Che *voi* siete occupato. (*Par. I, xi*).
- (49) MARIA Serva, signor consorte.
GOVERNATORE Servo, signora moglie: non vi faccio la corte;
Ma vi trovo più bella, davver, di giorno in giorno (*Par. II, iii*);
- (50) ELENA [...] *Voi* sapete il mio amore, sapete la mia stima,
E *voleste* onorarmi venendo per la prima! [...]
MARIA Sì, marchesina, sì,
Venni presto per questo... ma non è tutto qui;
Precedendo le altre, *vel* dico in confidenza, (*con grazia*)
Calcolai di salvarmi da un po' di maldicenza. (*Par. II, ix*);
- (51) ARTURO (avvicinandosi alla contessa Paola)
Non faccia nascer scene, cara moglie, ha capito?
PAOLA (piano) Non mi rompa le tasche, caro signor marito! (*Par. II, iv*);
- (52) ARTURO (*piazzatosi presso la toeletta col Maestro di francese, prende un libro dalla toeletta*).
Déclamez – moi, monsieur, pour vous complaire.
MAESTRO DI FRANCESE Ce sera seulement, *monsieur, pour vous complaire.* [...] (*Par. I, xiv*).

- Altro caso in cui un personaggio subordinato si rivolge al superiore con il *lei* è quello del servo Giuseppe nei confronti di Parini. Questi gli rivolge il *tu*, invece la contessa Maria il *voi*:

- (53) PARINI (*ricoscoendolo*) Giuseppe!
 GIUSEPPE Il *suo* protetto e il *suo* compaesano;
 In cerca di servizio.
 PARINI *Eri* dunque a Milano? (*Par. II, i*);
- (54) MARIA (*a Parini*) Vi ho fatto un po' aspettare, compatite.
 (*a Giuseppe*) Buondi,
 Galantuomo; *chi siete?* Ah! mi sovvegno, sì:
 Mi rincresce, *mio caro*, l'agente mi ha parlato,
 Ma il servo che scacciai l'ho di già rimpiazzato,
 (*Gli dà alcune monete*)
 Basta, queste monete intanto a nome mio
 Portate a vostra madre. (*Par. II, ii*).

L'allocutivo di terza singolare sembra essere il preferito anche per gli scambi dialogici tra i nobili (negli esempi riportati, il marchese Colombi e la moglie Elena) e i poeti Parini e Degianni:

- (55) PARINI (*inchinandosi*) Signor marchese,
 Dal conte Ercol Travasa ricevetti un cortese
 Invito a di *lei* nome; ed ora *le* presento
 Questo foglio che il conte...
 COLOMBI [...]
 Benissimo.
Le sono di questi versi, dirò così, graditissimo (*Par. II, vii*);
- (56) ELENA [...] (*A Degianni*) *A lei, baron Degianni!*
 DEGIANNI Dopo il pranzo.
 ELENA Oh! sì, sì.
 COLOMBI *E lei, signor Parini?* (*Par. II, xi*).

Anche nei confronti del governatore il *lei* è preferito al *voi*:

- (57) COLOMBI *Eccellenza*, risponde?
 GOVERNATORE (secco) No, mi *faccia* il piacere,
 Per oggi *faccia lei*: [...] (*Par. III, i*).

In generale, il marchese Colombi preferisce rivolgere il *lei* anche agli stessi nobili. La sua età, come avverte l'autore nella presentazione dei personaggi, è la stessa di Parini (trentasei anni);

la scelta potrebbe dunque rappresentare una voluta differenziazione dovuta all'età più avanzata rispetto agli altri personaggi:

- (58) COLOMBI Un momento, signore, e son tosto da *lei*
[*didascalìa*]
TRAVASA (*a Leopoldo*) Vi dico che se certo non fossi tacerei;
[...] (Par. III, i).
- (59) DEGIANNI (*alzandosi*) S'ella parla per me...
COLOMBI (*a Degianni*) Zitto *lei*, che parlo io.
ARTURO (*a Degianni secco*) Soltanto al presidente vòlto è il discorso mio.
COLOMBI (*ad Arturo*) Zitto anche *lei* ch'io parlo!
DEGIANNI (*ad Arturo riscaldandosi*) A ogni modo i *suoi* detti
Non posson che parermi contro di me diretti!
[*didascalìa*]
ARTURO (*parlando con enfasi al disopra dei due*) Nossignor, che diretti contra di *lei* non sono! (Par. III, i);
- (60) GOVERNATORE (*seccamente a Parini*) Bravo, signor Parini!... mia moglie a *lei* ben grata
Sarà della lezione *gentile e delicata!*
(*Ironico*)
E *veritiera*, in ispecie, oh! *veritiera* assai!...
Un solo error di fatto ne' suoi versi notai:
Ed è che quel servente, *ella* sia ben persuasa,
Da quattro lustri, è ver, serviva la mia casa,
Ma però mai non ebbe l'occasion di mostrare
Zelo d'arcani uffici!...com' *ella* amò inventare!
[...] (Par. III, i).

- Al conte Travasa Parini rivolge il *voi*:

- (61) PARINI [a Travasa] (*risoluto*)
[...]
Ma *voi!* Con me! Mostrarvi d'alterigia sì pieno!
Voi che d'una magnanima stirpe di eroi rampollo,
A un serventismo imbelles ora piegate il collo?
Voi che mi avete esposto a obbrobrio immeritato,
Con me, che dal dovuto obbrobrio *vi* ho salvato?
Voi che d'un nome illustre, non già un nome plebeo
Feste, ma quel che è peggio, un ridicolo e reo?
[...] (Par. III, ii).

Si noti, in (61), l'anafora con il pronome allocutivo *Voi* e il tono accusatorio del poeta nei confronti del nobile.

- Una sola occorrenza registra il plurale *voi altri*:

(62) PARINI [...]

-E sia!- per questa volta vada da scaltro a scaltri;

Voi mi tirate in ballo?... Farò ballar voi altri! (*Par.* III, ii).

Sebbene in (62) Parini si rivolga al pubblico di nobili che gli sono interlocutori, egli indica, in questo esempio, la classe nobile in generale, oggetto della sua feroce satira.

7.8.2 Deittici

I deittici in Ferrari costituiscono una parte rilevante del tasso di colloquialità delle sue commedie. In quasi tutte le occorrenze essi sono infatti strettamente legati al contesto scenico, e la funzione che rivestono è propriamente indicale. Vi troviamo avverbi deittici (*qui / lì* e *qua / là*) e dimostrativi (*questo / quello*). Spesso gli avverbi sono associati al dimostrativo deittico, di cui rafforzano l'espressività, secondo la costruzione dimostrativo deittico + sostantivo + avverbio deittico. Infine, l'avverbio *ecco* (talvolta con pronomi enclitici) annuncia l'ingresso del personaggio sulla scena, oppure indica la giusta esecuzione di un gesto, o anche può fungere da segnale discorsivo introduttore di un discorso.

- Riporto una rassegna di esempi con gli avverbi deittici *qui / lì*:

(1) GOLDONI (*a Corallina*) Resta di là, e lascia entrare chi vuole, che già fra poco capisco che verrà *qui* la compagnia intera. [...] (*Gold.* I, xi);

(2) GOLDONI [...] ve ne stiate *lì* tranquillo [...] (*Gold.* II, vii);

(3) TITA (fra sé) E adesso si accorgeranno che ero *qui*, che ho sentito... [...] (*Gold.* III, iii);

(4) MEDEBAC [...] Ah!... guardate: poveretto, è *qui* che dorme... [...] (*Gold.* III, iii);

(5) GOLDONI Rosaura *qui* (*colloca Rosina*) [...] (*Gold.* III, v);

(6) GOLDONI Andiamo, dunque: tu, Paoletto, *qui*. [...] *Qui* [...] (*Gold.* III, v);

(7) GOLDONI (*a Norina*) E tu esci *di lì* (*Gold.* III, v);

(8) PAOLETTO È *lì* in palcoscenico che attende alla rappresentazione della sua commedia (*Gold.* IV, i);

(9) DON PEDRO Oh! *Eccolo qui*. (*Gold.* IV, ii);

(10) PAOLA [...]

Dunque, venite *qui*,

I versi per suo figlio me li farete? (*Par.* I, vi);

(11) COLOMBI [...]

A patto che sposasse un giovin signore,

Suo beniamin, nipote *qui* del governatore (*Par.* I, vii);

(12) ARTURO [...]

Ma *qui* convien ricorrere, o alle brusche o alle buone

Esiger dal governo una soddisfazione (*Par.* I, xii);

(13) TRAVASA Ma là, via, basta, conte... venite *qui*, marchese (*Par.* I, xiii);

(14) PARINI (*al Paggio*)

Se la governatrice è occupata, dirai

Ch'io *qui* resto ad attenderla (*Par. II, i*);
 (15) MARIA C'è *qui* il signor Parini (*Par. II, ii*);
 (16) DEGIANNI [...]
 Or son *qui* di passaggio; [...] (*Par. II, v*);
 (17) ELENA [...]
 Ei cadde nell'agguato!
 Di *qui* non uscirà senza aver pria piegato
 La fronte innanzi a noi! [...] (*Par. II, viii*);
 (18) MARIA Sì, marchesina, sì,
 Venni presto per questo... ma non è tutto *qui*; [...] (*Par. II, ix*);
 (19) TRAVASA [...]
 O non è *qui* descritto manifesto e palese
 La mia veste da camera e il mio sapone inglese? (*Par. III, v*).

Le forme *qui* / *lì* sono minoritarie nel *Goldoni*, mentre compaiono in numero molto più elevato nel *Parini*.

- Ecco alcuni esempi con *qua* e *là*:

(20) CORALLINA [...] Ma fate una cosa: ponete il vostro libro *là* sul camino... (*Gold. I, i*);
 (21) FULGENZIO Il signor padre voleva andarvi... (*piano e svelto*) Ma io, niente: *qua*, da voi! (*Gold. I, iv*);
 (22) GOLDONI [...] *Vieni qua*, Nicoletta; siedì qui, vicino a me, e ragioniamo. [...] (*Gold. I, ix*);
 (23) ZIGO Mettiamoci *qua*, in disparte: così potrò levarmi la maschera [...] (*Gold. II, ii*);
 (24) MARZIO [...] *Vedete là* [...] (*Gold. II, iii*);
 (25) NORINA Oh! sei *qua* Rosina? Io ti ritrovo alfine! (*Gold. II, iv*);
 (26) ZIGO [...] e quando egli nella sua Vedova mostra che l'italiano è l'unico modo che la possa su lei, *attenti là*, signori; [...] (*Gold. II, v*);
 (27) MEDEBAC [...] va a pregar quegli altri di *venir subito qua*: io intanto vo a prendere i lumi (*Gold. III, iii*);
 (28) MEDEBAC Sono *qua* da voi (*Gold. III, v*);
 (29) DON PEDRO Eh! non mi seccate anche voi col Prologo apologetico: *da questa mattina in qua* non si sente parlar d'altro (*Gold. IV, i*).

(30) DEGIANNI
 [...]
 Debbo uscire a far visite *in questa e in quella casa*,
 Dal baron Moncastello... poi dal conte Travasa...
 Poi *di qua*... poi *di là*... Tutta Milan mi vuole!
 [...] (*Par. I, i*);
 (31) PAOLA [...] *Ferma là*, baronessa, non voglio a nessun patto! [...] (*Par. I, vi*);
 (32) PAOLA Il calamajo è *là* (*Par. I, vi*);
 PARRUCCHIERE [...]
 Oh! zitto! *Eccolo qua* (*Par. I, vii*);
 (33) TRAVASA [...] *Gigi. C'è Magrini di là?* (*Par. I, vii*);
 (34) TRAVASA [...] *Là* vedrà unito il senno milanese,
 Ella sol mancherebbe! (*Par. I, x*);
 (35) GIUSEPPE [...] *Mentre stava là* quatto come un pulcin nel guscio,
 sento un rumore; [...] (*Par. II, i*);
 (36) MARIA *Ecco qua* mio marito (*Par. II, ii*);
 COLOMBI (*guardando il bimbo*)

Zitto là marchesino! Che diavol! Cos'avrà? (Par. II, x).

Viceversa, il tipo *qua / là* risulta essere sfruttatissimo nel *Goldoni*, meno invece nel *Parini*. Interessante la locuzione, presente nella seconda commedia, costituita da verbo all'imperativo + deittico *là* (se ne registrano due occorrenze).

- Di seguito, esempi con i pronomi dimostrativi *questo* e *quello* con valore indicale:

- (37) CORALLINA Non voglio impicci con *questo sciocco* (Gold. I, i);
(38) DON PEDRO [...] Sono fresche *quelle paste*? (Gold. II, i);
(39) DON PEDRO (*guardando con l'occhialetto e piano a don Fulgenzio*) Chi sono *quei due*? (Gold. II, ii);
(40) DON FULGENZIO *Quello mascherato* non l'ho potuto vedere, *quell'altro* è il signor Sigismondo... (Gold. II, ii);
(41) SIGISMONDO (*al garzone*) Fammi sentire una di quelle famosissime e inimitabili paste che sapete fare a *questo caffè* (Gold. II, ii);
(42) GOLDONI Eccomi a lei (Fra sé) Sentiamo *quest'altro* (Gold. II, vi);
(43) PAOLETTO Ho colpa io se *questa vipera* (*accenna a Norina*) non mi dà requie? (Gold. III, v);
(44) GRIMANI E no xe resta che *sto sior* per darve la nova, e *sta signora qua* per compensarve a usura de la fuga de quele altre (Gold. III, ix);
(45) DON PEDRO Volete *questo bastone* nelle spalle? (*Alza la canna*) (Gold. IV, i);
(46) GOLDONI [...] Io mi professo infinitamente grato alla generosa bontà, per la quale Vostra Eccellenza si è degnata occuparsi di *questo povero diavolo*, di *questo avventuriere*, poiché così mi chiamano, venendomi a trovare perfino *in questo luogo* [...] (Gold. IV, vi).

(47) PARINI

[...]

E tutti *quegli* anelli che gli adornan la mano!...

[...] (Par. I, i);

(48) COLOMBI (*andando al tavolo, fra sé*)

Questo scritto mi secca! (Par. I, vi);

(49) TRAVASA [...]

(*Al servo che eseguisce*)

Dammi qua *quell'*essenza (Par. I, vii);

(50) SERVO *Questo* foglio, eccellenza (Par. I, vii);

TRAVASA [...]

(*Getta gli occhi sullo scritto, poi improvvisamente si drizza sulla poltrona, sciogliendosi dal parrucchiere, e dice tra sé con sorpresa ed ira*)

Oh ma che cosa è *questo*? (Par. I, viii);

(51) COLOMBI (*piazzatosi col Maestro di ballo sulla sinistra avanti*)

Vediam dunque: *quel* passo lo fate in *questo* modo?

(*Si prova a fare varie pose d'adagio di minuetto col Maestro di ballo che gliele insegna senza esagerare*) (Par. I, xiv);

(52) FEDERICO (*in fondo, alla spinetta, al Maestro di musica*)

Vuo' provar quel solfeggio: è grazioso oltremodo.

[...] (Par. I, xiv);

(53) ARTURO (*piazzatosi presso la toeletta col Maestro di francese, prende un libro dalla toeletta*)

Déclamez – moi, monsieur, ce moracea de Voltaire (Par. I, xiv);

(54) DEGIANNI (*nel posto X, parlando al Governatore*)

Mi permetta, eccellenza, ch'io le porga in persona

Queste commendatizie...

(*Cava il solito pacco di lettere, come nel primo Atto*)

Questa è del conte Arona. –
 Del baron Fritz. – *Quest'*è del principe De Xanto. –
Questa è del duca d'Alba che lo saluta tanto. –
 (*Si inchina e si volge alla governatrice*)
Questa a madama
 (*Le dà una lettera*) [...] (Par. II, iv);
 (55) PARINI [...] Vedete là, *quel* ceffo d'acciar tutto abbigliato? [...] (Par. III, ii).

- Altri esempi con la costruzione dimostrativo + aggettivo (generalmente spregiativo). Questo tipo di deissi registrano un numero ridotto di occorrenze rispetto agli altri tipi, specialmente nel *Parini*:

(56) DON PEDRO [...] Brucio di voglia di conoscere *quell'imbecille* che scrive *Maddama* con due d (Gold. I, v);
 (57) GOLDONI [...] *Quel suggeritore* poi, che suggerisce anche quando non è nella sua buca! [...] (Gold. I, xi);
 (58) DON PEDRO *Quell'adulatore* che va in casa Goldoni? (Gold. II, ii);
 (59) DON MARZO [...] Mi godo un poco *con questi due imbecilli* e sono con te! [...] (II, III);
 (60) DON PEDRO (piano a don Fulgenzio) *Ecco quellamala lingua* del signor Marzio! (II, iii);
 (61) GOLDONI (fra sé) Eppure ha dello spirito e dell'ingegno *quel briccone!* (Gold. II, vi);
 (62) NORINA E considero *quel mammalucco del suggeritore* non essersi mai accorto di nulla (Gold. III, iii);
 (63) ROSINA Quand'è così, son qua: non foss'altro che per far dispetto a *quella superba* (Gold. III, v);
 (64) DON PEDRO [...] Se io non riesco a strappare dalle mani di Goldoni *quella maledetta lettera* che gli diedi credendolo Zigo, chi sa quale satira è capace di buttarmi addosso: [...] (Gold. IV, ii).

(65) FEDERICO Per esempio, chi è mai che si possa salvare
 Da *quella acquina cheta*, da *quella dottoressa*
 Della contessa Paola? (Par. II, ix);
 (66) GOVERNATORE [...] *Quel caro capitano!*... [...] (Par. IV, xi);
 (67) GOVERNATORE Almeno non dirà *quel beffardo*
 Che non gli abbiamo usato il dovuto riguardo (Par. IV, xi);
 (68) GOVERNATORE [...] *Cosa mi conta allora quel bue del capitano?* (Par. IV, xiv).

- Osserviamo anche alcuni esempi di deissi determinata dalla costruzione dimostrativo + sostantivo + avverbio deittico:

(69) GOLDONI E si può sapere chi siano *questi due gentili signori?* (Gold. I, VIII);
 (70) MARZIO [...] Ebbene *quei due là* sono il padre e il figlio in questione (Gold. II, iii);
 (71) ROSINA Uh! *Quelle due figure là?* (Gold. II, III);
 (72) DON FULGENZIO *Quella linguaccia là*, non c'è niente di più facile (Gold. II, III);
 (73) ROSINA Che si fa corteggiare vergognosamente da *quelle due belle figure là* (Gold. II, VI);
 (74) NORINA (*marcando*) Dite piuttosto *quei signori là!*
 DON PEDRO E perché mo' *questi signori qua?* (Gold. II, VIII);

(75) GRIMANI E no xe resta che *sto sior* per darve la nova, e *sta signora qua* per compensarve a usura de la fuga de quele altre. (Gold. III, IX).

(76) MAGRINI Son *quegli affari là* che mi danno da vivere... [...] (Par. I, iv);

(77) MAGRINI [...]

Né men dell'avo è celebre *questo Colombi qua* (Par. I, v);

(78) PAOLA Or dunque *quel nipote qui* del governatore

Deve sposar sua figlia, [...] (Par. I, vii);

(79) GOVERNATORE Ma in *quel poema là* questo bel signorino

Non sferzava né Caio, né Sempronio, né Tizio, [...] (Par. II, ii).

Anche questo tipo di costruzione registra un maggior numero di occorrenze nel *Goldoni*.

Interessanti dal punto di vista metateatrale (e linguistico) sono gli esempi (40) e (41): Ferrari mostra Goldoni intento a collocare gli attori in punti ben precisi della scena. La battuta è dunque costituita interamente dal deittico.

Si notino anche le non poche occorrenze in cui il dimostrativo deittico è associato all'avverbio che ne rinforza l'espressività: (18), (19), (26), (32), (46).

Una sola occorrenza si ha invece di un deittico in locuzione idiomatica, dove, tra l'altro, la funzione spaziale di *qua* viene sostituita da quella temporale: (47).

Abbastanza attestate tutte le altre forme, comprese quelle formate da dimostrativo + sostantivo, in cui, probabilmente, il referente dovrà essere pronunciato, nell'intenzione dell'autore, con intonazione più marcata: (6), (8), (15), (20), (25), (26).

Si registra, in (23), una occorrenza del deittico *là* usato in funzione fatica per rafforzare il valore imperativo dell'interiezione.

7.8.3 Sospensioni e pause di esitazione

Ben studiate e inserite con maestria nel corpo della battuta e nelle successioni dialogiche, le pause di esitazione in Ferrari rappresentano un consapevole espediente dell'avvicinamento della sintassi all'oralità. Nel catalogare i diversi usi e le tecniche del discorso franto in Ferrari, distinguo le principali funzioni individuate nell'uso delle sospensioni: vi si trovano pause dovute alla difficoltà emotiva di pronunciare una parola; pause che rivelano un cambiamento di progetto; pause che contribuiscono alla maggiore enfasi conferita alla frase; infine, pause che scandiscono il passaggio da una battuta all'altra.

- Tra le sospensioni dovute alla difficoltà emotiva di pronunciare una o più parole:

(1) SIGISMONDO Vorreste dunque che vi trattenessi quando siete per farlo?
 ZIGO Già...sicuram...
 SIGISMONDO (*gli ferma il braccio*) Alto là, dunque! (*Gold*.II, II).

- Numerose le sospensioni che lasciano sottintendere una sfumatura ironica:

(2) DON FULGENZIO: [...] benché nato e rimasto sempre a Venezia non può scordarsi che suo padre era un nobile spagnuolo, e ha conservato tutta l'ambagia e la severità de' suoi antenati...com'egli dice... (*Gold*. I, i).
 (3) DON FULGENZIO ...M'intendo...ella mi capisce! (*Gold*.II, VI).

- Osserviamo alcune sospensioni che rivelano mutamento di progetto:

(4) GOLDONI (*sorridendo e venendo verso il mezzo col libro in mano*) Cioè...ritratto...così... (*Gold*.I, VIII);
 (5) GOLDONI Tutt'altro; strepiterà tanto più quanto più completo è stato il successo...me l'aspetto. Ma non me ne importa: la sfida. In questa testaccia c'è tanto che basta da sopravvivere alle accuse d'una scuola falsa...Stasera, vedi, ho un turbine d'idee...caratteri, posizioni nuove...colpi di scena piccanti e naturali... Eh! se tu fossi stata al teatro stasera!...che trionfo!...che frenesia!...(piglia il lume parlando). Bisogna che mi metta a scrivere...Saranno venute trecento persone in palcoscenico a rallegrarsi meco...a salutarmi poeta!...(porge il lume a sua moglie). Scriverò tutta notte... Poeta, capisci!...ecco l'alloro sospirato!... Spero che i miei comici non verranno a seccarmi, come son soliti fare dopo la commedia, coi loro pettegolezzi. Li ho lasciati tutti contenti e d'accordo progettando cene, gozzoviglie, ribotte...Dunque tu, mia cara, a letto che non abbi a soffrire, ed io a tavolino! Buona notte (*Gold*. I, IX);
 (6) NORINA [...] ...Per cui anzi vengo ad avvertire il signor poeta (*a Goldoni*), anche a nome delle altre comiche, che con una virtuosa capace in una sera di gioia e trionfo di sdegnare la compagnia delle altre virtuose...non parlo per invidia perché io ero invitata...ma insomma noi con la signora Medebac non ci recitiamo più. (*Gold*. I, XII);
 (7) CORALLINA Noss...Sissignore! (*Gold*. I, XV);
 (8) ZIGO [...] Son io il primo a convenire che come commedia è una bestialità, che tranne forse il carattere dello spagnuolo, figura assai ridicola perché in quello ho preso...cioè...cioè Goldoni ha preso per modello un certo spagnuolo che tutti conosciamo... tranne questo carattere dunque non ha interesse, non ha spirito, non ha colpi di scena... Ma questi sono nei, o signori, e come sapete i nei non li hanno che le belle donne (*Gold*. II, v).

- Talvolta le sospensioni conferiscono maggiore enfasi alla battuta:

(9) NICOLETTA E...ditemi una cosa, Carlo...posso vivere egualmente sicura io di mio marito?
 GOLDONI (*scherzando*) Ma...sono garanzie troppo pericolose da farsi (*Gold*. I, IX);
 (10) GOLDONI [...] Il successo di questa sera mi ha inebriato: e l'ho meritato, *sapete*; la *Vedova scaltra* è una buona commedia...*sapete* che il miglior giudice delle cose mie, dopo voi, sono io stesso...Vedremo che cosa dirà la critica (*Gold*. I, IX);

- (11) NICOLETTA (*prende la mano a Goldoni e lo guarda esitando, poi dice*)...Scusami, Carlo...
 GOLDONI (*scherzoso*) St!...zitta!...
 NICOLETTA No; scusami...un momento di gelosia ha potuto...ma è perché ti amo... Del resto, so l'importanza d'esser moglie...
 GOLDONI (*come sopra*) St!...Zitta!...
 NICOLETTA (*scherzosa*) No, voglio dirlo: d'essere moglie di Carlo Goldoni! Buona notte (*parte da destra correndo*) (Gold. I, ix).
- (12) SIGISMONDO Non è per rifiutare...ma propriamente...
 ZIGO Ebbene: come volete. (*Al garzone*) Un caffè.
- (13) SIGISMONDO Quando però il mio rifiuto vi offenda...mi guardi il cielo!...(Al garzone) Lo prenderò anch'io (Gold. II, II).

- Tra le sospensioni all'interno del dialogo:

- (14) DON FULGENZIO Oh! dirò anch'io, che ha che fare questo? Madama Goldoni, che è la padrona, lo desidera...
 CORALLINA E madama Corallina, che è la cameriera, non glielo porta. (Gold.I, I);
- (15) ROSINA (*continuando*) E la signorina seconda amorosa sempre pronta...
 NORINA (*con calma simulata*) A che cosa in grazia?
 ROSINA (*a Norina*) A far la corte, e a strisciarsi dietro alla signora marchesa o contessa Medebac...
 NORINA (*col tono stesso di sopra*) Che cosa ho fatto?
 ROSINA Siete andata a cena con lei al Salvatico!...
 TITA *Gratis et amore* (Gold. I, XII);
- (16) MED [...] Ho sentito accordi e appuntamenti per trovarsi domani sera al San Samuele ad applaudire Zigo, e... (*pensa*)
 GOLD E a fischiare Goldoni! (Gold.I, xiv).

7.8.4 Ripetizioni e ridondanze

Le ripetizioni sono frequenti soprattutto nel Goldoni e investono diversi elementi grammaticali. Si segnalano, in particolare, le ripetizioni di tre elementi successivi (4) e quelle che investono in piano dialogico (10). In ognuno dei casi proposti, la funzione della ripetizione è quella di riprodurre le cadenze del parlato, nel tentativo di avvicinarsi sempre di più alla naturalezza e alla spontaneità della lingua colloquiale.

- Riporto tutti gli esempi di ripetizioni ed epanadiplosi osservati nel testo del *Goldoni*:

- (1) DON FULGENZIO Nulla, nulla...guardate: avevo bensì la tentazione... (*cava una lettera e la mostra*) ma, a dirvela, non ho avuto coraggio (Gold. I, i);
- (2) CORALLINA *Ecco fatto, ecco fatto*, senza rifletter nulla! Sapete pure che questo è lo studio del padrone! (Gold. I, i);
- (3) NICOLETTA Eccomi a voi, signori – *Sedete, sedete*. (Siedono, Nicoletta nel mezzo) (Gold. I, vi);

- (4) SIGISMONDO(*entrando con enfasi*) *Alle stelle, alle stelle, alle stelle!* (*Gold. I, vii*);
- (5) SIGISMONDO *Uno o due... gente pagata, figuratevi, gente pagata... Insomma un trionfo, vi dico, un fanatismo, badate a me* (*Gold. I, vii*);
- (6) NICOLETTA *Oh! Sento la voce di mio marito!...Eccolo, eccolo!* (*Gli va incontro*) (*Gold. I, vii*);
- (7) MARZIO *guardando un po' don Pedro* *Tutto lui, ve'! tutto lui!* In platea non si sentiva che nominare l'originale (*Gold. I, viii*);
- (8) MARZIO *Tutto lui, vi dico, tutto lui!* (*Gold. I, viii*);
- (9) NICOLETTA *Scusatemi, scusatemi* se per un momento sono stata indegna di essere vostra moglie (*Gold. I, ix*);
- (10) GOLDONI [...] *Tita poi mi ha una faccia così scura che pare...*
TITA (*serio*) *Un temporale.*
GOLDONI *Bravo, un temporale. [...]* (*Gold. I, xi*);
- (11) MEDEBAC *Gran commedia, gran commedia La vedova scaltra!* Ottocento quaranta tre biglietti in cassetta! Posizioni nuove, caratteri superbi!... Fino a 30 lire una chiave di palco!... *Gran commedia!* Un po' lunghetta ve'... e le commedie lunghe stancano... (*Gold. I, xiii*);
- (12) TITA *Oh! oh!* un bel maestro di creanza! (*Gold. I, xiii*);
- (13) GOLDONI *Da bravi, da bravi, basta così. [...]* (*Gold. I, xiii*);
- (14) GOLDONI *Previe sempre le mie scuse se vi faccio il pedante, [...]* *Scusate se vi faccio il pedante.*
PLACIDA (*piccata*) *Benissimo, benissimo!* Vi ringrazio del sermone: ma statemi bene a sentire... (*Gold. I, xiv*);
- (15) GOLDONI (*sorpreso e con gioia*) *Ancora alzata?*
NICOLETTA *Ancora alzata* (*Gold. I, xv*);
- (16) DON PEDRO [...] *No, no: voglio anzi che continuiamo ad andarvi facendo mostra di non sapere nulla, per vendicarci poi in un modo più inaspettato e tremendo* (*Gold. II, i*);
- (17) ZIGO *Lo so, lo so; ma intanto ieri sera... eh! eh!* già, sicuramente... [...] (*Gold. II, ii*);
- (18) MARZIO (*vedendo i due e piano a Rosina*) *Oh! zitto; guardate, guardate, ma con garbo: vedete là quei due che leggono la gazzetta?* (*accenna verso don Pedro e don Fulgenzio*) (*Gold. II, iii*);
- (19) ROSINA *Norina, Norina, vieni qua* (*Gold. II, iv*);
- (20) ROSINA *Smetterà, smetterà – Oh! sai? Ho da contartene una bella!* [...] (*Gold. II, iv*);
- (21) GOLDONINO, *no, no, caro: ti darò l'Erede fortunata; [...]* (*Gold. II, v*);
- (22) GOLDONISÌ, *sì: è lui senz'altro; è Zigo in persona: [...]* (*Gold. II, v*);
- (23) MARZIO *è Goldoni, care mie, è Goldoni* (*Gold. II, v*);
- (24) DON PEDRO *Verissimo, verissimo* (*Gold. II, v*);
- (25) GOLDONIANO, *anzi, anzi [...]* (*Gold. II, v*);
- (26) GOLDONIVA *bene, va bene. Lasciate fare!* (*Gold. II, vi*);
- (27) GOLDONIA *me, a me la lettera* (*Gold. II, vi*);
- (28) GARZONE *Signori, signori, questi conti?...*
MARZIO *Pagherò.*
DON PEDRO *Pagheremo.*
SIGISMONDO *Pagherà il signor Zig... cioè... voglio dire... insomma io non pagherò* (*Gold. II, ix*);
- (29) PLACIDA *Oh! scusate, scusate; m'ero dimenticata che voi non c'eravate* (*Gold. III, iii*);
- (30) NORINA *Sapete la novità?*
PLACIDA *Novità? Che novità?* (*Gold. III, iii*);
- (31) TITA *Come me la godo, come me la godo!* (*Gold. III, iii*);
- (32) TITA *Che scena, che scena!* (*Gold. III, iii*);
- (33) TITA *Son qui, son qui. (Piano vedendo Paoletto che parla con Rosina)* *Eccoli là quei due bricconi!* (*Gold. III, iii*);
- (34) MEDEBAC [...] *Avete capito?... (nessuno risponde). Avete capito?... [...]* (*Gold. III, iv*);
- (35) PAOLINO *Ecco l'acqua!*
MEDEBAC *Ecco l'acqua!*
GOLDONI *Ecco l'acqua: su bevete un poco...* (*Gold. III, v*);
- (36) TITA *Già, già, già: io debbo suggerire...* (*Gold. III, v*);
- (37) PAOLETTO *Son qua, son qua* (*Gold. III, v*);

- (38) GOLDONI *La mano, la mano, la mano!...Avanti! (Gold. III, V);*
- (39) GOLDONI *La mano, la mano, la mano! ...oh! ma dite su, ragazzi, vi siete forse prefissi di farmi scoppiare dalla bile? Ecco qui: a momenti è l'ora della commedia al San Samuele; a momenti verrà mia moglie a prendermi con la gondola; a momenti dovete andarvi a vestire per la commedia di stasera, e si è provato un quinto di scena! (Gold. III, v)*
- (40) GOLDONI *Povere le mie fatiche! Poveri i miei sudori! Tutto gettato al vento. Maledetto il teatro, maledetto il momento che ho abbandonato l'avvocatura, maledetta l'ora in cui ho posto mano alla prima commedia, maledetta questa frenesia, questo furore comico che mi trascina a morire di bile e di fame sopra un palcoscenico! (Gold. III, v);*
- (41) PLACIDA *(con molta cortesia) Oh! Madama Goldoni!*
 NORINA *(come sopra) Oh! Madama Goldoni!*
 ROSINA *(come sopra) Oh! Madama Goldoni! (Gold. III, vi);*
- (42) GOLDONI [...] è uno scherzo, vogliono scherzare...nulla più che scherzare (Gold. III, vi);
- (43) GRIMANI *No, no, digo, no; no la xe degna de vu. (Gold. III, viii);*
- (44) GOLDONI *No, Eccellenza: Zigo ha genio! Cattivo di cuore, ma Zigo ha genio (Gold. III, ix);*
- (45) NICOLETTA *Egli pensa al nostro avvenire...non abbiamo risorse...non abbiamo mezzi...*
 GRIMANI *Eh! vedo, vedo.*
 GOLDONI *SE fossi solo mi riderei anche di morire all'ospedale; ma ho moglie, ho famiglia...*
 GRIMANI *Eh! vedo, vedo (Gold. III, ix);*
- (46) GRIMANI *Andè via, andè via!...- Ma coss'è sto susuro? (Gold. III, ix);*
- (47) UNA SIGNORA *Faccio una proposta bizzarra: andiamo a vedere cosa c'è di nuovo al Sant'Angelo?*
 ALTRA SIGNORA *(ridendo) Sì, andiamo a vedere.*
 ALTRE SIGNORE *Sì, sì, andiamo.*
 TUTTI *Andiamo, andiamo*
 DON PEDRO *(forte) Ma, signori, e Zigo?*
 UNA SIGNORA *(a Marzio) Il signor Marzio resterà: s'incaricherà egli...*
 GLI ALTRI: *Sì, sì, il signor Marzio: andiamo, andiamo (Gold. III, xi);*
- (48) GRIMANI *(ridendo appena) Va ben, va ben; con chi ve mostra la ammirazion de la preferenza sé la cortesia in persona: azetè i rallegramenti cordiali de sta siora, e stè ben. (Saluta) Patroni, patroni. [...] (Gold. III, xii);*
- (49) MEDEBAC *(entra abbattuto) Si fa, si fa, si fa, ma già è inutile: [...] (Gold. IV, v);*
- (50) GRIMANI *Senteve, senteve anca vu (Gold. IV, vi);*
- (51) GOLDONI *E perché, Eccellenza, debbo io ritirare la mia difesa, la difesa di un mio lavoro contro una satira indegna ed ingiusta?*
- (52) GRIMANI *Perché, perché...retirèle, e no serchè altro (Gold. IV, vi);*
- (53) GOLDONI *(con inquietezza) La gondola, subito! Voglio andare a casa, voglio levarmi di qui... Che genio! Che genio! Illusione sopra illusione! Pazzo, pazzo, pazzo! (Gold. IV, vii);*
- (54) MARZIO *Vi ho veduto con una chiave alla bocca, e credevo...*
 DON PEDRO *Che chiave, che chiave: io non avevo chiavi. (Gold. IV, viii);*
- (55) SIGISMONDO *Gran bella commedia, caro Goldoni, gran bella commedia! [...] (Gold. IV, viii);*
- (56) SIGISMONDO *Oh! Io protesto che l'ho fatto innocentemente.*
 MARZIO *(comicamente) Oh! Anch'io innocentissimamente (Gold. IV, viii);*
- (57) TITA *In scena, per carità, in scena. [...] (Gold. IV, viii).*

8.

Achille Torelli

I mariti e Scrollina



Angela Luce, *I Mariti*, 1974

8.1 Cenni biografici e opere

Achille Torelli (Napoli, 1841- Napoli, 1922) è uno scrittore molto prolifico. Oltre che commediografo, è poeta, romanziere e saggista. Consegue gli studi presso l'Istituto francese di Pietro Isidoro Boubée a Napoli, quindi collabora alla rivista del padre «L' omnibus», di cui cura, in particolare, la sezione relativa alle «Cronache Teatrali». La sua passione per il teatro si manifesta sin da giovane. Nel 1859 comincia a scrivere inaugurando un nuovo genere, il «proverbio drammatico», con *Chi muore giace e chi vive si dà pace*, atto unico in versi martelliani,

rappresentato due anni più tardi con il titolo *Dopo Morto*, che gli vale la vittoria a un concorso governativo bandito a Torino a fini pedagogici ed etico-civili.

Dopo il biennio rivoluzionario 1860 -61, il giovane Torelli si trasferisce a Firenze, città che, in virtù dell'intensa vita culturale che vive, può meglio soddisfare le sue aspirazioni artistiche. È volontario nelle campagne delle lotte risorgimentali, e nel 1866 si arruola nel Reggimento Guide, comandato da Filippo Spinola. Mentre è di sentinella, viene colto da un'emorragia, e viene ricoverato per alcuni giorni presso la casa dell'abate Brighenti. Qui rimane diversi giorni, che dedica allo studio intorno al suo lavoro sul saggio *L'arte e la morale*, pubblicato poi nel 1906¹⁰⁴. Del 1862 sono le commedie *Troppa Grazia* e *La Verità*, rappresentata a Napoli e premiata all'Accademia Pontaniana nel 1865. Ancora dello stesso anno è *Punto d'Appoggio*, sulla quale si esprime favorevolmente Benedetto Croce e che vince un concorso drammatico bandito a Firenze l'anno seguente. Del 1865 sono le commedie *La più semplice donna vale due volte un uomo* e *Gli Onesti*, quest'ultima sceneggiata a Firenze e poi a Napoli con il titolo *L'Asino Buridano*. Vi emergono già i temi cari all'autore: il matrimonio e la maternità. Già in questi anni Torelli è intento a lavorare su saggi di estetica e di teoria dell'arte, quali *Sul Bello*, pubblicato proprio nel 1865 (i successivi saranno *La scienza dell'arte* del 1895 e il già citato *L'arte e la morale* del 1906). Il vero e proprio successo teatrale giunge il 23 Novembre 1867, quando, al teatro Niccolini di Firenze, viene rappresentato il suo capolavoro, *I Mariti*, che un mese dopo viene messa in scena a Napoli dalla nota compagnia di Luigi Bellotti Bon.

Nel 1876 è chiamato a dirigere l'Accademia filarmonica a Palazzo Serra di Cassano (e qui vi fa sceneggiare *Una partita a scacchi* di Giacosa, divenendo molto amico del commediografo piemontese); quindi presidente del circolo artistico napoletano Carlo Goldoni.

Tuttavia, dopo il primo grande successo (e forse unico) dovuto ai *Mariti*, il favore tanto del pubblico, quanto della critica, si va intepidendo. Diradando, ma mai interrompendo la produzione di testi teatrali, è comunque in questi anni che Torelli si dedica agli studi di erudizione e si inserisce nella cerchia di letterati illustri. Infatti, frequentando i salotti letterari di Firenze e Napoli, ha modo di stringere amicizia con intellettuali quali Praga, Capuana, Verga, Verdi e Manzoni. Tra i drammi teatrali di questi anni vanno almeno ricordati *Un colore del tempo*, *I Rosellana*, *Triste realtà*, *La moglie*, *Troppa Grazia*, *L'Israelita*, *La Verità*, *Filia Suavissima*, *Fragilità*, *Gli Onesti*. Nel 1880 compone *Scrollina*, che rappresenta un anno dopo a Bologna. È autore anche di un romanzo d'appendice, *L'amore che dura*, definito «strano» da Croce, forse per i toni decadenti e cupi.

¹⁰⁴Nel volume Torelli raccoglie tutte le conferenze tenute negli ultimi anni fino al 1906. Il volume è corredato in appendice del carne *Alla vita e alla sua parola*, una sintesi in versi delle sue teorie estetico-morali.

Nel 1891, a seguito di un'intensa attività esegetica che portava avanti da molti anni, dà alle stampe una versione del *Cantico dei Cantici*, seguita da un volume di *Congetture* e da una versione in dialetto napoletano del *Cantico: La canzone di Salommone, ovvero sia la mamma de tutte le canzone votate e spiegate a lengua nostra* (1892).

A quarantadue anni è nominato assistente straordinario alla Biblioteca Nazionale di Napoli, allora diretta da Vito Fornari. A seguito della donazione, nel 1888, da parte del conte Edoardo Lucchesi – Palli della vasta raccolta libraria di famiglia allo Stato, il Torelli comincia a interessarsi all'istituzione dell'omonima biblioteca presso la Nazionale di Napoli. Nel 1900 però il nuovo direttore della Biblioteca Nazionale, Emidio Martini, chiede e ottiene dal Ministero la rimozione di Torelli dall'incarico presso la Biblioteca Lucchesi – Palli, e così egli viene destinato alla direzione della Biblioteca di San Giacomo, in piazza del Municipio, a partire dall'ottobre dello stesso anno.

Nel 1916 il Palazzo di San Giacomo, sede della Biblioteca, è investito da un principio di incendio che provoca a Torelli l'aggravamento di una malattia polmonare di cui soffre da tempo, che lo porterà alla morte, avvenuta il 31 Gennaio 1922, dopo aver sposato in tarda età Adele Prado e adottato come figlio il nipote e collega bibliotecario Tello Torelli.

Nonostante la copiosissima produzione Achille Torelli rimane un autore al quale non è stata prestata molta attenzione critica. Le sue opere teatrali pertanto rimangono in buona parte inedite, e i manoscritti confluiscono nel fondo "Achille Torelli" della sezione Lucchesi – Palli. Le commedie edite invece si possono trovare nelle raccolte curate da lui stesso, *Teatro scelto* (Napoli, Marini, 1902) e *Teatro Napoletano, Napoli mia!* (Napoli, Rispoli, 1947). Non vanno poi dimenticate le numerose trasposizioni vernacolari delle sue commedie, come *Lo buono marito fa la bona mugliera* (tratta da *I mariti*), e le *pièces* propriamente dialettali, come *Tu si na santa*, *E ddoje catene*, *O miullo d'a rota*, *'A chiesa d'o sangue*.

8.2 *Commedie selezionate*

Le commedie di Achille Torelli scelte per questa tesi sono il suo capolavoro, *I Mariti*, e *Scrollina*, commedia di minor successo ma pur densa di significato, nonché di aspetti linguistici che avvicinano l'autore alla simulazione di un'oralità molto vivace e popolare.

Il nucleo centrale dell'opera di maggior successo di Achille Torelli è ancora costituito dal tema dell'infelicità coniugale e del divorzio. A differenza di Paolo Giacometti, però, qui non si

auspica un fine moralistico che induca la società a intervenire su un piano giuridico, ma il problema sta «nel cuore dell'individuo» (Alonge 2003: 141).

I mariti

La commedia rappresenta un ambiente dell'antica nobiltà napoletana, simboleggiato dalla coppia dei vecchi duchi Herrera, portatori dei valori leali e cavallereschi di un tempo, cui si contrappongono altre coppie di sposi aristocratici, i cui matrimoni sono mandati in fallimento dalla gelosia (Giulia e Teodoro) dall'indifferenza (Rita d'Isola e il barone suo marito) dalla volgarità e dall'ozio, dalla dissolutezza (Sofia e il duchino Alfredo) in contrasto con un'altra coppia, i protagonisti, Emma e Fabio, una giovane patrizia sposata a un onesto avvocato. Questi, con le sue sole virtù, e non con un titolo nobiliare, riesce a conquistare e far innamorare la giovane sposa che, prima sdegnosa e riluttante, finisce con il riconoscersi l'unica felice fra tutte.

La commedia si svolge attraverso una serie di quadri d'insieme: si tratta di una tecnica nuova, che esclude l'intreccio e i caratteri. Essa rappresenta l'apologia delle buone qualità borghesi, viste come l'ideale nuovo: apologia non oratoria, come quelle care al Ferrari, ma accorta e sentenziosa, che contribuì al trionfo del lavoro.

Il passaggio degli atti scandisce il lento accostarsi di Emma a Fabio, dall'estraneità di lei all'inizio del primo atto (anzi, da una vera e propria riluttanza a sposare Fabio), fino all'esplosione d'amore nel quinto. L'apertura di lei corrisponde a una progressiva chiusura di lui, sempre più assorbito dalla propria professione di avvocato¹⁰⁵. Come fa notare Alonge (2003: 144), in fondo Fabio ama il proprio lavoro più della propria moglie, in quanto è nel lavoro che si realizza. Quello a cui ci tiene però sono i figli, in quanto rappresentano il prolungamento della sua vita, del suo lavoro. Da borghese, vuole lasciare una ricchezza alla prole. L'abbandono finale di Emma a Fabio, apparentemente considerato un lieto fine, in realtà rappresenta la resa definitiva della donna e la vittoria del marito borghese.

Emma, la protagonista femminile, può apparire all'inizio un personaggio frivolo e superficiale. Amante della vita mondana, si burla del posato e serio avvocato Fabio Regoli¹⁰⁶, che, orgoglioso della sua origine e condizione borghese, non soffre di complessi di inferiorità vicino alla fanciulla titolata; possiede, nello stesso tempo, la durezza del *self made man*, che rivendica come proprio

¹⁰⁵Cfr. a proposito la nota di Benedetto Croce nella *Prefazione ai Mariti* (1927).

¹⁰⁶È impossibile non notare l'allusività dei nomi dei protagonisti. Emma è una possibilissima Emma Bovary, salvata qui dall'incontro con Fabio Regoli. Il cognome di questi è chiaramente allusivo: «è lui il portatore di regole, il solo che sia capace di dare una regolata a quell'universo fatuo di nobilastrì» (Alonge 2003: 142).

blasone l'essere riuscito a risalire la scala sociale (Alonge 2003:143). L'ambientazione aristocratica e i figurini nobili fanno sembrare la commedia, in un primo tempo, legata alla tradizione tardo-goldoniana.

Dal punto di vista compositivo, il dramma è in anticipo sui tempi: mancano protagonisti assoluti, gli intrecci a forti tinte romanzesche, mentre prevale un taglio dialogico spesso corale.

Accanto ai protagonisti, Torelli è abilissimo nel rappresentare in toni critici l'antico ceto aristocratico. Vi sono due coppie nobili, quelle costituite da Giulia e Teodoro, e quella di Alfredo e Sofia; ma anche la coppia di vecchi duchi, Filippo d'Herrera e sua moglie Matilde e, anche, la coppia di amici, il barone Eduardo d'Isola e sua moglie Rita. Per ognuno di essi Torelli è in grado di elaborare un timbro differente, che varia dal grottesco, al patetico, ai rintocchi funebri della tragedia domestica del duca e del duchino, il padre contro il figlio. *I mariti* è, come leggiamo in Ferrone (1979: XLVII) un monumento celebrativo dei valori di equilibrio e di medietà: concilia la pratica borghese con gli ideali aristocratici, le passioni individuali con il quadro sociale, la coralità e i duetti lirici con il recitativo prosaico, il vero con il bello e con il buono. Per un attimo la nuova Italia ha la sensazione di aver raggiunto, almeno in teatro, la tanto sospirata unità nazionale.

La scena si apre con Felice, il domestico. A lui il compito di introdurre la vicenda, di dire la prima battuta ad apertura di sipario, entrando con un vassoio pieno di biglietti da visita portati per la festa di Capodanno. Non è un compito da poco entrare in scena per primo: a lui tocca impostare la tonalità. E la imposta sul tono nostalgico del tempo perduto, del fluire inarrestabile del tempo, del perire del vecchio mondo borbonico:

Quelle che Felice evoca tristemente non sono comunque morti reali, ma simbolo di un'aristocrazia napoletana che si nasconde, si chiude, si nega ai riti mondani, in quanto non riesce a integrarsi nella nuova Italia unita e borghese.

Scrollina

I fratelli Arturo e Ottavio di Fornovo sono molto diversi tra loro. Artista e sensibile il primo, infido e avaro il secondo. A inizio commedia, sono attesi in casa loro lo zio Girolamo, da poco maritato con la contessa Teresa, che nessuno ancora conosce, e i fratelli Giorgio e Adriana d'Isola, al fine di contrattare il matrimonio tra lei e Ottavio, di cui si conosce il carattere malvagio, ma con cui è necessario stabilire un'unione per risarcire un debito che la famiglia d'Isola aveva contratto tempo addietro con i Fornovo. In casa dei giovani duchi vi sono Terenzio e Bruno, artisti amici di Arturo; l'annuncio dell'arrivo di Girolamo e la moglie è dato da donna Veronica, donna attempata, intrigante ma di buon senso: il personaggio più comico dell'opera. Quando i due arrivano, la contessa Teresa viene riconosciuta dal gruppo di artisti come Scrollina, e nel corso della commedia si conoscerà la sua storia: ragazza povera e di buon cuore faceva la modella per artisti più poveri di lei, finché, ridotta alla fame, era stata costretta a chiedere l'elemosina. In una

gelida notte invernale era svenuta ed era stata aiutata da una giovane di cui è tuttora alla ricerca per ringraziarla. Costretta dalla miseria aveva sposato il conte Girolamo, uomo noioso e pesante, che nessuna donna ha voluto accanto, ma che può garantirle la sopravvivenza e una pensione per la madre. Scrollina è il soprannome della donna, chiamata così per la sua abitudine di scrollare le spalle. Intanto, nel secondo atto, Adriana e Ottavio sono sposati e gli effetti negativi del loro matrimonio, per via del comportamento di Ottavio, sono chiari a tutti. Scrollina scopre che Adriana è la giovane alla quale deve la sua salvezza. Sono entrambe innamorate di Terenzio; tuttavia, quando Scrollina viene a conoscenza del fatto che il giovane nutre una forte passione per Adriana, rinuncia a lui, mentre Ottavio muore in seguito a un duello.

La commedia, che non ha riscosso un grande successo, offre tuttavia spunti di riflessione morale su argomenti delicati attuali al tempo di Torelli; è inoltre una fonte preziosa per le frequentissime espressioni colloquiali in essa contenute.

8.3 Caratteri generali della lingua di Achille Torelli

Così come si è osservato per gli altri autori finora esaminati, anche per Achille Torelli occorre segnalare che gli studi sulla lingua delle sue opere teatrali sono piuttosto scarsi. Rientra tra gli autori presi in considerazione da Serianni (1990: 157) e Trifone (2000: 88-89). Entrambi gli studiosi, riferendosi alla commedia di maggior successo di Torelli, *I mariti*, sottolineano per prima cosa la compresenza, in essa, di meridionalismi e toscanismi, questi ultimi dovuti al soggiorno fiorentino dell'autore nel ventennio 1860-1880.

In generale, si può sostenere che il «tono di fondo» della commedia riproduce «quello della conversazione mondana, con frequenti francesismi (parole come *calèche* o *chignons*, frasi come *c'est trop* o *coute que coute*) e modismi in genere» (Trifone 2000: 88).

Per completare la lista dei francesismi presenti nelle commedie di Torelli esaminate, aggiungo *sans reproche* (*Mar. I*, iii); *sans peur* (*Mar. I*, iii); *en touriste* (*Mar. I*, v); *c'est trop* (*I*, viii)¹⁰⁷; «*un jour un coq détourna une perle...*» (*Mar. II*, iii); *faéton* (*Mar. III*, ii); *chatouille* (*Mar. III*, vi; *III*, viii); *Qu'est que – c'est – ça?* (*Mar. IV*, iii); «*rêveuse*» (*Scr. I*)

Vi è un solo anglicismo: *Gentleman* (*Mar. I*, viii). È il nome del cavallo del duchino Alfredo.

¹⁰⁷Il francesismo è ripetuto anche poche battute dopo: IL DUCHINO Ah! ah! Immorale il sigaro! *C'est trop!* (*Mar. I*, viii).

Alcuni latinismi sono: *Timeo Danaos et dona ferentes* (Mar. II, iii)¹⁰⁸; *factotum* (Mar. IV, iv); *gratis* (Mar. IV, iv; V, ii); *urbis et orbis* (Mar. IV, v); «fiat voluntas tua!» (Mar. V, iv).

Scarsi i dialettismi: *te fanno scevuli!* *Sce...vuli* (Scr. II)

8.4 Grafia

L'analisi degli elementi interni delle commedie rivela l'alternarsi abbastanza frequente di forme fonetiche e morfologiche che segnalano un avanzamento verso soluzioni più moderne.

Tra i fenomeni grafici di rilievo, si segnalano alcune forme di scarsa rilevanza.

- I sostantivi plurali terminanti in <-i> presentano la doppia <-ii> finale:

- (1) FELICE *augurii* (Mar. I, VIII);
- (2) FABIO [...] Ma, buon dio, vedeteli questi matrimonii di uomini che non sanno far altro che amare... [...] (Mar. II, i);
- (3) RITA I loro vizii (Mar. II, i).

- Le preposizioni sintetiche sono attestate regolarmente:

- (4) LA DUCHESSA [...] Io ti benedico fin d'ora pel giorno che dovrai succedermi nel titolo di duchessa d'Herrera (Mar. I, iii);
- (5) LA GIOISI [...] Tanti auguri *pel* Capodanno (Mar. I, iv);
- (6) GIULIA [...] E suo marito, il mio degnissimo fratello, le ha mandato or ora a dire, *pel barone*, di non poter venire a prenderla per accompagnarla... (Mar. II, vii);
- (7) IL BARONE Oh lì, con l'Amelia Gioisi, c'è posto *per* tutti: *pel* gradasso, *pel* bello e *per* l'imbecille (Mar. III, ii);
- (8) GIULIA sì, *pel* convulso (Mar. IV, ii);
- (9) IL DUCA *pel...* santo del mio nome! *Pel* sangue de' miei antenati! (Mar. V, ii);
- (10) EMMA Rita, *pel* bene che ti voglio (Mar. V, iv).

8.5 Fonetica

¹⁰⁸Poche battute più avanti, Fabio fornisce la traduzione della massima latina sopra citata: FABIO *Io temo i greci ancor recanti doni* (Mar. II, iii). Il verso è di Virgilio, come egli stesso chiarificherà a Emma e Rita. La conoscenza della cultura classica è un'altra delle doti del borghese Fabio, che egli può vantare nei confronti della moglie Emma e dell'amica Rita, le sue nobili interlocutrici agli occhi delle quali, atto dopo atto, diviene sempre più affascinante.

Alcuni usi fonetici del Torelli riflettono la persistenza di forme legate alla patina toscaneggiante della lingua letteraria italiana.

- Rimane, per esempio, il dittongo:

- (1) IL DUCA [...] che conserviamo e accresciamo il patrimonio della nostri casa, affinché i nostri *figliuoli*, avendo di che scialacquare, non si diano pensiero di alto; [...] (*Mar. I, VIII*);
- (2) RITA [...] Il barone va al suo Club dei Cavalieri, vi *giuoca* tutta la notte, [...] (*Mar. I, v*).

- Risalta l'avverbio *menomamente* (oggi *minimamente*):

- (3) GIULIA Non perché dubiti *menomamentedi* voi (*Mar.I, viii*).

- La <-i-> pretonica è confermata confermata in sostantivi quali *riputazione* e *quistione*:

- (4) ODOARDO se il fatto si divulga perdo la mia *riputazione* (*Mar. I, viii*);
- (5) IL DUCA Si tratta... d'una... *quistione* d'onore (*Mar. V, ii*);
- (6) FABIO Una *quistione* d'onore? [...] (*Mar. V, ii*);
- (7) DI RIVERBELLA Pare a voi, Duca, che la donna in *questione* possa appartenere alla vostra famiglia? (*Mar. V, ii*).

- Altre forme presentano invece alternanza, come *giovine* / *giovane*:

- (8) DI RIVERBELLA [...] Ogni *giovine* che ha un nome onorato e una posizione onorevole, aspirando alla mano di una signorina, non fa che rendere omaggio alla virtù di lei e alla reputazione della sua famiglia; sicchè questa famiglia rimane sempre l'obbligata di quel *giovane*... (*Mar. V, ii*);
- (9) SCROLLINA [...] Avete rialzata una volta da terra una povera *giovane*, che si era avvicinata alla vostra carrozza e non posso... non posso odiarvi... (*Scr. III*).

- Per quanto riguarda il consonantismo, si ha la sonorizzazione della sorda in parole qualo *lagrimee* nel suo alterato, *lagrimoni*:

- (10) LA DUCHESSA [...] Quattro anni fa ho ceduto alle *lagrime* di Giulia che amava Teodoro, si sarebbe uccisa, se non glielo avessimo dato (*Mar. I, iii*);
- (11) RITA [...] ma furono *lagrime* buttate al vento (*Mar. I, v*);
- (12) ADRIANA [...] E le lagrime di mia madre le ho ancora tutte qui nel cuore. [...] (*Scr. II*)

- Si osservi, ancora, la scelta dell'affricata al posto della palatale in *sacrifizio*:

(13) DI RIVERBELLA [...] Coraggio, facciamo l'ultimo *sacrifizio*: non darò più la dimissione e tornerò ad imbarcarmi... (*Mar.* V, ii).

- La <i-> prostetica in alcuni sostantivi e alcune voci verbali se la parola precedente termina per consonante:

(14) RITA [...] Che cosa non abbiam fatto tu ed io, per *isposare* tu il tuo marchese, ed io il mio barone? (*Mar.* I, v);

(15) BARONE Prima non *istava* meglio (*Mar.* V, II).

8.6 Morfologia pronominale

Per i pronomi personali soggetto, si segnala l'uso frequente delle forme pronominali oblique e deittiche *lui/ lei* per lo più in posizione postverbale o in proposizioni esclamative (quindi particolarmente marcate nella declamazione). Ridotta la frequenza della forma più letteraria *egli/ ella*; ben attestata invece la forma *esso/essa / essi*, anche questa per lo più in posizione marcata e con valore deittico di "questo" o "questa". In periodi sintattici più ampi, le diverse forme si alternano, probabilmente per evitare la ridondanza. Nelle commedie di Torelli, in particolare in *Scrollina*, molto spesso il soggetto è espresso dalla costruzione pronome dimostrativo deittico + sostantivo, piuttosto che con il pronome personale.

- Osserviamo gli esempi con le forme pronominali *egli / ella*:

- (1) SOFIA (Hai ragione. Conservo l'unica che *egli* scrisse a me... (*Sospira*) [...]) (*Mar.* I, ii);
- (2) DI RIVERBELLA Perché *egli* conduce sua moglie a Castelletto, ad una partita di piacere, in mezzo ad una compagnia di giovinastri e di donne, la cui condotta non è niente di buono: [...] (*Mar.* III, vii);
- (3) GIULIA Non parliamo di lui: *egli* non bada che a me! (*Mar.* III, vii);
- (4) GIULIA Servitevi, se volete, della carrozza di Rita, che *ella* ha messa a mia disposizione... [...] (*Mar.* III, vii);
- (5) IL BARONE [...] Anche in questo momento, vedete, *egli* non si conduce da uomo, ma da ragazzo! [...] (*Mar.* V, ii);
- (6) DI RIVERBELLA Ma il soldato che fa notare un punto accessibile al nemico, e domanda di difenderlo, e invece si fa nemico *egli* stesso, è due volte un traditore (*Mar.* IV, iv);
- (7) TEODORO Barone, voi sapete tutto! Credete che *egli* sia venuto qui.. con lo scopo... (*Mar.* IV, v);
- (8) TEODORO Ah, *ella* riposa! Sugli allori! [...] (*Mar.* IV, vi);
- (9) TEODORO [...] Ecco perché *egli* chiudeva con tutta furia lo sportello... per non farmela vedere!... [...] (*Mar.* IV, viii);
- (10) IL DUCA [...] *Egli* mi deve una spiegazione (*Mar.* V, ii).
- (11) TERENCE [...] *Egli* aveva ipotecato tutto, dimenticando persino che il secondo piano non è nostro, ma di nostro zio, il conte Girolamo, che arriva appunto oggi con una moglie che ha preso non si sa dove (*Scr.* I);
- (12) BRUTO E guardate quanto poco io tengo al mio, che dico a tutti che *egli* mi ha mantenuto per tre anni di malattia, in cui non potetti lavorare (*Scr.* I);

- (13) TEREZIO Tutto! Non nasce, non muore, non si marita, non pecca, non è onesta, non è disonesta nessuna delle nostre signore, ch'ella non c'entri in qualche maniera (Scr. I);
- (14) ADRIANA [...] Della difesa, dell'uso che avete fatto della forza ieri sera per difendermi da lui, egli verrà forse a domandarvi conto... (Scr. II);
- (15) GIORGIO [...] Eri tu che mi legavi ad Ottavio, tu ti separi da lui, egli quindi torna un estraneo per me. [...] Allora gli ho fatto notare che a starmene con le mani in mano, mentre un altro si sarebbe battuto per mia sorella, m'annoiava moltissimo, ed egli ha risposto con scherno: «Fate qualche cosa!» [...] (Scr. II);
- (16) ADRIANA Dio solo è buono, egli solo compatisce! [...] (Scr. II);
- (17) BRUTO [...] Egli è un artista di genio: io sono un imbianchino. [...] (Scr. III);
- (18) GIROLAMO Un'ora fa andavo a salutare vostra sorella Adriana; ebbene, ella non era in casa sua, ed invece ho trovato da lei la signora Veronica... (Scr. III);
- (19) GIORGIO Dico che se davvero il principe fosse ferito ed agli estremi, ed ella venisse...dovrei essere io il primo a perdonarla (Scr. III);
- (20) SCROLLINA (con gioia) Ma se cerca di suo fratello, ella non viene qui per un appuntamento con Arturo! (Scr. III);
- (21) SCROLLINA Io sono la sua vecchia amica, la sua compagna da quando egli era povero come me... (Scr. III);

- Vediamo ora gli esempi con *lui* / *lei* in funzione di soggetto:

- (22) GIULIA [...] Quella sì che l'ha indovinata: suo marito a letto con la gotta, e lei fuori, dove le piace... (Mar. I, iii);
- (23) LA DUCHESSA E quella povera Sofia, neanche lei sta bene (Mar. I, VIII); RITA Lui? – Ho capito: per veder mio marito bisogna che vada fuori di casa... (Mar. II, iii);
- (24) SOFIA [...] Mio marito, come voi volete che lo chiami, mi ha mandato a dire che lui ha da fare e non può venire a prendermi... [...] (Mar. II, vii);
- (25) EMMA E son le tre... sentitele che suonano: una, due, tre... E lui non c'è... non c'è! (Mar. II, vii);
- (26) GIULIA Ma sciocca che sono, Fabio è di là... può andar lui a Castelletto invece della mamma... [...] (Mar. III, vii);
- (27) IL SERVO [...] ma quando io ho annunziato il signor di Riverbella, la signora marchesa ha voluto ricever lei il signor tenente; [...] (Mar. III, viii);
- (28) IL BARONE (da sé) (Che venga qui anche lui per sua sorella Sofia? (Mar. IV, v);
- (29) TEODORO [...] Ho fermato quel contadino e gli ho domandato chi c'era in quella carrozza, e mi ha risposto che c'erano un signore ed una signora tutta imbacuccata... Capite, era lei! (Mar. IV, vi);
- (30) FABIO (con grazia) Ma cosa dice; lei è tutto... lei sta in cima ai miei pensieri... e quindi io sono d'un tanto al disotto di lei... (Mar. V, vi).
- (31) TEREZIO Pittore anche lui (Scr. I);
- (32) ADRIANA Il primo che ricevo da lui! (Con accento e sguardo soave) Sei tu che mi hai fatto da padre, non lui! (Scr. I);
- (33) SCROLLINA [...] Lui, Girolamo, non aveva ancora incontrata una donna che gli avesse detto di sì. [...] (Scr. I);
- (34) OTTAVIO [...] È lei, certo, quella vecchia megera che tien mano alla tresca! [...] (Scr. II);
- (35) VERONICA [...] Fortuna che non dà latte lei alla sua bambina... come voleva fare! [...] (Scr. II);
- (36) SCROLLINA E se non restassimo al mondo altro che io e lui, t'assicuro che l'umanità potrebbe chiudere bottega! [...] (Scr. II);
- (37) SCROLLINA Ma già! Perché non so esser dama! Viva lei! [...] (Scr. II);
- (38) SCROLLINA Ma lui, Ottavio, è il marito di Adriana, di Adriana che io adoro! [...] Lui però non cessa di appostarmi dappertutto, ma ti so dire che gliene ho appiccicata una... una cinquina! (Scr. II);
- (39) SCROLLINA [...] Ma almeno tu non mi disprezzi; ma lei, Adriana, è proprio una cosa che non sta bene quanto mi disprezza! [...] (Scr. II);
- (40) SCROLLINA Giusto lei! Giusto quella che non posso odiare! (Piange) neanche a farlo apposta! Giusto lei a cui debbo voler bene per forza! [...] (Scr. II);
- (41) GIORGIO [...] Se non potrà lui, Terenzio prenderà il suo posto col proposito (Scr. II);
- (42) GIORGIO [...] ah! ci giuro! È lui stesso, è lui stesso che ha fatto giungere ad Adriana la falsa notizia del duello giù successo e del principe mortalmente ferito perché ella... (Scr. III);
- (43) SCROLLINA [...] Ora più che mai fra te e me ci è lei, Adriana... essa è libera, io no... [...] (Scr. III).

- Vediamo le occorrenze di *esso* / *essi*:

- (44) RITA [...] (È sempre così! Sempre i mariti che conducono gli innamorati delle mogli! – *Essi* ce li mettono vicino, ce ne decantano tutte le qualità possibili e immaginabili, e poi la colpa è nostra!) (*Mar.* I, vii);
- (45) IL DUCA Colpa di noi altri padri, che conserviamo e accresciamo il patrimonio della nostra casa, acciocchè i nostri figliuoli, avendo di che scialacquare, non si diano pensiero di altro: *essi* riescono, novanta su cento, asini e villani. [...] (*Mar.* I, viii);
- (46) IL DUCHINO Non so perchè l'Amelia si sia incaponita che mia moglie venga anch'*essa* con noi... Per me sarà una gran noia... (*Mar.* III, ii);
- (47) GIULIA [...] Ma il supplizio di un vivo incatenato per tutta la vita ad un cadavere, pesa anch'*esso* sulla bilancia! (*Mar.* III, iv);
- (48) RITA [...] E allora seguita, cara! – Seguita, e ti do parola d'onore... per la mia amica, che *essa* te lo porta via... [...] (*Mar.* III, v);
- (49) SOFIA No! Che la Ghita per venire dalla fattoria ci metterà mezz'ora, e prima ch'*essa* venga io sarò morta di paura... [...] (*Mar.* IV, i);
- (50) IL BARONE [...] Si sa che, prima del suo matrimonio, *essa* riceveva le vostre lettere e che suo fratello Teodoro... (*Mar.* IV, iv);
- (51) TEODORO [...] *Essa* è qui! È venuta qui con Errico di Riverbella, e voi siete corsa qui per proteggerla, per trafugarla, per sottrarla alla mia giusta vendetta! (*Mar.* IV, vi);
- (52) TEODORO *Essa* è di là, e mi meraviglio di voi che abbiate perduta la vista, e conserviate poi così bene i vostri nervi! (*Mar.* IV, vi);
- (53) IL DUCA Ed *essa* vi rispose... (*Mar.* V, ii).
- (54) IL SERVO Una signorina un po' curiosa perché arrivato il treno a Caserta, *essa* vedendo dal vagone il palazzo reale, si è messa a battere le mani e a gridare: Oh bello! Oh bello! Oh bello! [...] (*Scr.* I);
- (55) VERONICA [...] *Essa* si è messa a letto all'alba e mi ha pregato di scrivere a voi di venire, e a questo principe di passare da lei all'una. [...] (*Scr.* II);
- (56) ARTURO [...] Aspettate anche voi prima di essermi tanto generosa di gratitudine. (*Con voce tremante*) Aspettate e saprete quanto *essa* mi sia cara! (*Scr.* II);
- (57) ARTURO [...] Oh! *Essa* non ha altro che un amore e siete voi, e io non ho altro che un'adorazione e siete voi! [...] (*Scr.* II);
- (58) SCROLLINA [...] *Essa* è libera, io no... Sarai suo, devi esser suo... [...] (*Scr.* III).

- Vi sono rare occorrenze, solo nei *Mariti*, anche della forma *costui* / *costei* / *costoro* in funzione di soggetto e sempre con sfumatura spregiativa, oltre che deittica, in quanto i soggetti indicati sono sempre presenti al momento dell'enunciazione:

- (59) LA DUCHESSA (*da sé*) (Se non ci venisse più, *costei*, mi farebbe un vero regalo!) (*Mar.* I, IV);
- (60) EMMA [...] (È curiosa che me ne impone *costui*!) (*Mar.* II, i);
- (61) TEODORO (Anche qui *costoro*, perché io fossi conosciuto *urbis et orbis* per un...) (*Mar.* IV, v).

Soffermiamoci sull'esempio (62), in cui Emma usa il pronome *costui* nei confronti di Fabio. Il sottile intento spregiativo è ravvisabile se consideriamo il contesto in cui la protagonista pronuncia, tra sé e sé, la battuta: lei e Fabio, lasciati fidanzati alla fine del primo atto e ritrovati marito e moglie

all'inizio del secondo, si trovano a Castelletto, la tenuta di campagna dei duchi Herrera, per volontà di lui che credeva di far felice la moglie in quel luogo della sua infanzia; tra i due si innesca una discussione alla fine della quale lei, piccata, cerca di sottolineare le sue origini nobili nei confronti di Fabio, che la guarda severamente e la induce piuttosto a riflettere. Combattuta tra i sentimenti contrastanti nei confronti del marito, riconosce tuttavia il potere che riesce a esercitare sulla sua persona:

(62) FABIO Ma siccome al mondo non si può aver tutto, così mia moglie non mi ama...

EMMA Sono leggera e non voglio essere altro!

FABIO Oh, v'ingannate! – Se avessi avuto menomamente il dubbio che non poteste mai esser altro che leggera, non vi avrei fatto l'onore di darvi il mio nome! (*La guarda severamente*)

EMMA (*ribellandosi*) L'onore poi... io... che sono nata... una... (*Dominata dallo sguardo di Fabio, da sé con dispetto*) (È curiosa che me ne impone *costui!*) (*Mar. II, i*).

8.7 Morfologia verbale

Ancora in Achille Torelli si segnala alternanza negli usi delle uscite della prima persona dell'imperfetto indicativo. Questo però solo nei *Mariti*.

- La forma della prima persona del presente indicativo e del congiuntivo del verbo *vedere* è sempre *veggo, vegga*:

(1) RITA [...] Quindi non lo *veggo* mai! [...] (*Mar. I, v*);

(2) SOFIA Oh, non compiangermi per questo; m'ha ridotta a tale che io benedico il cielo tutte le volte che non me lo *veggo* vicino! (*Mar. I, ix*);

(3) EMMA A quanto *veggo*, stamane hai la smania del latino, del francese, di tutte le lingue! [...] (*Mar. II, iii*);

(4) IL DUCA [...] Quando mi vedete in questi momenti, non voglio che mi *vegga* e mi avvicini nessun altro che voi... Non so se capite! [...] (*Mar. V, i*);

(5) DI RIVERBELLA [...] Anzi, ho assoluto bisogno di tornare sul mare (*con un sospiro angoscioso*) proprio là dove *non si vegga* altro che cielo ed acqua... (*Mar. V, iii*).

(6) ARTURO [...] fa che egli non *vegga* la donna che è di là (*Scr. III*).

- È isolata la forma del presente indicativo del verbo *fare*, *fo*:

(7) GIULIA [...] Io dicendolo mi *fo* rossa, rossa sino alla punta dei capelli, [...] (*Mar.* II, iv).

- Osserviamo ora qualche occorrenza con la desinenza dell'imperfetto in *-a*:

(8) LA DUCHESSA (*da sé*) (Ma dar moglie ad un ragazzo di venti anni?... *Lo prevedeva!*... *prevedeva io!* (*Mar.* I, III);

(9) LA GIOIOSI [...] Io *non lo sapeva*; *sapeva* che la Rita aveva rifiutato Fabio Regoli, ma poi c'eravamo perdute di vista (*Mar.* I, iv);

(10) LA GIOIOSI Eccovi la Rita; *ve l'aveva annunziata*... Ho fatto da avanguardia, il nerbo dell'esercito eccolo qui... (*Mar.* I, v); RITA [...] È tornato l'altro ieri, ed *io non lo sapeva*... [...] (*Mar.* I, v);

(11) IL BARONE (Auf!) *L'aveva* nel cappello... (*Mar.* II, vi);

(12) IL BARONE *Veniva* a vedervi... (*Mar.* III, i);

(13) RITA [...] Credetemi, Fabio, *io era nata* per essere una buona moglie! [...] (*Mar.* III, iv);

(14) RITA [...] *Vi aveva detto* di una mia faccenda... Vorrei farvi vedere il mio contratto di nozze e il testamento di mio padre... Anzi, li aveva tirati fuori per questo... Vogliamo andare nel mio salottino? (*Mar.* III, v);

(15) IL DUCHINO Mia moglie non veniva *senon l'accompagnava io*... [...] (*Mar.* IV, i)¹⁰⁹;

(16) IL BARONE [...] Avvicinatevi al fuoco... *Vi stava dicendo* dunque, che voi non capirete mai la mia grande amicizia, l'immensa simpatia che sento per voi... (*Mar.* IV, i).

- Sebbene non superino le occorrenze appena viste, numerose sono anche le forme con uscita moderna in *-o*, come attestano gli esempi che seguono:

(17) SOFIA (*singhiozzando*) Perché... oggi... è l'anniversario... della morte del mio piccolo Filippo... *Volevo* andargli a portare due fiori... [...] (*Mar.* II, vii);

(18) RITA [...] È un'ottima ragazza, ma di una storditaggine... *Avevo* già deciso di mandarla via. [...] (*Mar.* III, vi);

(19) GIULIA *Avevo* una lettera: una dichiarazione amorosa che un ufficiale di marina scrisse a Sofia tra anni fa... (*Mar.* III, vi);

(20) GIULIA *Gli avevo dato* la posta qui, da te, per restituirgli la sua lettera a Sofia, e ricevere da lui quella che Sofia gli scrisse... (*Mar.* III, vi);

(21) IL BARONE Come si diventerà l'Amelia Gioiosi venendo con Errico di Riverbella; *non te l'avevo detto* che l'avrebbe invitato? (*Mar.* IV, i).

- Nelle battute più lunghe, può capitare che le due forme dell'imperfetto si alternino, come si vede nell'esempio seguente:

(22) RITA [...] Ma *io amavo* mio marito come una pazza, e me ne *incaricavo*¹¹⁰ sempre, e ne *soffriva* tanto che cominciai a deperire in salute, e a poco a poco m'accorsi che diventavo brutta. [...] (*Mar.* I, v).

¹⁰⁹ Si noti anche, in questa battuta, l'uso del periodo ipotetico con l'imperfetto, caratteristico dell'italiano colloquiale.

¹¹⁰ In corsivo nel testo.

- Nella commedia *Scrollina*, come si è detto, è presente solo l'uscita della prima persona dell'imperfetto in *-o*. Riporto una decina di occorrenze a titolo di esempio; la rassegna non è esaustiva di tutti i verbi all'imperfetto presenti nella commedia:

- (23) VERONICA [...] *Se io non salvavo* la baronessina, cioè... Insomma se le cose di quella non le aggiusto io, se ai pasticci di quell'altra non riparo io, il patatrac è universale. [...] (*Scr. I*)¹¹¹;
- (24) VERONICA [...] Curioso! Un momento fa *non ci trovavo* niente di bello! (*Scr. I*);
- (25) SCROLLINA [...] *Io non avevo* ancora domandata l'elemosina e mi avvicinai ad una di quelle carrozze; [...] *Io perdevo* i sensi in quel momento; ma pure la vidi: mi parve un angelo chinato su me. [...] (*Scr. I*);
- (26) VERONICA *Io scendevo* le scale più adagio, qui, col conte Girolamo, che non può più correre molto... (*Scr. II*);
- (27) ADRIANA È quello di cui *volevo pregarvi* (*Scr. II*);
- (28) ADRIANA Sì, vi trovavate lì perché *mi ci trovavo io*. [...] (*Scr. II*);
- (29) ADRIANA Senti! Bambina *vedevo* piangere nostra madre: i dolori che le dava nostro padre mi fecero diventare adulta prima del tempo. [...] (*Scr. II*);
- (30) GIROLAMO Un'ora fa *andavo* a salutare vostra sorella Adriana; [...] (*Scr. III*);
- (31) SCROLLINA [...] Oh che delizia! (*Aspira col naso in aria*) Come fa bene! Da tanto *che non lo sentivo!* [...] (*Scr. III*);
- (32) OTTAVIO *E io che venivo qui non aspettandomi... non aspettandomi...* (*Scr. III*).

8.8 Sintassi marcata

Come già osservato nei caratteri generali, nei dialoghi delle commedie di Torelli la sintassi è piuttosto semplice, spezzata. Le battute lunghe sono poche sia in una commedia sia nell'altra, e in ogni caso, inframmezzate sempre da pause di sospensione, ripetizioni e interiezioni che ne contraddistinguono il ricercato carattere dell'oralità.

Per quanto riguarda la sintassi marcata propria del parlato, anche nella lingua di Torelli si nota la presenza di dislocazioni, costruzioni con il *che* polivalente, e con il *ci* attualizzante. Frasi scisse e anacoluti invece registrano pochissime occorrenze.

8.8.1 Inversione di componenti frastici e dislocazioni

Rispetto agli altri autori finora esaminati, in Torelli aumenta il numero delle costruzioni marcate. Molto frequenti risultano le dislocazioni a sinistra e si registra qualche occorrenza di dislocazione a destra. Presenti anche le frasi scisse e un caso di analoluto.

¹¹¹Si noti anche qui il periodo ipotetico con l'imperfetto.

- Osserviamo le dislocazioni a sinistra presenti nei testi:

- (1) FELICE (*con un vassoio pieno di biglietti di visita, rimescolandoli*) Al Capodanno del 1589 ce ne furono seicentocinquanta... Sono scemati d'anno in anno, e stavolta non supereranno i trecento; *di morti ce ne mancheranno una ventina anche stavolta...* (Mar. I, i);
- (2) GIULIA In fatto di rimorsi, per Sofia, *non ne ho!* (Mar.I, iii);
- (3) FABIO *La fortuna l'aspettano dal caso* (Mar.II, i);
- (4) LA DUCHESSA *Quel ch'io provi in questo punto, o signore, mi sforzerei invano d'esprimerlo!* (Mar.III, iii);
- (5) FABIO *Che possa essere un altronon lo penserete, spero!...* (Mar. III, iv);
- (6) GIULIA E cosa gli restituisco, se ora *la lettera di Errico a Sofia l'ha in mano mio marito e la crede diretta a me?* (Mar.III, vi);
- (7) TEODORO [...] quando ad ogni momento mi pareva di *raggiungerla quell'infame carrozza* (Mar. IV, VI);
- (8)
- (9) Una vena di pazzia *ce l'ha da avere la Rita!* (Mar. V, IV);
- (10) VERONICA Ma, mio caro, *il decoro l'abbiamo tutti* (Scr. I);
- (11) BRUTO Ma caro mio, chi campa d'accatto, *l'elemosina l'accetta da tutti* (Scr. I);
- (12) SCROLLINA [...] *qualche cosa qui sulla spalla me l'hai lasciato del tuo...* un bacio, birichino! (Scr. I);
- (13) VERONICA Ho capito, *la vostra fisionomia bisogna vederla in azione*: ne ho incontrato qualche altro come voi (Scr.I);
- (14) GIORGIO *Di pazzie ne ha fatte*, ma *questo non vuol dire*: i più grandi scapestrati riescono i migliori mariti (Scr. I);
- (15) VERONICA Insomma *che cosa sia successo, non lo so*, certo è che in quel momento usciva dal teatro quel giovane che chiamano il principe che dipinge; e più certo è che se Adriana ed io andiamo al teatro, *questo principe siamo sicure di trovarlo all'entrata e all'uscita* (Scr. II);
- (16) ADRIANA *Che mio marito non si risenta non lo credo* (Scr. II)
- (17) ADRIANA [...] Non è credibile! Io sola lo so! E *le lagrime di mia madre le ho ancora tutte qui nel cuore* [...] (Scr. II);
- (18) SCROLLINA *Naso non ne avete da sentire quest'odore di colori? Lo conosco io!... Oh se lo conosco! Mi par d'essere un cavallo di battaglia che annusa la polvere...* Oh che delizia! (*Aspira col naso in aria*) Come fa bene! Da tanto che non lo sentivo! Ah, mi si allargano i polmoni! (Scr. III);
- (19) IL SERVO Foglietti qui *non ce ne sono...* (Scr. III);

- Numerose occorrenze hanno anche le dislocazioni a destra:

- (20) EMMA [...] È strana, sai: *io non l'amo quell'uomo;*... (Mar.II, iii);
- (21) *L'avete proprio conciato per le feste quel povero barone* (Mar. V, III);
- (22) EMMA Rita, me lo fai un piacere, se te lo domando? (Mar. V, IV);
- (23) TEODORO Finirà, *ve lo dico io!* (Mar. I, viii)
- (24) ALFREDO Le vecchie! *Io le detesto* (Mar. IV, iii).
- (25) SCROLLINA Pasta da marzapane mi chiamavi, *te ne ricordi?* Dimmi chi ti fa da modella? (Scr. I);
- (26) SCROLLINA E *me ne ha fatte delle bricconate*, non è vero? [...] (Scr. I);
- (27) SCROLLINA Già *me ne han fatte tutti delle bricconate*, a cominciare dal mio tutore che mi ridusse sulla paglia e si mangiò quel poco di terra che avevo al sole. [...] (Scr. I);
- (28) SCROLLINA Non *lo vuoi il mio bene?* (Scr. I);
- (29) SCROLLINA Lo ringrazio! (*Levando l'indice al cielo*) *Me l'ha concessa la grazia* di favi pagare la parola «favorita». Volevate cogliere e siete stato colto voi! (Scr. III);
- (30) SCROLLINA E colto con chi poi? Con me, vostra zia: perché son vostra zia, tanto è vero che v'ho appiccicata la correzione d'una ceffata... Eh? *Ve lo ricordate quello schiaffettino?* (Scr. III);
- (31) VERONICA Con Bruto? (Si porta la mano al cuore; Adriana esce con Giorgio) Bruto?!... *Ah, io ce lo sentivo l'eroe in quell'uomo!* (Scr. III).

- Vi sono anche alcune frasi scisse:

(32) ODOARDO *Se non è il mio occhio sinistro che me la fa veder gialla!* (Mar.I, viii);

(33) TEREZIO *Il coupé? Chi è l'asino che ha dato ordine di attaccare il coupé?* (Scr. I);

(34) OTTAVIO *Ah già, son io che gli ho dato questo nome. [...]* (Scr. I).

- Si nota la presenza di un anacoluto:

(35) EMMA [...] *mi fa pensare infine, io che non ho mai pensato* (Mar. II, iii).

8.8.2 Che polivalente

Anche il che polivalente è ben attestato nelle commedie di Torelli. La funzione principale che riveste è quella causale, ma si rileva anche un esempio in cui ha valore relativo causale (5) e un altro in cui ha valore consecutivo (11). Vediamo le occorrenze del costrutto nei testi:

(1) FABIO *Non già per me, che non me n'importa niente; ma per lei...* (Mar.II, vi);

(2) ODOARDO *State un po' ferma che mi fate girare gli occhi* (Mar. II, VII);

(3) EMMA *Sentitele che suonano* (Mar. II, VII);

(4) EDUARDO *va' franco, che se oggi tu non conduci tua moglie,...* (Mar. III, II);

(5) RITA *In qualche momento che io dimentico d'essergli moglie* (Mar. III, IV);

(6) FABIO *No, no, per carità... che son documenti del Cinquecento...* (Mar. V, VI);

(7) EMMA *Ma sì, che mi farà bene l'alzarmi presto* (Mar. V, VI).

(8) BRUTO *E guardate quanto poco io tengo al mio, che dico a tutti che egli mi ha mantenuto per tre anni di malattia, in cui non potetti lavorare* (Scr.I);

(9) SCROLLINA [...] *Era una sera che cadeva tanta neve! [...]* (Scr. I);

(10) SCROLLINA [...] *Ma poi fosti così buono!... Io ti supplicai con tutta l'anima, che con gli altri mi sentivo forte, ma con te, debole, debole... [...]* (Scr. I);

(11) SCROLLINA *Adriana non si sente bene che non viene a colazione?* (Scr. II);

(12) ARTURO [...] *E poi subito che saremo usciti noi... cioè quando non ci sarà più pericolo di poterci incontrare con lei, la farete uscire [...]* (Scr.III).

8.8.3 Ci attualizzante

Infine, anche il *ci* attualizzante contribuisce a conferire al parlato delle commedie di Torelli un elevato tasso di colloquialità:

- (1) LA DUCHESSA *Se non ci venisse più* (Mar.I, iv);
- (2) EMMA *ci ha fatto cadere il lume sopra* (Mar. I, iv);
- (3) EMMA *mi ci tirate pe' capelli* (Mar. I, viii);
- (4) RITA e voi *non ci avete parte* (Mar. III, iii);
- (5) ALFREDO *Io ci respiro come al gassometro!* (Mar. IV, i);
- (6) EDUARDO *ci avete un mododi entrare molto curioso* (Mar. IV, v);
- (7) FABIO *Ma ci fa freddo, sai!* (Mar.V, vi).

- (8) VERONICA [...] *Ma che ci avete di particolare?* [...] (Scr. I);
- (9) BRUTO *Ci ha di particolare una cosa, signora, il decoro* (Scr. I);
- (10) SCROLLINA [...] *Ma la mamma ci teneva tanto, ci dava tanta importanza!* [...] (Scr. I);
- (11) VERONICA [...] *Non ci vedete più come una volta!* (Scr. I);
- (12) SCROLLINA [...] *Hanno ragione, lo so, ma che colpa ci ho io?* [...] (Scr. II);
- (13) SCROLLINA *Vada a riposarsi Ottavio! Io ci sento il brutto lì dentro!* [...] (Scr. II);
- (14) SCROLLINA *No, no, ci voglio veder chiaro!* (Scr. II);
- (15) SCROLLINA [...] *Roba da metterci il piede su e tirar via!* (Scr. II);
- (16) GIORGIO [...] (Si batte la fronte) *Ah! ci giuro! È lui stesso, è lui stesso che ha fatto giungere ad Adriana la falsa notizia del duello già successo e del principe mortalmente ferito perché ella...* (Scr. II);
- (17) SCROLLINA *Ma che penna, che penna! Datemi un pastello, una matita; ci ho più simpatia!* (Scr. III);
- (18) SCROLLINA [...] *Che ci è scritto qui sotto?* [...] (Scr. III)¹¹²;
- (19) SCROLLINA *Venir qui per farci la figura d'un colossale piffero di montagna, il quale andato per suonare, è rimasto suonato!* [...] (Scr. III);
- (20) VERONICA [...] *Ah, io ce lo sentivo l'eroe in quell'uomo!* (Scr. III).

La particella *ci* si lega non solo al verbo *avere*, come nei casi più comuni, ma si compone con una gamma molto vasta di verbi: *venire, fare, respirare, dare* (nella locuzione idiomatica *dare importanza*), *vedere, sentire, volere*. Ne casi in cui non si lega ai verbi *avere* o *essere*, tuttavia, il costrutto è sempre accompagnato da una determinazione spaziale e quindi da un deittico.

8.9 Trattati dell'oralità

Tra gli elementi caratteristici del parlato teatrale, nel Torelli spiccano senza dubbio i numerosissimi proverbi, modi di dire, colloquialismi e locuzioni idiomatiche, nonché i fatismi di richiamo dell'attenzione. Procediamo comunque secondo l'ordine consueto.

¹¹²Si noti anche la dislocazione a destra.

8.9.1 Allocutivi

Gli allocutivi nelle commedie di Torelli spogliate sono principalmente il *voi* e il *tu*. Nella famiglia dei nobili duchi Herrera della commedia *I Mariti* ci si rivolge con il pronome di seconda persona plurale quando lo scambio comunicativo avviene tra personaggi di età differenti; le fanciulle invece nei loro scambi dialogici usano il *tu*.

Significativo del consapevole uso degli allocutivi da parte di Torelli per definire i rapporti sociali, di età, o di parentela, è lo scambio dialogico dell'ultima scena del secondo atto, in cui Emma passa inavvertitamente e spontaneamente dal *voi* al *tu* nei confronti di Fabio, ed egli ne ha un moto di gioia:

- (1) EMMA A dirla... veramente... non avrei più voglia di tornare a Napoli...
FABIO No? Davvero?
EMMA A meno che tu non debba andarvi per i tuoi affari...
FABIO (*con gioia*) Emma!
EMMA Che c'è?
FABIO *Mi date del tu...* la prima volta...
EMMA Guarda! Non me n'ero accorta. – [...] (*Mar. II, viii*).

Da questo preciso punto della commedia, Fabio e Emma si rivolgeranno sempre il *tu*.

- In *Scrollina* persiste l'uso della formula allocutiva Vostra Eccellenza rivolta dal servo ai duchi, associata al pronome allocutivo di terza persona singolare:

- (2) IL SERVO Ma proprio Vostra Eccellenza stamane quando si è ritirato all'alba (*Scr. I*);
(3) IL SERVO Ha male all'occhio Vostra Eccellenza? (*Scr. II*);

- Come osservato negli autori precedenti, i personaggi di rango sociale più elevato rivolgono il *voi* a quelli di rango inferiore (in questo caso, al servitore), e sono ricambiati con il *lei*:

Questa però non è una regola fissa. Infatti, per esempio, in una lettera scritta da una cameriera a Ottavio, e dalla quale emerge che tra i due c'è stato un episodio di intimità, questa gli dà del *voi*:

- Anche in *Scrollina* si assiste, come ne *I mariti*, a un episodio in cui l'uso di un allocutivo non viene sentito come particolarmente gradito. Qui però è il contrario, e Arturo impone a Scrollina di dargli del *voi*, per evitare che si possa comprendere, da parte degli altri, la sua passata confidenza con una donna ritenuta poco onesta:

(4) ARTURO *Ma dammi del voi!*

SCROLLINA *Bravo! E lui mi dà del tu! (Scr. II);*

(5) SCROLLINA *Ah, se non mi dai del tu non ti rispondo. Vi sono certe intimità contratte nella sventura che è un vero sacrilegio smettere nella prosperità.*

ARTURO *Hai ragione. Come ti trovi qui fra i tuoi nuovi parenti? (Scr. II).*

In (5), la sventurata protagonista della commedia fornisce anche una spiegazione del motivo per il quale vuole continuare a rivolgersi con il *tu* ad Arturo.

Dagli scambi di battute e dalle considerazioni dei personaggi, emerge come l'uso degli allocutivi nel Torelli sia specchio di un vero e proprio ordine che tiene ben distinte tra loro le gerarchie sociali. L'ascesa sociale di Fabio nei *Mariti* è determinata infatti anche dalla confidenza maggiore che la moglie, nobile, gli conferisce dandogli finalmente del *tu*, un *tu* del quale egli gioisce ed esulta e che indica la sua piena accettazione nella famiglia della moglie. Scrollina, al contrario, viene apostrofata affinché mantenga le distanze con i giovani nobili artisti di cui in passato è stata intima amica. Ma la donna, in nome della povertà condivisa in passato, rifiuta questo imperativo, poiché le «intimità contratte nella sventura» non possono non essere ricordate anche nella prosperità.

8.9.2 Deittici

I deittici che si riscontrano più frequentemente sono gli avverbi di luogo e i dimostrativi. La maggior parte delle occorrenze la registra la forma *qui* e il corrispettivo *lì*; minoritaria la forma *là* e rara la forma *qua*.

- Osserviamo qualche esempio con *qui* / *lì*:

(1) EMMA *Altri biglietti? Date qui, Felice. – Vediamo di chi sono... [...] (Mar. I, ii);*

(2) EMMA *Ah! Ti ha accompagnata qui Ernesto di Rogheredi! (Mar. I, v);*

(3) IL BARONE *Se son qui per questo... (Mar. I, vi);*

(4) FELICE *Ecco... Mi permetto di far osservare a Vostra Eccellenza, che venuta qui la signora Baronessa d'Isola, la duchessa ordinò che si cedessero le loro stanze alla baronessa (Mar. II, i);*

(5) FABIO *Mi portate il broncio perché vi ho condotta qui?*

EMMA *Che ci venga, qui, papà duca per fare i conti coi fattori, passi; ma noi? [...] (Mar. II, i);*

- (6) FABIO [...] Debbo andare alla villa del povero Gioiosi per farvi apporre i suggelli; sono dieci buone miglia *da qui*... [...] (II, i);
- (7) FABIO [...] a meno che non voglia far scoppiare i nostri cavalli, se dovranno rifare la via *da qui* a Napoli... Ah! *qui* ci ha da essere il mio Moro, che vostro fratello Alfredo ha guarito con una cura prodigiosa! [...] (Mar. II, i);
- (8) RITA Anche *lì*?...
GIULIA Anche *lì*!... (Mar. II, iv);
- (9) GIULIA [...] Ho data *lì* la posta a Errico di Riverbella per quella lettera... che mi deve restituire (Mar. II, vii);
- (10) IL SERVO [...] Per *questo qui* poi me la son legata al dito: a capodanno non mi ha regalato niente... (Mar. III, vii);
- (11) IL SERVO Ho sentito dire dal signor di Riverbella che dovevano andare *lontano da qui* per fare non so che cosa... (Mar. III, viii);
- (12) IL DUCHINO Un'oppressione *qui*... Il diavolo mi porti! [...] (Mar. IV, i);
- (13) IL BARONE Ma... *qui* voi, duchessa? [...] (Mar. IV, iii);
- (14) EMMA Importa assai a me del Cinquecento: *ci son qui io* che valgo, debbo valere per te, il Cinquecento, il Seicento e l'Ottocento! (Mar. V, v);
- (15) EMMA *Vieni qui!* (Mar. V, v).
- (16) VERONICA E che cosa dipinge *qui* questo principe? (Scr. I);
- (17) VERONICA [...] Ma per gli affreschi abbastanza immorali che avete *lì in quel* tempietto, Adriana resterà al di fuori con me, e voi *là di dentro* con Giorgio getterete le basi del matrimonio fra lei ed Ottavio (Scr. I);
- (18) OTTAVIO La signora Veronica *qui*? A *quest'ora* del mattino da mia moglie? (Scr. II);
- (19) SCROLLINA Io sento qualcosa che mi si torce *qui dentro!* [...] (Scr. II);
- (20) ADRIANA [...] Ma non è *tutto qui*... (Scr. II);
- (21) ADRIANA (*trattenendolo*) Fu per caso... che vi trovaste *lì*, all'uscita del teatro quand'io fui insultata da mio marito? (Scr. II);
- (22) GIORGIO [...] (*Legge*) [...] E *qui* ha ragione. [...] (Scr. II);
- (23) ADRIANA [...] E le lagrime di mia madre le ho ancora tutte *qui nel cuore*. [...] (Scr. II);
- (24) BRUTO Ci siamo già veduti ed intesi. *Lì*, nel giardino, il viale sotto il mura di cinta è adattatissimo. Mi dispiace solo che se infilerai quel duca e non potrà essere trasportato altrove, ce lo dovremo godere *qui*, finchè sarà morto o guarito (Scr. III);
- (25) ARTURO Allora permettete che vada a colazione io al Club *qui vicino*... come faccio tutti i giorni (Scr. III);
- (26) IL SERVO Foglietti *qui* non ce ne sono... (Scr. III);
- (27) SCROLLINA *Ecco qui* (*Scrive*) [...] Oh! Quante ricercatezze *qui!* [...] Che ci è scritto *qui sotto?* [...] (Scr. III);
- (28) GIORGIO Se m'invita a restar *qui*, è segno che Adriana *qui* non viene! (Scr. III)
- (29) ARTURO [...] Intanto scriviamo *qui* (*Scrive sul quadro*) A Scrollina prima di battermi (Scr. III);
- (30) SCROLLINA Sì, tremo, sono donna: ma il mio amico, il povero Bruto è *lì*, e intenderete che non mi muovo di *qui*, che non andrò via se non quando sarò sicura ch'egli ne sia uscito salvo!... (Scr. III).

- Vediamo ora gli esempi con le forme *qua* / *là*:

- (31) LA GIOIOSI [...] *Va là*, non te ne pentirai, te lo dico io! [...] (Mar. I, vii);
- (32) IL BARONE *Vieni qua!* (Mar. III, i);
- (33) RITA Dov'è mia figlia?
IL BARONE È *di là*... (Mar. III, iii);
- (34) RITA *Vieni qua!* [...] (Mar. III, v);
- (35) RITA *Da quando in qua* bisogna aspettare un'ora per avervi? (Mar. III, vi);
- (36) RITA [...] Vado a far la pace con Emma, che è andata *di là* un po' in collera... (Mar. III, vii);
- (37) GIULIA [...] Ma sciocca che sono, Fabio è *di là*... può andar lui a Castelletto invece della mamma... [...] (Mar. III, vii);
- (38) IL DUCHINO [...] Se non vuoi aspettare la Ghita, c'è il barone *di là* che sta spazzolandosi, e... (Mar. IV, i);
- (39) TEODORO Ho visto *di là*... che vi era qui con voi... qualcuno... Lui! (Mar. IV, iv);

- (40) TEODORO Essa è *di là*, e mi meraviglio di voi che abbiate perduto la vista, e conserviate poi così bene i vostri nervi (*Mar. IV, vi*);
- (41) TEODORO [...] Non volete convenire ch'essa è nascosta *di là*, nelle vostre camere? (*Mar. IV, vi*);
- (42) GIULIA Ho la baronessa *di là*... permettete... [...] (*Mar. V, ii*);
- (43) IL DUCA Niente... è niente, vi dico; un capogiro... Vado in camera *di là*... dove c'è Matilde... [...] (*Mar. V, ii*);
- (44) IL DOTTORE Vi siete scordato di un vecchio camerata? Del vostro medico di bordo? Delle vostre confidenze *là* sull'oceano, quando vi facevo compagnia, sul ponte, durante l'ora della vostra guardia? (*Mar. V, ii*);
- (45) RITA [...] Chi è *di là*?... chi è *di là*? [...] (*Mar. V, iv*);
- (46) IL SERVO È *di là* che prepara... (*Scr. I*);
- (47) VERONICA È *di là* con un signore, nella galleria dei quadri; [...] (*Scr. I*);
- (48) TERENCE Non posso: ho *di là* qualcuno... [...] (*Scr. I*);
- (49) VERONICA (*entrando*) Oh, *eccomi qua*... (*Scr. I*);
- (50) VERONICA [...] E per questo principe che dipinge, sospiri *di qua*, sospiri *di là*: «Il fait la pluie et le beau temps, ce gamin!» [...] (*Scr. I*);
- (51) VERONICA [...] Ma per gli affreschi abbastanza immorali che avete *là in quel* tempietto, Adriana resterà al di fuori con me, e voi *là di dentro* con Giorgio getterete le basi del matrimonio fra lei ed Ottavio (*Scr. I*);
- (52) GIORGIO (*entrando con Terenzio e il servo che porta il tè*) *Eccoci qua* (*Scr. I*);
- (53) TERENCE Scusate, contessa zia, ma ho certe visite *di là* [...] (*Scr. I*);
- (54) SCROLLINA [...] Però vorrei saper ritrarre *quel tipo là* [...] (*Scr. I*);
- (55) TERENCE Io torno a domandare mille perdoni, ma ho gente *di là*... [...] (*Scr. I*);
- (56) SCROLLINA [...] *Da quando in qua* ho un fratello e uno zio? [...] (*Scr. I*);
- (57) SCROLLINA [...] Questo torce il muso, quella mi guarda come se fossi un'appestata, quell'altra mi fissa con le lenti, ed io allora inforco le mie (*eseguisce*) e *là*, guardo lei! [...] (*Scr. II*);
- (58) IL SERVO Ma calamaio e penna sono *là in biblioteca* (*Scr. III*);
- (59) ADRIANA [...] E dobbiamo noi assistere *qua* a questo orrore: e tu, tu non trovi modo di riparare, d'impedire... (*Scr. III*);
- (60) SCROLLINA Vostro marito! (Spingendola a sinistra) *Là*, nella biblioteca! Per pietà, salvatevi! (*Scr. III*).

- Riporto ancora qualche esempio con i dimostrativi *questo* e *quello* con valore esclusivamente indicale:

- (61) TEODORO (Che c'è dentro a *sti* maledetti?!)¹¹³
 DOTTORE (*In quello*...)
 TEODORO (Quale?)
 DOTTORE (Il diritto...) (*Mar. I, viii*);
- (62) LA DUCHESSA Filippo, fatemi il piacere di prendermi *quella* pelliccia; - ho freddo; non c'è più il fuoco? (*Mar. I, viii*);
- (63) LA DUCHESSA [...] Io non so, Filippo mio, da chi abbia preso *questo* ragazzo! (*Mar. I, viii*);
- (64) EMMA (*dando la mano a Fabio*) (Bisognerà amarlo per forza, *questo* noioso!) [...] (*Mar. I, viii*);
- (65) TEODORO Faremo i conti su, in casa... Avanti (*le offre il braccio*)
 GIULIA Non voglio *quel braccio*!
 TEODORO Eccovi *quest'altro* (*Mar. I, viii*);
- (66) FABIO *Questo* luogo vi ha visto nascere... Vi sono forse odiosi i ricordi dell'infanzia? [...] (*Mar. II, i*);
- (67) RITA *Questa* è una lettera di mia madre... (*legge*) [...] (*Mar. III, iii*);
- (68) TEODORO Vedete se *questa* lettera è di suo pugno... (*gli dà una lettera*) (*Mar. IV, v*);
- (69) EMMA (*strappandogli di mano le carte*) Ma stammi a sentire... e lascia *quelle carte*... (*Mar. V, v*);

¹¹³Si noti anche il colloquialismo di marca meridionale *'sti*.

- (70)EMMA (*vorrebbe levare il tavolino che li divide*) Ma *questo* tavolino *qui*, di mezzo, non si sa perché...
Vieni da *quest'altra parte*... (Mar. V, v);
- (71)ARTURO (*andando via, a Terenzio*) Ma che sa *questa donna*? (Scr. I);
- (72)ARTURO Si chiama Adriana *quella* signorina? (*Involontariamente lascia vedere nell'album aperto*) (Scr. I);
- (73)VERONICA (*indica a destra nelle quinte*) Ecco il vostro Ottavio, se non lo conoscete ancora, il bruno che accompagna *quella signora* vestita da viaggio (Scr. I);
- (74)SCROLLINA [...] Però vorrei saper ritrarre quel tipo là. (*Fissa Terenzio con le lenti*) È un tipo che lo sento *quello!* [...] (Scr. I);
- (75)SCROLLINA [...] E codesti tuoi occhi scellerati, assassini, punteruoli, neanche *questi* li posso mandar via dalla memoria! [...] (Scr. II);
- (76)OTTAVIO State attento. Darete *questa lettera* alla duchessa Adriana quando tutti saranno andati via. Avete inteso? (Scr. II);
- (77)IL SERVO (*con un biglietto da visita*) C'è *questo signore* (Scr. III);
- (78)ARTURO Bruto, va' con *quell'involto* nel viale (*indica due spade avvolte in un panno. Esce*) (Scr. III);
- (79)SCROLLINA Ah, per carità, signora, non mi fissate con *quello sguardo* che mi fa capire che voi potete ben odiare me; ma io non posso odiar voi! [...] (Scr. III);
- (80)ADRIANA [...] (Mostra una lettera) Vedete *questa lettera*? Sapete che cosa mi dice? (Scr. III);

- Riporto l'unica occorrenza di *codesti*, riscontrata in *Scrollina*:

(81)SCROLLINA [...] E *codesti* tuoi occhi scellerati, assassini, punteruoli, neanche questi li posso mandar via dalla memoria! [...] (Scr. II)

- Vediamo ora alcune occorrenze della costruzione composta con il dimostrativo *questo* o *quello* + aggettivo:

- (82)LA DUCHESSA [...] Vedi, Filippo mio, bisognerebbe parlare sul serio a quel ragazzo... Me l'ha consigliato anche il dottor Bruni... E *quella povera Sofia*, neanche lei sta bene; [...] (Mar. I, viii);
- (83)RITA Non sai nulla? *Quel povero Gioiosi*... (Mar. II, ii);
- (84)RITA [...] (Un po' di respiro a *quella disgraziata!*) (Mar. II, v);
- (85)IL BARONE E *quella talpa del ragioniere* non s'è visto? (Mar. III, i);
- (86)IL BARONE [...] *Quell'usuraio cane* di Daniele Arrosto non vuol darmi più nulla... (*s'avvia per uscire*) (Mar. III, ii);
- (87)DI RIVERBELLA [...] E vostro fratello Alfredo conduce Sofia in mezzo a *quella gente*... [...] (Mar. III, vii);
- (88)LA DUCHESSA (Ci sarebbe proprio da frustare *quell'imbecille* di mio figlio!) (Mar. IV, iii);
- (89)DI RIVERBELLA [...] ; so soltanto che impedirò a chiunque di fare uno scandalo, in cui potrebbe andarne la riputazione di *quel povero angelo della duchessina Sofia*, alla quale è toccato un ragazzo per marito, e un fratello imbecille come Teodoro! (Mar. IV, iv);
- (90)TEODORO E Alfredo era qui... E *quell'imbecille* non ha fatto niente! (Mar. IV, v);
- (91)TEODORO [...] ... quando ad ogni momento mi pareva di raggiungerla *quell'infame* carrozza (Mar. IV, vi).
- (92)OTTAVIO [...] *Quella scellerata* di Fanny m'ha fatto bere più del solito... [...] (Scr. I);
- (93)IL SERVO È di là con un signore, nella galleria dei quadri; con *quel giovane signore* che chiamano il principe che dipinge (Scr. I);
- (94)VERONICA [...] E *quella povera donnina* mi diceva: Io, io che per lui ho rinunciato al mio solo ideale, al principe che dipinge... [...] (Scr. I);
- (95)ARTURO Contessa fin che vuoi, ma sempre *quella cara matta* di una vola (Scr. I);

- (96) SCROLLINA [...] Ho cinquecento lire di assegno al mese, ma trecento le mando alla mamma... *quella povera vecchierella* della mamma! Te la ricordi? (Scr. I);
- (97) OTTAVIO [...] È lei, certo, quella vecchia megera che tien mano alla tresca! [...] (Scr. II);
- (98) VERONICA E sapendo che era con me al teatro fece un chiasso d'inferno perché è geloso, *quel dissoluto!* (Scr. II);
- (99) VERONICA [...] *quell'angelo* di mio figlio incapace di checchessia [...] (Scr. II);
- (100) ARTURO [...] Non fate sentire il vostro disprezzo a *quella povera giovane*: è forse volgare, ma in compenso vi adora! [...] (Scr. II);
- (101) BRUTO [...] Benedetta *quella mia Veronica* che non mi dà nessun incomodo e tutti i sollievi (Scr. III).

- In alcuni casi, gli aggettivi dimostrativi sono usati come rafforzativi davanti a un sostantivo, per intensificare il valore di quest'ultimo e marcarne la pronuncia. In questo risiede il loro valore deittico. Tale caratteristica è presente per lo più in *Scrollina*:

- (102) VERONICA E che cosa dipinge *questo* principe? (Scr. I);
- (103) ADRIANA *Quella* sua bellezza mi mette in sospetto (Scr. I)
VERONICA *Quella* di Ottavio? [...] (Scr. I);
- (104) SCROLLINA (*appassionata*) *Quel* viso, *quel* viso di Adriana, *quella* sera a Milano china su me che svenivo in mezzo alla strada, *quel* viso non me lo posso più dimenticare (*Grottescamente*) E codesti tuoi occhi scellerati, punteruoli, neanche *questi* li posso mandar via dalla memoria. Brutti! [...] (Scr. II);
- (105) VERONICA Insomma che cosa sia successo, non lo so, certo è che in quel momento usciva dal teatro *quel giovane* che chiamano il principe che dipinge; e più certo è che se Adriana ed io andiamo al teatro, *questo principe* siamo sicure di trovarlo all'entrata e all'uscita (Scr. II);
- (106) ARTURO [...] Erano mesi che avevo finito e mi mancava *quel* raggio nell'occhio. [...] (Scr. III).

- Riporto ancora alcuni esempi in cui il pronome dimostrativo, non associato a nessun aggettivo o sostantivo, ricopre il ruolo stesso di soggetto o di complemento oggetto, aumentando in questo modo il tasso di colloquialità. Talvolta i dimostrativi si trovano associati tra loro venendo a formare delle locuzioni dall'aspetto popolareggiante, in cui il referente è indefinito. Non a caso, eccetto (107), in cui Emma, dialogando con l'amica Rita, ha un moto di gelosia per il marito e chiede chiarimenti a riguardo, le altre battute sono pronunciate da personaggi (Scrollina e Veronica) del cui linguaggio colorito e altamente marcato si è già detto:

- (107) RITA Ebbene, sono sicura che un sol uomo mi resisterebbe: tuo marito!
EMMA Mi dici, in piacere, perché vai a scegliere *proprio quello?* (Mar. III, v).
- (108) ARTURO E... Ottavio?
SCROLLINA Ah, *quello* poi lo graffierei con tutto il cuore e le unghie [...] (Scr. II);
- (109) VERONICA [...] Figuratevi che tutte ricorrono a me: debbo aiutare *questa, quella e quell'altra*: e quindi ne ho piene le tasche e le orecchie dei nomi dei bei giovani, degli esseri fatali; li conosco tutti prima di conoscerli! Se io non salvavo la baronessina, cioè... Insomma se le cose di *quella* non le aggiusto io, se ai pasticci di quell'altra non riparo io, il patatrac è universale. Non più tardi di ieri ho sentito il vostro nome da una donnina... Ah, carina, carina, in parola! Figuratevi ch'ella era cascata in mano d'un tipaccio. *Uno di quelli!* [...] (Scr. I);

(110) SCROLLINA [...] Oh vedi! *Questo* torce il muso, *quella* mi guarda come se fossi un'appestata, *quell'altra* mi fissa con le lenti, ed io allora inforco le mie (eseguisce) e là, guardo lei! [...] (Scr. II).

- Osserviamo infine degli esempi in cui la deissi è legata alla gestualità oppure indica l'ingresso in scena degli attori. Questo tipo di deissi è realizzata dal Torelli con *ecco* e composti:

(111) LA GIOIOSI *Eccovi* la Rita; ve l'aveva annunciata... Ho fatto da avanguardia, il nerbo dell'esercito *eccolo qui...* (Mar. I, v);

(112) EMMA (*alla Gioiosi*) Volevi ringraziare mio fratello? *Eccolo* (Mar. I, vi);

(113) IL DUCA (*a Teodoro*) Cos'avete da guardare *in quel modo*? Son certi occhi i vostri... (Mar. I, viii);

(114) FABIO [...] *Eccoci qui* (*piglia una sedia e le siede accanto*) (V, v).

(115) VERONICA (*entrando*) Oh *eccomi qua...* (Scr. I);

(116) ARTURO [...] (*Sospira, cava il portafoglio e da esso un astuccio*) *Eccoti qui* il suo ritratto. [...] (Scr. II);

(117) SCROLLINA *Eccolo qui* un «Faber. n. 3». Datemi un pezzo di carta... *Ecco* quello che mi abbisogna (*prende un pezzo di carta, lo scorcia e lo risquadra*) *Ecco qui* (*Scrive*) [...] (Scr. III).

8.9.3 Sospensioni e pause di esitazione

L'uso che fa Torelli delle sospensioni e delle pause di esitazione è molto raffinato.

Riporto alcuni esempi scelti tra quelli più rappresentativi, suddividendo l'elenco in discorso franto (sospensioni all'interno della stessa battuta per reticenza o con mutamento di progetto) e sospensione all'interno del dialogo di una battuta lasciata a metà e ripresa in quella successiva.

- Vediamo per prima cosa gli esempi in cui le sospensioni sono finalizzate alla pronuncia scandita di una parola o di una frase:

(1) FABIO [...] E sapete che è la miseria? Il disgusto fra gli sposi, l'allontanamento del marito, l'abbandono dei figli, la *di...so...ne...stà* della moglie; [...] (Mar. II, I);

(2) GIULIA [...] Ti dico che m'ha ridotta alla *di...spe...ra...zione!* (*Le dà le mani*) Ho un attacco di nervi, senti... (Mar. II, iv).

(3) SCROLLINA [...] Ho udito ieri una popolana che ha detto una parola napoletana, una parola tutta zucchero... ha detto che gli occhi di Terenzio ti fanno, te fanno *scevuli!* *Sce...vuli* Vada a riporsi Ottavio! [...] (Scr. II).

- (4) SCROLLINA *Favori... La favorita! (Con ripugnanza) Ebbene sì, sono io!...sono io!... (Si asciuga una lagrima) (Scr. III).*
- Vi sono poi casi in cui la sospensione è finalizzata a evidenziare la tensione emotiva del personaggio che pronuncia la battuta, o a indicarne lo stato d'animo. Vediamone alcuni:
- (5) EMMA Così... fra il bene e il male... È strana, sai: io non l'amo, quell'uomo; ma pure... non so... mi fa meditare... me ne impone... mi fa stare attenta quando mi parla... mi fa pensare infine, io che non ho mai pensato... (*Mar. II, iii*);
- (6) EMMA (*stizzita di dovergli riconoscere il merito d'esserci*) La... vostra... venuta... ci soddisfa (*Mar. II, viii*);
- (7) RITA Lasciate là questa parola, Fabio... Dite soltanto amico, se volete; ma l'altra di fratello... non posso soffrirla... Esclude tutto... È troppo ed è poco... E non posso sentirmela dire... particolarmente da voi... (*si abbandona leggermente verso di lui*) (*Mar. III, iv*).
- (8) TEODORO [...] (*Al servo*) E...e... ditemi, in grazia... poco fa... la mia signora... era qui... sapreste, per caso, dove sono... cioè dov'è andata? (*Mar. IV, i*);
- (9) SOFIA No! Che la Ghita per venire dalla fattoria ci metterà mezz'ora, e prima ch'essa venga io sarò morta di paura... Abbi un po' di pietà... sono tanto timida, lo sai... vedi che tremo soltanto a pensare di restar sola... Senti... (*gli porge la mano*) (*Mar. IV, I*);
- (10) GIULIA Un luogo... un nascondiglio... un sotterraneo, dove possa star sola un minuto! (*Mar. II, iv*);
- (11) TEODORO Vengo... perché ci vengo... e perché non venendoci, me ne sarebbe venuto... Permettete... (*volendo entrare*) (*Mar. IV, v*);
- (12) LA DUCHESSA Un ridicolo, ripeto! e di me... di me quello poi che sorpassa ogni credenza; di me...qui...una...villana! È tutto dire! (*Mar. IV, vi*);
- (13) IL DUCA La voglio da voi! Quando mi vedete in questi momenti, non voglio che mi veggia e mi avvicini nessun altro che voi... Non so se capite! – (*Felice accenna di sì, sospira, e si ritira nel fondo*) Felice!... Felice! – Supplicate la duchessa di ritornare qui un momento... (*Fa per camminare e non può*) Non posso io... (*Felice va via*) Anche lui...anche lui (*accennando Felice*) che vide nascere Alfredo, quando poi l'ha visto far mille stravizi... È vero che me n'ha avvertito... ma doveva insistere... Anche lui ne ha colpa! – (*Entra la duchessa – Egli tenta nuovamente d'alzarsi; essa s'avvicina premurosa a lui*) Perdonami, Matilde!... (*le bacia la mano*) Non mi riconosco più... Alfredo che sta male... questo scandalo del duello... quello della separazione di Giulia e Teodoro... Non sono più io... non sono più io... Perdonami! (*Da' in pianto. La duchessa lo abbraccia, piangendo. Felice, in fondo, si passa la mano sugli occhi; - un altro servo si presenta sull'uscio. Felice gli accenna d'andar subito via; - lo segue fuori la stanza, e torna poi a fare l'ambasciata al duca*). (*Mar. V, i*);
- (14) LA DUCHESSA Ed ora che non porta più il nostro nome ed è la marchesa di Riva, sappiamo... sappiamo tutti quanto è felice!... E glielo predissi io!... (*Mar. I, iii*);
- (15) LA DUCHESSA Quando si sa l'umore della bestia... (*A Giulia scusandosi*) È il modo di dire... (*siede*) (*Mar. I, iii*);
- (16) FELICE Ecco... Mi permetto di far osservare a Vostra Eccellenza, che venuta qui la signora baronessa d'Isola, la duchessa ordinò che si cedessero le loro stanze alla baronessa (*Mar. II, i*);
- (17) FABIO Perché vi amo... io! (*Mar. II, i*);
- (18) FABIO Vi pare! Comandate... Ma, scusate, siete talmente pallida che... Vi sentite male? (*Mar. III, iv*);
- (19) EMMA Perché prima che me lo porti via... lei... me lo conduco a casa da me per misura preventiva! (*Mar. III, v*);
- (20) TEODORO Rompendo quel vetro... È cosa da nulla... è la sinistra... Ma quella che è necessaria, la dritta, l'ho intatta... l'ho intatta!... (*Si avvolge la mano nel fazzoletto*) (*Mar. IV, v*);
- (21) IL DUCA La ragione... l'argomento di cui vi debbo intrattenere è tanto delicato quanto... Voi già capite... (*Mar. V, ii*);
- (22) FABIO Duca...
DI RIVERBELLA Qualcuno!... (*Chiamando al soccorso*)
IL DUCA Niente... niente...
DI RIVERBELLA Ma... sedete...
FABIO Sedetevi...
IL DUCA Niente... è niente, vi dico; un capogiro... Vado in camera di là... dove c'è Matilde... Datemi il vostro braccio, Fabio... scusate, eh! – Ma è nulla, vi dico... Addio Errico... (*gli stringe fortemente la mano*).

- Io sono il vostro obbligato... grazie! (*S'avvia sostenuto da Fabio e da Riverbella*). Sino alla porta... Pazienza! Così... Ecco... (*va via con Fabio*) (*Mar. V, ii*);
- (23) IL DOTTORE Chi muore giace e chi resta si dà pace! – È il titolo d'una commediola che ho sentita ieri sera, di un ragazzo che incomincia... Io credo sia vostro dovere di non abbandonare quella povera creatura della duchessina, che rimarrà vedova a vent'anni (*Mar. V, iii*).
- (24) TERENCE Era... (*sospira*) infatti un po' allegro... (*Scr. II*);
- (25) SCROLLINA [...] (*Forte*) Se permettete... Se vi fa piacere, io... avrei da andare un pochino su, per una cosa... se permettete dunque... (*Scr. II*);
- (26) SCROLLINA [...] Addio, proprio addio... Ora più che mai fra te e me ci è lei, Adriana... Essa è libera, io no... Sarai suo, devi esser suo... (*Vacilla*) (*Scr. III*).
- (27) OTTAVIO Me ne rallegro. Permettetemi ora; lo zio Girolamo arriva e... (*Esce*) (*Scr. I*);
- (28) IL SERVO È nelle camere della duchessa Adriana con...con... (*Scr. II*);
- (29) SCROLLINA [...] Mi fa la corte con una presunzione... Ma che fintone! [...] (*Scr. II*);
- (30) IL SERVO Vado. (*Fra sé*) Io la direi una...ma dice che è una signora... (*Esce pel fondo*) (*Scr. III*);
- (31) IL SERVO L'altro... il nome... abita al Corso... (*Scr. III*);

- Vediamo ora il discorso franto all'interno di battute più ampie:

- (32) LA GIOIOSI Me ne informo perché so che soffre di gotta come mio marito... Vi avverto che non posso restar molto... figuratevi se mi dispiace: ma non avrei potuto neanche venire; - però dalle vere amiche, *coute que coute*, vado sempre di persona e non mando mai biglietti da visita... Ah, sono stata dalla Leonora; come s'è impinguata!... Dio!.. se la vedeste! (*Mar. I, iv*);
- (33) FABIO Questo luogo vi ha visto nascere... Vi sono forse odiosi i ricordi dell'infanzia? Arrivando qui vi ho veduto accogliere la povera Ghita, la vostra sorella di latte, in un modo... in un modo che, a dirvela schietta, vi fa torto! - Quella povera ragazza si è slanciata a baciarvi le mani con un'effusione d'affetto, che non si poteva maggiore; ogni suo gesto, ogni suo sguardo, parevano dirvi: quanto sono beata di rivedervi, quanto vi amo!... E voi lì gelata, non guardandola neanche, le avete lasciato baciare la vostra mano, cioè il vostro guanto... Mi sono voltato a guardare: la povera Ghita aveva due lagrimoni che le rigavano le guance... (*Mar. II, i*);
- (34) GIULIA (*da sé*) Ed io? Dovrò andarmene a piedi! Pazienza! Dirò come Errico: bisogna andare; non c'è che fare! – Ma, sciocca che sono, Fabio è di là... può andar lui a Castelletto invece della mamma... (*Al servo*) Raggiungete il signor di Riverbella... subito!... Ditegli... (*Vede venir Teodoro*) Teodoro qui?... eccomi in gabbia... Come faccio adesso per uscire senza che egli mi vegga?... (*Al servo*) Fatemi il piacere; ditemi, non c'è qualche altra uscita? (*Mar. III, vii*);

- Spesso nelle commedie del Torelli si trova la ripetizione, dopo la sospensione, dell'elemento sul quale si è rallentato il discorso (l'espedito risponde alla messa in rilievo dell'elemento ripetuto):

- (35) LA DUCHESSA (*da sé*) (Ma dar moglie ad un ragazzo di venti anni?... *Lo prevedeva!... prevedeva io!*) (*Sospira*) (*Mar. I, iii*);
- (36) SOFIA *Emma...Emma*, pel bene che ti voglio dammi retta; tu non ami Ernesto di Rogheredi, credi a me, che non l'ami, non puoi amarlo! [...] (*Mar. I, viii*);
- (37) EMMA *Lo sposerò!... lo sposerò!* M'assediare tutti... Ma già è inutile, non l'amo... (*Mar. I, viii*);
- (38) SOFIA (*come sopra*) *Giulia... Giulia!* [...] (*Mar. II, vii*);

- (39) RITA *Perché...perché* so che ha di già resistito... (Mar. III, v);
 (40) DI RIVERBELLA *Ho...ho...* Dove posso trovarlo? (Mar. III, vii);
 (41) DI RIVERBELLA No! *Una fanciullaggine... una fanciullaggine* che non ha scusa! (Mar. III, vii);
 (42) IL SERVO Era qui con un signore tornato da poco, un ufficiale di ,marina, che *si chiama... si chiama?* Il signor di Riverbella... (Mar. III, viii);
 (43) TEODORO [...] *E non sapete... non sapete*, per caso, dove è andata... la mia signora? (Mar. III, viii);
 (44) SOFIA *Io non so... non so*, se son più ridicola io nella mia timidezza di donna, o tu più colpevole nel mancare ai tuoi doveri di uomo! (Mar. IV, i);
 (45) EMMA (*andandogli dietro tutta carezzevole*) *Son salita... son salita...* perché *mi seccavo a star sola... Mi secco a star sola...* Hai capito? *Mi secco!* (V, v).

- (46) ADRIANA *Avete... avete* vicino nessuno della vostra famiglia? (Scr. II);
 (47) ADRIANA *Volete... volete* lasciarmi? (si tengono per mano) (Scr. II);
 (48) ADRIANA *Voi?... Voi?* Quella?... (Scr. III);
 (49) OTTAVIO Allora non c'è più dubbio: *la... la...*
 SCROLLINA *La...* che?
 OTTAVIO La favorita del principe siete voi! (Scr. III)

- Osserviamo ora gli esempi relativi ad alcune strategie di interazione (sospensioni che segnano la fine di una battuta interrotta o proseguita da quella successiva):

- (50) GIULIA Vi è il capitano Frascioni, quello con quei baffi...
 EMMA *Uh!* Com'è uggioso! Un uomo fatto coll'ascia...
 GIULIA *Ma* che ha la medaglia d'oro...
 EMMA *Ma che!* Con un'uniforme turchina e argento concorda meglio una medaglia d'argento...
 GIULIA (*leggendo un altro biglietto*) *Oh!*
 EMMA Che c'è?
 GIULIA *Sai*, Sofia, è tornato...
 EMMA *Chi?*
 GIULIA Errico di Riverbella, tenente di vascello (*Sofia china il capo*) (Mar. I, ii);

- (51) EMMA La mamma e il babbo vogliono che lo sposi, *ma io...*
 LA GIOIOSI *Ma* tira via! È ricco, è un bell'uomo; o che vuoi di più? [...] (Mar. I, iv);

- (52) RITA Bel caso! Ch'egli venga...
 GIULIA Dove stai tu?
 RITA Precisamente (Mar. I, vi);

- (53) DOTTORE (Qui? – Verrò a casa...)
 (54) TEODORO (*No, qui, quisu due piedi; al momento;* - muoio d'un accidente se non so cosa c'è dentro!...
 Osservateli: non ci trovate nella?)
 DOTTORE (Ma... nulla...; *aspettate...*)
 TEODORO (Che c'è dentro a sti maledetti?!)
 DOTTORE (*In quello...*)
 TEODORO (*Quale?*)
 DOTTORE (*Il diritto...*)
 TEODORO (*Il diritto?* Il diritto ora!... e che c'è?)
 DOTTORE (Una *macchiolina rossa* di sangue...)
 TEODORO (*da sé*) (*Rossa?* Rossa a dritta e gialla a sinistra! Ma che io abbia tutto l'arcobaleno negli occhi?) (Mar. I, viii);

- (55) RITA Gli accordo la mia stima.
 FABIO Intanto... la venuta del barone...
 RITA Vi risparmi l'incomodo di accompagnarmi a Napoli (Mar. II, iii);

- (56) EMMA Ma calmati... Che t'è successo? Sei convulsa...
 GIULIA *Oh Rita, Rita mia... tu ti lagni di non veder mai tuo marito? Ebbene, tu sei un'ingiusta... una sconosciuta... una pazza!*
 RITA *Teodoro?...*
 GIULIA *Teodoro! (Mar. II, iii);*
- (57) TEODORO Vi prego, baronessa, permettete...
 RITA Mi pare che stiate sulle spine!... *E aspettate... un poco! Volevo...*
 TEODORO *Che cosa?*
 RITA *Ecco... volevo...*
 TEODORO *Vi supplico, baronessa...*
 RITA *(avendolo trovato) Ah, volevo accertarmi, se veramente il vostro... (gli osserva il naso) ma... (a Emma) Ti pare?*
 EMMA *A me... no...*
 RITA *Neanche a me (Mar. II, v);*
- (58) IL DUCHINO *Credi che l'Amelia sia discredita a tal punto da...*
 (59) IL BARONE *Ma tira via... per oggi! [...]* (Mar. III, ii);
- (60) RITA *Compagni aver nel duol...*
 EMMA *Sei da capo coi tuoi proverbi, il tuo latino, il tuo turco?* (Mar. III, v);
- (61) RITA *Non ha fatto nulla... o nulla in cui avesse messa la sua volontà. – Soltanto ti basti sapere che tuo marito...*
 EMMA *Ebbene? (Con batticuore)*
 RITA *Avrebbe potuto... e dovuto esserti infedele, e...*
 EMMA *E...*
 RITA *E non lo è stato!* (Mar. III, v);
- Minoritari sono i casi in cui la sospensione indica una forma di reticenza da parte del parlante:
- (62) RITA *Per nulla... ordina, ordina pure la carrozza che vuoi! – (s'avvia per la diritta, poi si volta). Ma proprio ti ha?...*
 GIULIA *Proprio!* (Mar. III, vi);
- (63) FABIO *(alzando gli occhi) Cos'è? Non vai?*
 EMMA *Sì... ma prima... volevo dirti...*
 FABIO *Ancora?*
 EMMA *Te lo dirò un'altra volta...*
 FABIO *E tu dimmelo un'altra volta! (legge)*
 EMMA *Ma no! Guarda... è meglio... dirtelo adesso...*
 FABIO *E tu dimmelo adesso!*
 EMMA *Però...*
 FABIO *O cos'hai stamane?*
 EMMA *Vieni qui!*
 FABIO *Ancora? Ho tanto da fare, Emma benedetta! (Si alza) Sentiamo...*
 EMMA *Non so se sai... che (si guarda le unghie) stamane c'è stato il Bruni da me...*
 FABIO *Il dottore?*
 EMMA *Sì, mi sentivo...*
 FABIO *Oh dio! stai male?...*
 EMMA *No! No! Che paura? Non ti spaventare! Te lo dico?... Te lo dico?...*
 FABIO *E quando! Che a momenti mi... (Emma gli si accosta all'orecchio e gli mormora due parole; egli dà un grido di gioia). Davvero?*
 EMMA *Davvero! (Nasconde la faccia nel petto di Fabio che la bacia e l'abbraccia)* (Mar. V, v).

- (64) IL SERVO Ma... mi è parso, signor duca...
 OTTAVIO Un po' brillo?
 IL SERVO Di buon umore, ecco...
 OTTAVIO Ed ecco perché ho ordinato il *coupé* [...] (*Scr. I*);
- (65) OTTAVIO Smetti, non cominciare con le tue...
 VERONICA Ma, mio caro, il decoro l'abbiamo tutti (*Scr. I*);
- (66) TRENZIO Domandò di sua moglie e...
 VERONICA E sapendo che era con me al teatro fece un chiasso d'inferno perché è geloso, quel dissoluto! (*Scr. II*);
- (67) ADRIANA Di modo che voi per me... cioè per una persona... che non conoscevate...
 ARTURO Che non conoscevo? (*La guarda con rimprovero*) Sia come voi dite.
 ADRIANA (*chinando gli occhi*) Che conoscevate, al più, da lontano... per questa persona potreste correre un pericolo... ed io vorrei...
 ARTURO Che cosa vorreste?
 ADRIANA Non so...
 ARTURO E davvero non potete saperlo, perché non potreste proprio nulla, se al duca Ottavio fosse venuta o venisse l'idea di mandarmi i suoi padrini...
 ADRIANA Ma pure spero...
 ARTURO Speriamo pure che alterato com'era ieri sera non si ricordi più nulla di oggi: [...] (*Scr. II*);

8.9.4 Ripetizioni e ridondanze

In Torelli più che negli altri autori è evidente l'uso delle ripetizioni come marca di oralità. Queste infatti sono frequenti, coinvolgono diversi elementi grammaticali e conferiscono naturalezza e vivacità al parlato. Vediamo qualche esempio.

- Numerosi i casi di epanadiplosi, come si può osservare dagli esempi sotto riportati:
- Le ripetizioni di elementi vicini tra loro interessano aggettivi, verbi, avverbi, sostantivi e sintagmi nominali o interiezioni. Osserviamo gli esempi in cui riguardano i verbi:

- (1) TEODORO [...] (*e ripiglia, ripiglia!* – Duro quel pescecane!) [...] (*Mar. I, viii*);
- (2) EMMA (a Giulia) *Vieni, vieni* avanti senza paura, che non c'è. [...] (*Mar. II, vii*);
- (3) GIULIA Ah sì? – *V'andrò, v'andrò!*... dovessi farmi tanto piccina da poter uscire dal buco della serratura... (FABIO *Ci sono, ci sono*, mia cara: tre ore, spaccato il minuto, osservate (*le fa vedere l'orologio*)) (*Mar. II, viii*);
- (4) RITA Per nulla... *Ordina, ordina* pure la carrozza che vuoi! – [...] (*Mar. III, vi*);
- (5) IL DUCA [...] *Domandate, domandate* oggi giorno ad una moglie quale sia l'uomo più villano ch'ella conosca, e novanta su cento vi risponderanno: mio marito! [...] (*Mar. V, ii*);
- (6) VERONICA *Guarda, guarda!* (*Lo fissa con lo sguardo*) Dipingete qui con lui? (*Scr. I*);

- (7) VERONICA (*sempre indicando a destra*) – *Guarda, guarda* il conte Girolamo che *mummia* è diventato. E dire che a sedici anni per *quella mummia* mi facevo venire una convulsione a colazione, una a desinare e un'altra a cena! (Scr.I);
- (8) VERONICA (*fra sé*) *Guarda, guarda* che mi accade all'avemaria della mia giornata! [...] (Scr. I);
- (9) SCROLLINA *Dimmi, dimmi* subito che bel quadro stai facendo? (Scr. I).
- Numerose sono anche le ripetizioni dei sostantivi o dei sintagmi nominali, talvolta esclamativi:
- (10) RITA (Mio marito vuol morire! – *Troppa premura, troppa premura!*) [...] (Mar. II, iii);
- (11) EMMA *Anch'io, anch'io*, se volete... [...] (Mar. II, vii);
- (12) TEODORO *Pazzo? Pazzo?* – È una derisione atroce! È uno scherzare col dito nella ferita! (Mar. IV, vi);
- (13) IL DUCA [...] (*Entra Felice*) *Educazione, educazione* vuol essere, e non sangue! [...] (Mar. V, i).
- (14) VERONICA *Anch'io, anch'io!* Da certe confidenze che ebbi, vi stimo moltissimo. *So, so* quello che dico! (Scr.I);
- (15) GIROLAMO *Nuvole, nuvole!* Il barometro segna burrasca! [...] (Scr.II).
- Riportiamo alcune ripetizioni che riguardano gli aggettivi:
- (16) EMMA Un signor Regoli *secco secco*, senza titolo. [...] (Mar. I, ii);
- (17) EMMA Se, per esempio, invece di quella tappezzeria e di quel pesante rococò, i mobili fossero di un bel legno rosa, *semplice semplice*... (Mar. V, v).
- Di seguito, alcune ripetizioni realizzate con gli avverbi (tra cui *sì* e *no*):
- (18) EMMA *Sì, sì*, andate. (Mar. I, viii);
- (19) LA DUCHESSA [...] *No, no*, non se ne fa più niente; [...] (Mar. IV, iii).
- (20) VERONICA *Sì, sì*, lo so. [...] (Scr. I);
- (21) SCROLLINA *Sì, sì*, andate *voi, voi* che avete i vostri anni... (Scr. I);
- (22) ADRIANA [...] Ma *oggi, oggi* è ben diverso! La donna può sostenere in segreto anche l'orrore di baci che odia; ma il martirio del suo decoro in pubblico, *no, no, no!* [...] (Scr. II).
- Le ripetizioni possono riguardare anche intere espressioni esclamative o interrogative:
- (23) LA DUCHESSA [...] *Oggi sa il cielo, sa il cielo* che rimorso è il mio per non essermi opposta quando avrei dovuto! (Mar. I, iii);
- (24) SCROLLINA (*vedendo entrare Arturo, con grido di sorpresa e gioia chiassosa batte le mani*) *Oh, chi vedo! Chi vedo!* (Scr. I);
- (25) VERONICA – *Oh, il principe che dipinge! Non so altro, no so altro!* (Scr. I);

(26) BRUTO *Le faccio la corte, le faccio la corte* in parola d'onore; quella donna mi rappresenta il manto della Provvidenza (*Escono*) (*Scr. I*);

- In alcuni casi, l'elemento reiterato è rinforzato con un aggettivo o un avverbio posto prima o dopo l'elemento stesso:

(27) TEODORO [...] (*Una cardenia?* Che cosa significa *una cardenia?*) (*Mar. I, i*);

(28) RITA *È brutto, sai, proprio brutto!* (*Mar. II, ii*);

(29) TEODORO *Ho l'emicrania, baronessa; un'emicrania terribile...* (*Mar. II, v*).

- In altri casi, le ripetizioni si presentano con enfaticizzazione dell'elemento ripetuto (esempi riscontrati più che altro nei *Mariti*):

(30) GIULIA [...] Non veggo che *lui*, sempre *lui*, eternamente *lui*... e non ne posso più! [...] (*Mar. I, iii*)¹¹⁴;

(31) IL DUCA Non conosco un tempo *più prosaico, più bassamente prosaico* del presente, in cui si fuma tanto... (*Mar. I, viii*);

(32) SOFIA *L'amerai* dopo un mese; t'assicuro che *l'amerai*... Oh che ingiustizia è la tua! (*Mar. I, viii*);

(33) FABIO Passata la luna di miele, le privazioni, il pentimento, gli affanni, *la miseria*... *La miseria!* – e sapete che è *la miseria*? Il disgusto fra gli sposi, l'allontanamento del marito, l'abbandono dei figli, la di...so...ne...stà della moglie; perché su cento donne alle prese col bisogno, novanta divengono disoneste... *No, no*, credete a me, Emma, l'uomo che sa amare, sa lavorare! (*Mar. II, i*);

(34) TEODORO Ma io *sono un uomo! Sono un uomo!* (*Mar. IV, vi*).

- Lo stesso elemento grammaticale a volte si ripete per tre volte consecutive:

(35) BRUTO *Eva bene, e va bene, e va bene! buh! buh! buh!* (*Esce*) (*Scr. III*);

(36) SCROLLINA Nulla! (*Scrollatina*) Ed ecco, ecco mandata via la morte dal cuore (*Ride*) Ah! questo è soffrire! Addio, *non t'amo più, non t'amo più... non t'amo più* (*Scr. III*).

- Vi è poi qualche caso di epanadiplosi, a volte resa più evidente dalla posizione marcata degli elementi o dalle indicazioni relative alla pronuncia:

(37) RITA [...] Sì? e allora *seguita*, cara! - *Seguita*, e ti dò parola d'onore... per la mia amica, che essa *te lo porta via...Te-lo-por-ta-vi-a!* (*Mar. III, v*);

(38) LA DUCHESSA Ah! *ci va proprio, ci va!* (*Mar. IV, iii*);

(39) DI RIVERBELLA *Non fate chiasso, barone, non fate chiasso!* [...] (*Mar. IV, iv*);

(40) TEDODORO Ma io sono un uomo! – *Grazie, barone, grazie...* [...] (*Mar. IV, v*);

¹¹⁴Si noti, in questa battuta, la *climax* ascendente.

(41) DI RIVERBELLA Ma per carità, *permettetemi*, mio buon duca, *permettetemi* di parlare! [...] (Mar. V, ii).

(42) SCROLLINA No, no! *Eri* birichino anche tu, lasciati servire, *l'eri* anche tu [...] (Scr. I).

- Tra le ripetizioni all'interno degli scambi dialogici, si osservino i seguenti esempi:

(43) GIULIA *Un marito come il mio*, che mi opprime con la sua presenza!

RITA *Un marito come il mio*, che mi solleva con la sua assenza! (Mar. I, v);

(44) TEODORO (Come *sarebbe a dire?*)

LA DUCHESSA (*Sarebbe a dire* che quando una moglie comincia a trovare un neo in suo marito, è un gran brutto segno, un gran brutto segno! – [...]) (Mar. I, viii);

(45) GIULIA Ma questa non è vita! È martirio! Inferno! Non può durare... *Finirà!*

TEODORO Oh *se finirà!* – *Finirà*, ve lo dico io! – *Finirà*, in parola d'onore! [...] (Mar. I, viii);

(46) RITA Una donna come me, che non può *contare* su suo marito...

EMMA *Conta* su quello delle altre? (Mar. II, i);

(47) LA DUCHESSA [...] Avete fatto di vostra moglie una disperata, della vostra casa un inferno, di voi *un ridicolo*...

TEODORO Duchessa!

LA DUCHESSA *Un ridicolo*, ripeto! [...] (Mar. IV, vi);

(48) EMMA *Fabio mi ha insegnato* che non basta d'essere onesta, ma che bisogna anche parerlo.

RITA *Fabio ti ha insegnato?* (Mar. IV, iv);

(49) FABIO Te deum! – *Dunque?*

EMMA (*ravviandogli indietro i capelli*) *Dunque*, se invece di quelle dorature della mia camera così pesanti, si potesse... cambiare e... [...] (Mar. V, v);

(50) EMMA Un'idea, *una magnifica idea!*

FABIO Sentiamo *la magnifica idea!* (Mar. V, v);

(51) EMMA *Dunque* è stabilito? – *Ci si va?*

FABIO *Ci si va* (Mar. V, v);

(52) EMMA Te lo dirò un'altra volta...

FABIO E tu dimmelo *un'altra volta!* (*Legge*)

EMMA Ma no! Guarda... è meglio... dirtelo *adesso*...

FABIO E tu dimmelo *adesso!* (Mar. V, v).

(53) TERENCE Ma era o non era Giorgio?

GIROLAMO *Mi è parso*.

VERONICA Vi è parso! Vi è parso! Non ci vedete più come una volta! (Scr. II);

(54) SCROLLINA *Proprio così?*

IL SERVO *Proprio così* (Scr. III);

(55) SCROLLINA Ma intanto voi venivate per gelosia d'un'altra.

OTTAVIO Ma *quest'altra a cui andavo dietro... non farebbe... nulla!*

SCROLLINA Ah, *quest'altra a cui andavate dietro non farebbe nulla?* (Scr. III).

8.9.5 *Fatismi e segnali discorsivi*

I fatismi, in particolare i segnali di richiesta di attenzione, sono numerosi, e occupano diverse posizioni all'interno della battuta, a seconda della funzione che rivestono, che può essere quella di agganciarsi a un dialogo o la richiesta di attenzione.

- Le battute dei dialoghi teatrali di Torelli iniziano molto spesso con la congiunzione *E*, che riveste funzione testuale:

- (1) SOFIA (*con bizza*) *E* allora perché non ti ha chiesta questo signor di Rogheredi? (*Mar. I, ii*);
- (2) LA DUCHESSA *E* ti pare che stia bene? (*Mar. I, iii*);
- (3) GIULIA *E* non ringrazi Iddio, con la faccia per terra? (*Mar. I, v*);
- (4) IL DUCHINO *E* si sa bene! Son io! [...] (*Mar. I, viii*);
- (5) SOFIA (*sottovoce ad Emma con accento di rimprovero*) (*E* diglielo come si conviene!) (*Mar. I, viii*);
- (6) IL BARONE *E* quella talpa del ragioniere non s'è visto? (*Mar. III, i*);
- (7) DI RIVERBELLA [...] *E* vostro fratello Alfredo conduce Sofia in mezzo a quella gente... *E* vostro marito Teodoro che, come fratello di Sofia, avrebbe pure il dovere di farsi sentire, non ci bada... [...] (*Mar. III, vii*);
- (8) FABIO *E* tu dimmelo un'altra volta... (*Mar. V, v*);
- (9) FABIO *E* tu dimmelo adesso! (*Mar. V, v*).

- Tra gli altri fatismi che compaiono più frequentemente, vi è *sai*, sia a inizio battuta, sia nel corpo del testo, sia in posizione finale:

- (10) GIULIA *Sai*, Sofia, è tornato... (*Mar. I, i*);
- (11) GIULIA – Scusa, *sai*, Sofia, se parlo così di tuo fratello Teodoro; [...] (*Mar. I, iii*);
- (12) LA GIOIOSI *Sai*, ha i suoi malanni; [...] (*Mar. I, iv*);
- (13) LA GIOIOSI (*a Sofia*) Ah *sai*... sono arrabbiatissima col duchino marito. *Sai* quella cavalla che m'hai fatto comperare la settimana passata? [...] (*Mar. I, iv*);
- (14) RITA È brutto, *sai*, proprio brutto (*Mar. II, ii*);
- (15) EMMA Così... fra il bene e il male... È strana, *sai*: io non l'amo, quell'uomo; [...] (*Mar. II, iii*);
- (16) EMMA Vengo tra poco anch'io, *sai*. [...] (*Mar. V, iv*);
- (17) FABIO Ma ci fa freddo, *sai*! (*Mar. V, v*).

- Un altro segnale discorsivo che compare discretamente nel corpus, è *poi*¹¹⁵:

- (18) SOFIA Questo *poi*, scusa, non è vero!... (*Mar. I, iii*);
- (19) EMMA [...] ma noi? Che ci facciamo? Non saprei... d'inverno *poi*! (*Mar. II, i*);
- (20) EMMA (*ribellandosi*) L'onore *poi*... io... che sono nata... una... [...] (*Mar. II, i*);
- (21) RITA *Infin de' conti poi* tutte le noie che ti dà sono figlie d'amore... (*Mar. II, iv*).

- Qualche occorrenza registrano i segnali discorsivi di richiesta di accordo:

- (22) RITA [...] Se un giorno fui tanto nemica di me stessa da preferire il barone a voi... *Via!* [...] Il vostro amor proprio ne dev'essere lusingato... non è vero? (*Mar. III, iv*);
- (23) RITA Ma sì, *ti pare?* (*Mar. III, v*);
- (24) RITA [...] Guardami: io sono ancora giovane e bella, non è vero? (*Mar. III, v*);
- (25) DI RIVERBELLA Scusate, il duca è qui, non è vero? [...] (*Mar. III, vii*);
- (26) EMMA [...] Ce l'hai sempre, non è vero? (*Mar. V, v*).

¹¹⁵L'avverbio perde, negli esempi riportati, il suo specifico valore temporale. Cfr. Bazzanella (2001: 226).

- (27) BRUTO Si direbbe una posa, *non è vero?* (Scr. III);
 (28) SCROLLINA Ah, per quel piccolo schiaffo, *eh?* (Scr. III).

- Frequente anche il segnale discorsivo *via* per esprimere un'esortazione:

- (29) LA GIOIOSI [...] Ho vista anche la sua pariglia inglese alla porta; non vale la mia, ma... *via*, si può dir bella (Mar. I, iv);
 (30) EMMA [...] Diciamolo, *via*; è brutto... proprio brutto! [...] (Mar. II, ii);
 (31) FABIO *Andiamo, via!*... è un momento di sconforto che passerà... [...] (Mar. III, iv);
 (32) GIULIA (*Via*, non la sgridare) (Mar. III, vi);
 (33) IL BARONE *Ma via!* Chi avrebbe potuto con più diritto di voi assumere la parte... (Mar. IV, iv);
 (34) EMMA [...] *Via*, me lo fai questo piacere? Sì? (Mar. V, iv).

- Qualche esempio con i segnali discorsivi che richieamano l'attenzione dell'interlocutore:

- (35) GIULIA *Senti*, Teodoro, a momenti perdo la pazienza! – [...] (Mar. I, viii);
 (36) EMMA [...] Ma anch'io, sissignora! Col mio illustre marito modello, che m'ha data parola... parola d'onore di trovarsi qui alle tre, per ricondurmi a Napoli... E son le tre... *sentitele* che suonano: una, due, tre... (Mar. II, vii);
 (37) RITA [...] Non mi dispero, *vedete*, ma è la noia che mi sopraffà, il disgusto di tutto, la vecchiaia! [...] (Mar. III, iv)
 (38) RITA [...] Ah *senti*, Emma, la mia amica è troppo priva di bene per poter perdonare e risparmiare chi disconosce il bene come tu fai; - e se tu, *vedi*, se tu seguirai a disprezzare la fortuna ingiustamente accordata a te sola, la mia amica ti darà tale una punizione che ne piangerai tutta la vita! – *Alla fine poi* l'uomo è sempre uomo... e se vogliamo, ci facciamo amare noi... donne! (Mar. III, v);
 (39) IL DUCA [...] Pel sangue de' miei antenati, mi vanto di razza tanto pura quanto quella del conte di Chambord, e *vedete* mio figlio! *Vedete* se c'è bifolco riuscito meglio di lui! [...] (Mar. V, i);
 (40) BRUTO *Senti*, avremo tempo di abbracciarci... ma il desinare... (Scr.I);
 (41) GIROLAMO *E... capirete*, un fatto che deve rimanere in famiglia... Come si fa a dir di no? (*Entra Giorgio*) (Scr.II);
 (42) SCROLLINA [...] Come m'insidia Ottavio, *vedi*, non c'è nessuno! [...] (Scr.II);
 (43) ADRIANA *Senti!* Bambina vedevo piangere nostra madre: [...] (Scr. II).

- Caratteristico dell'autore napoletano, l'uso di introdurre un'interrogativa con *O*, per richiamare l'attenzione dell'interlocutore su quanto si sta per dire. Questo introduttore tuttavia figura solo nei *Mariti*:

- (44) EMMA *O* perché, dopo d'esservi tanto opposta per Giulia e Sofia, non vi opponete un poco per me, che ve ne sarei tanto obbligata? (Mar. I, iii);
 (45) LA GIOIOSI Ma tira via! È ricco, è un bell'uomo; *o* che vuoi di più? [...] (Mar. I, iv);
 (46) RITA [...] (*a Giulia*) *O* sai di te che m'avevano detto? Che eri malata d'itterizia! (Mar. I, v);
 (47) EMMA [...] *O* sai che t'ho a dire una cosa? (Mar. II, iii);
 (48) FABIO *o* che bisogno c'è del livello? (Mar. V, v);
 (49) FABIO *O* cos'hai stamane? (Mar. V, v).

Negli esempi sopra riportati, l'interrogativa introdotta dal segnale discorsivo *O* è sempre associata a un particolare atteggiamento del locutore: in (44) Emma è arrabbiata con la madre che ha contratto per lei il matrimonio con Fabio Regoli; in (47), ancora Emma, usa un tono di rimprovero con l'amica Rita; in (49), infine, è Fabio che inizia a mostrare segni di insofferenza per il comportamento di Emma nella scena finale.

- Indico, spigolando nel testo, altri esempi in cui compaiono diversi segnali discorsivi presenti in misura sporadica nei testi esaminati:

- (50) FABIO *Per caso*, avrei la disgrazia d'essere io? [...] (*Mar.* II, i);
- (51) EMMA Ma...si può sapere *una buona volta* che cosa ha fatto questa signora? (*Mar.* III, v);
- (52) SOFIA Ho paura... *ecco!* [...] (*Mar.* IV, i);
- (53) IL DUCHINO [...] *Ecco*, sei contenta? M'hai fatto venire la tosse... [...] (*Mar.* IV, i);
- (54) TEODORO [...] ma son qui vivo! Con tutte le mie potenze vitali, e passerò sul vostro corpo, *magari!* Perché voi, volendo nascondere la vergogna, la dividete con lei! (*Mar.* IV, vi);
- (55) IL DUCA [...] Datemi il vostro braccio, Fabio... scusate, *eh!* [...] (*Mar.* V, ii);
- (56) EMMA [...] Ma *già* io parlo per non saper che dire; bisognerebbe spender troppo e...
FABIO Potremmo contentarvi economicamente, *se mai!*
EMMA *Ecco: se mai*, economicamente; è quel che dicevo... (*Mar.* V, v);
- (57) EMMA *Ma già*, io ti accompagnerò sino all'uscita della selva... (*Mar.* V, v).

- (58) SCROLLINA Che io sia io, sì, *dico*, mi è sempre parso d'esserlo stata (*Scr.* III).

Il focalizzatore *dicoregistra* un'unica occorrenza in *Scrollina*, in una battuta pronunciata dalla stessa protagonista. Come si è già detto, la lingua parlata da Scrollina è intessuta di colloquialismi e battute interietive; il segnale discorsivo potrebbe dunque essere di marca popolareggiante¹¹⁶.

8.9.6 Interiezioni

Le interiezioni primarie sembrano essere ridotte rispetto alle commedie di altri autori viste in precedenza.

Le frasi esclamative invece sono abbondanti e rivestono diverse funzioni, dall'invocazione, all'espressione ottativa, all'ingiuria.

¹¹⁶Cfr. Bazzanella (2001: 247).

Riporterò qui di seguito degli elenchi di esempi in cui compaiono le interiezioni primarie, tratti dalle due commedie. Come si può notare, oltre alle consuete forme *Ah!Oh!* compare, anche se più sporadicamente, *Uh!*. Vi sono inoltre altre espressioni interiettive che indicano uno stato d'animo particolare, come *auf!*, che esprime impazienza, dispetto.

- Vediamo i casi in cui si ha l'interiezione *oh!*, che è la più frequente:

- (1) GIULIA (*leggendo un altro biglietto*) *Oh!...* (Mar. I, ii);
- (2) EMMA Non mi è mai piaciuto, ballai un valzer con lui l'anno passato. *Dio, come balla male!* – *Oh*, Ernesto di Rogheredi! Con lui c'è gusto a ballare; e balla con gli speroni, *capisci?* (Mar. I, ii);
- (3) SOFIA *Oh* come mi fai pena a parlare così! (Mar. I, ii);
- (4) LA CONTESSA *Oh!* (Mar.I, V);
- (5) GIROLAMO *Oh*, finalmente! (*Egli e Terenzio s'abbracciano*) (Scr. I);
- (6) SCROLLINA (*fissandolo con le lenti e con originalità tutta sua, che avrebbe dello sfacciato se non fosse grazia naturale*) *Oh*, che bel tipo! Caro! Mi piace! (Scr. I);
- (7) SCROLLINA [...] *Oh*, non ho mai così desiderato di mangiar bene e di godere il benessere per cui si è floridi, come allora! [...] (Scr. I);
- (8) OTTAVIO [...] *Oh!* è della bella cameriera della mia contessa (Scr. I);
- (9) SCROLLINA *Oh!* vi si vede finalmente! Quanto vi fate desiderare! Non ti do del tu, vedi, e sapessi che sforzo faccio... (Scr. II);
- (10) SCROLLINA *Oh!* Di che si tratta? *Ohi, ohi*, vorresti per combinazione bene a lei? (Scr. II);
- (11) SCROLLINA (*fra sé*) *Oh* come mi fissa! Madonna che occhi! Prima era disprezzo; ora, ora sarà odio addirittura! (Scr. II);
- (12) GIORGIO [...] *Oh*, sì, venire alle mani è brutto; ma quando un uomo insulta il mio sangue e nessuna forza c'è lì per castigarlo, *oh*, allora, *per Dio!* intendo la brutalità, intendo la lotta, intendo la natura che si risveglia feroce e si sente la sola competente, la sola legittima a punire! [...] (Scr. II);
- (13) ARTURO *Oh!* (*un sospirone e depone pennelli e tavolozza*) [...] (Scr. III);
- (14) SCROLLINA [...] (*Tira la tenda del quadro e vede la figura dipinta*) *Oh bella! Oh carina! Uh che amore!* *Oh, Dio, Dio*, come sei carina! Come sei greca! Che occhi appassionati! Simpatia dell'anima mia! [...] *Oh, Dio*, era fresca! L'ho accecata! Scellerata che sono!... (*Legge sotto la tela*) Che ci è scritto qui sotto? «A Scrollina prima di battermi? *Che!* Si batte?... (Scr. III);
- (15) SCROLLINA Giorgio! Non c'è più dubbio! Arturo aspettava Adriana. *Oh!* come soffro! (Scr. III);
- (16) IL SERVO *Oh*, chi è quest'altra? (Scr. III);
- (17) SCROLLINA [...] (*Tira la tenda del quadro e vede la figura dipinta*) *Oh bella! Oh carina! Uh che amore!* *Oh, Dio, Dio*, come sei carina! Come sei greca! Che occhi appassionati! Simpatia dell'anima mia! [...] *Oh, Dio*, era fresca! L'ho accecata! Scellerata che sono!... (*Legge sotto la tela*) Che ci è scritto qui sotto? «A Scrollina prima di battermi? *Che!* Si batte?... (Scr. III);
- (18) SCROLLINA Giorgio! Non c'è più dubbio! Arturo aspettava Adriana. *Oh!* come soffro! (Scr. III);
- (19) IL SERVO *Oh*, chi è quest'altra? (Scr. III);

- Passiamo quindi a elencare le interiezioni con *ah!*, anche queste numerose, soprattutto in *Scrollina*:

- (20) RITA *Ah*, questo è troppo! (Mar. II, V);
- (21) SCROLLINA *Ah bravo!* Siete voi? (Scr. I);
- (22) SCROLLINA *Ah!* Bruto bello... (*Si abbracciano*) (Scr. I);
- (23) ARTURO *Ah*, sì? (Scr. II);
- (24) BRUTO *Io ho una fame che la vedo!* (*Di scatto per la grande sorpresa di veder Scrollina*) *Ah!* tu?! (Scr. I);
- (25) SCROLLINA (*trafitta dalla gelosia*) *Ah*, tu vuoi bene a lei! (Scr. II);

- (26) ARTURO *Ah!* siete voi? [...] (*Scr. III*);
 (27) GIROLAMO [...] (*Si batte la fronte*) *Ah!* ci giuro! È lui stesso, è lui stesso che ha fatto giungere ad Adriana la falsa notizia del duello già successo e del principe mortalmente ferito perché ella... (*Scr. III*);
 (28) SCROLLINA (*fra sé*) *Ah*, viene proprio per Arturo! (*Scr. III*);
 (29) ADRIANA *Ah!* Non è ferito?
 IL SERVO Ferito? Se è a colazione! (*Scr. III*);
 (30) SCROLLINA *Ah*, come vi capisco: siete gelosa persino ch'io abbia il coraggio d'andare mentre voi non l'avete... *Ah*, almeno in questo vi vinco! (*Scr. III*);
 (31) SCROLLINA *Ah!* Bruto! (*Entra Adriana*) (*Scr. III*).

- Scarse le occorrenze di *uh!*:

(32) EMMA *Uh!* Come è uggioso! Un uomo fatto coll'ascia... (*Mar. I, ii*).

(33) SCROLLINA [...] Ci sono proprio io in costume da Susanna al Museo e che serve dirlo sottovoce quando c'è il quadro che parla alto! Ma come mi disprezza Ottavio! *Uh! Uh!* Come lui nessuno! (*Scr. II*);

- In *Scrollina*, compare l'interiezione *ohè*, che segnala un richiamo. L'interiezione è di carattere popolareggiante, in linea con il personaggio che la pronuncia e il suo linguaggio:

(34) SCROLLINA [...] *Ohè*, di: perché sta di cattivo umore tuo nipote? (*Scr. I*);

- Sempre in *Scrollina*, si trovano interiezioni che esprimono insofferenza o protesta:

(35) BRUTO *Auff!* Questo morire! [...] (*Scr. III*);

(36) BRUTO E va bene, e va bene, e va bene! *Buh! Buh! Buh!* (*Esce*) (*Scr. III*).

- Vi sono poi le locuzioni interietive composte con l'invocazione a Dio:

(37) SOFIA *Mio Dio*, Emma, non si direbbe che ti mariti il mese venturo. Se ti sentisse il tuo fidanzato? (*Mar. I, ii*).

(38) ADRIANA *Oh Dio!* (*Scr. III*).

Tra le interiezioni primarie dunque, in *Scrollina* ne compaiono alcune che, oltre ad essere assenti nei Mariti, non comparivano nemmeno nelle altre commedie esaminate: *ohé*, *ohi ohi*, *auff*, *buh*.

- Abbiamo poi numerose interiezioni secondarie, che esprimono emozioni differenti quali sorpresa, compassione, ingiuria, rabbia. Queste sono realizzate con espressioni idiomatiche

grammaticalizzate oppure con l'intonazione esclamativa della voce. Oltre a svolgere questa funzione, le interiezioni secondarie contribuiscono ad aumentare il tasso di colloquialità delle commedie. Infatti si trovano in misura maggiore nella commedia *Scrollina*:

(39) *Sfido!* (Mar. I, iii);

(40) *Perdinci!* (Mar. I, vii).

(41) VERONICA *Per bacco!* Ne avete fatto il ritratto? (Scr. I);

(42) VERONICA *Curioso!* un momento fa non ci trovavo niente di bello (I);

(43) GIORGIO *Testarda!* (Scr. I);

(44) BRUTO *Ma figurati!* (Dà il braccio a Veronica e la fissa teneramente con lo sguardo) (Scr. I);

(45) GIROLAMO (fra sé) *Maledizione!*

(46) SCROLLINA *Peccato!* Era la mia passione (Scr. I);

(47) GIROLAMO Nipote, *sfido!* (Scr. I);

(48) ARTURO *Povero Guido!* Che bellissimo ingegno perduto! (Scr. I);

(49) ARTURO Sì, proprio vero, *povera Scrollina!* (Scr. I);

(50) SCROLLINA [...] con la parrucca e uggioso come lo scirocco! *Che noioso! Che persona incomoda!* Se muore e salva l'anima, compatisco il santo a cui starà vicini in paradiso! (Scr. I).

8.9.7 Colloquialismi e locuzioni idiomatiche

È in questo settore che riscontriamo, in Torelli, un vero avvicinamento alla lingua parlata. Le espressioni proverbiali e i modi di dire colloquiali sono infatti numerosissimi in entrambe le commedie esaminate, fatti pronunciare a tutti i personaggi, senza differenziazione sociale o di sesso.

- Riporto una rassegna di esempi, che per quanto ampia, non è tuttavia esaustiva del gran numero di locuzioni idiomatiche che si riscontrano nelle commedie di Torelli:

(1) LADUCHESSA *Quando si sa l'umore della bestia* (Mar. I, II);

(2) GIULIA *Un incubo perenne dalla mattina alla sera!* (Mar. I, III);

(3) GIULIA *E non ringrazi iddio, con la faccia per terra?* (Mar. I, V);

(4) LA DUCHESSA *Lagrima buttate al vento!* (Mar. I, V);

(5) *non mi è mai andata a sangue!* (Mar. I, VIII);

(6) *Ma neanche per sogno!* (Mar. I, VIII);

(7) *è lunga la camicia del signor Meo!* (Mar. I, VIII);

(8) *Ha buon umore da vendere!* (Mar. I, VIII);

(9) *Il moralista raddrizzar pretende le gambe ai cani* (Mar. I, VIII);

(10) *Non mi mettere con le spalle al muro* (Mar. I, VIII);

(11) *Fimirà, in parola d'onore!* (Mar. I, VIII);

(12) *che mi lasci in pace!* (Mar. I, VIII)

(13) *Non torna conto* (Mar. II, I);

(14) *La baronessa ha buon umore da vendere... scherza* (Mar. II, III);

(15) *Ma pare che stiate sulle spine!* (Mar. II, V);

(16) *Marchesa! Mi sembrate un granatiere della vecchia guardia* (Mar. II, VII);

(17) *Ma... guardate se non c'è da far perdere la testa a un santo!* (Mar. II, VII);

- (18) *Quel che è troppo è troppo!* (Mar. II, VII);
 (19) *Spaccato il minuto* (Mar. II, VIII);
 (20) Con voi, *sarei andata in capo al mondo* anch'io... a diciott'anni! (Mar. II, VIII);
 (21) perché navigo *in basse acque* anch'io (Mar. III, II);
 (22) quel platonico *de' miei stivali!* (Mar. III, II);
 (23) Diavolo! *Che pulce mi metti negli orecchi?* (Mar. III, II);
 (24) *Chi è causa del suo mal, pianga se stesso!* (Mar. III, IV);
 (25) E tutte le vostre ragioni *se ne vanno all'aria!* (Mar. III, IV);
 (26) Per questo qui poi *me la son legata al dito* (Mar. III, VII);
 (27) Bisogna *star con tanto d'occhi!* (Mar. III, VIII);
 (28) Enrico *mi rompe le scatole* (Mar. IV, I);
 (29) *Ogni lasciata è persa* (Mar. IV, III);
 (30) E avete *nascosta la faccia del tradimento sotto la maschera della virtù* (Mar. IV, IV);
 (31) C'è chi serve *dio e il demonio nello stesso tempo* (Mar. IV, IV);
 (32) Non tentate di *farmi vedere lucciole per lanterne!* (Mar. IV, VI);
 (33) *Non passa a nessuno per la mente* (Mar. V, II);
 (34) *Chi non muore si rivede* (Mar. V, III);
- (35) IL SERVO [...] *E non c'è stato verso* di tenerla ferma; ha voluto scendere a Caserta; e così la cameriera ha proseguito la via ed è arrivata prima (Scr. I);
 (36) BRUTO (*fra sé*) Questa donna mi piace! Se mi *viene a tiro* le faccio la corte (Scr. I);
 (37) VERONICA (*lo fissa con le lenti*) – Ah mio caro, voi mi *andate a genio* anche senza decoro. E che malattia fu la vostra? (Scr. I);
 (38) VERONICA [...] Si ricordò di tornare da Londra a *domandare la mia* mano quand'ero *fresca di parto* di Cecchino (Scr. I);
 (39) GIROLAMO (*sottovoce a Scrollina*) – Per amor di Dio, non *farne delle tue*, e parla *come si deve!* (Scr. I);
 (40) SCROLLINA Già, ma *il diavolo ci metteva la coda!* Giusto allora che ero bella per far da tisica, provai il dolore di non poter giovare a te, poverino, che non avevi da pagare una modella e avevi da dipingere una donna alla Rubens [...] (Scr. I);
 (41) SCROLLINA Sta zitto! Neanche tu *fosti sempre un san Luigi!* (*ride*) (Scr. I);
 (42) GIORGIO [...] Allora gli ho fatto osservare che a starmene *con le mani in mano*, mentre un altro si sarebbe battuto per mia sorella, m'annoiava moltissimo, ed egli ha risposto con scherno: «Fate qualche cosa!» [...] (Scr. II);
 (43) GIORGIO [...] Oh, sì, *venire alle mani* è brutto; [...] (Scr. II);
 (44) BRUTO [...] Che sia infilzato io, *tanto di guadagnato* per l'arte! (Scr. III);
 (45) GIROLAMO [...] Che *Babele* è questa? (Scr. III);
 (46) ARTURO *Sto sulla brace!* (Scr. III);
 (47) SCROLLINA (*stringendo i denti, fra sé*) Se potessi *fargliela pagare* quella parola «favorita!» (Scr. III).

Nella commedia *Scrollina* le locuzioni idiomatiche sono pronunciate per lo più dai personaggi che fanno uso di un linguaggio altamente colloquiale, quali Scrollina e Veronica. Infatti, tra gli esempi riportati, che rappresentano un buon campione delle espressioni presenti in tutta la commedia, non ve n'è nemmeno una pronunciata da Adriana, la quale si serve, come si è visto, di un linguaggio piuttosto elevato.

9.

Giuseppe Giacosa

Tristi amori e Come le foglie



Ileana Ghione in *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa

9.1 Cenni biografici e opere

Giuseppe Giacosa (Colleretto Parella, 1847-1906) nasce in un piccolo comune di Ivrea, capoluogo piemontese sotto il governo sabauda, all'interno di una famiglia di ambiente alto borghese; si laurea in giurisprudenza e intraprende la pratica di avvocato presso lo studio paterno. Sin dalla giovinezza ha modo di frequentare giovani poeti e artisti legati alla cosiddetta scapigliatura piemontese: Giovanni Faldella, Giovanni Camerana, Iginò Ugo Tarchetti e Emilio Praga. I primi lavori teatrali dell'autore riflettono infatti le tematiche caratteristiche della lirica degli

scapigliati, riproponendo temi e ambienti tipici del romanticismo di quel periodo. La sua produzione consiste in “proverbi drammatici”, che hanno come argomento unico il rapporto tra i sessi, complicato da intrecci e schermaglie amorose, e caratterizzati da dialoghi brillanti e scorrevoli, oppure si abbandonano a toni malinconici ed elegiaci. A questa fase della produzione giacosiana appartengono le opere *Chi lascia la via vecchia per la nuova sa quel che lascia, non sa quel che trova* (1870), *Non dir quattro se non l’hai nel sacco* (1872), *A can che lecca cenere non gli fidar farina* (1872). A questi si uniscono un bozzetto drammatico, *Al pianoforte* (1870) e *Una partita a scacchi* (1871), una leggenda drammatica in versi martelliani e in un unico atto.

I primi successi teatrali convinsero il giovane Giacosa a interrompere la carriera d’avvocato per dedicarsi unicamente alla sua vocazione letteraria e drammaturgica. Dal 1873 la sua vita è contraddistinta, dunque, da un’intensa attività letteraria. Oltre che come drammaturgo, egli è impegnato anche come giornalista e conferenziere.

Ha modo così di entrare in contatto con i drammaturghi del suo tempo, come Paolo Ferrari, Vittorio Bersezio e Arrigo Boito, dalle suggestioni dei quali è spinto a mettersi alla prova con la cosiddetta “commedia sociale”. Le prime opere facenti capo a questo nuovo genere non riscuotono però molto successo¹¹⁷. Al contrario, il favore ottenuto con *Una partita a scacchi* (1871) lo incoraggia nella produzione di commedie storiche, sia medievalescanti (di cui si ricorda almeno *Il Conte Rosso*, 1880), sia rinascimentali con toni ariosteschi (*Il Trionfo dell’amore*, 1875), sia di stampo goldoniano (*Il marito amante della moglie*, 1877). Il successo ottenuto con questi lavori rivela che il pubblico non è ancora pronto ad accogliere commedie di ambiente moderno e contemporaneo; mentre l’abilità di Giacosa di creare personaggi costruiti secondo le sfumature della loro complessa psicologia già si affaccia in maniera prepotente.

Giacosa continua, così, il suo lavoro di drammaturgo, vedendo rappresentate alcune sue opere: nel 1873, al teatro Manzoni di Milano, la compagnia Marini - Ciotti porta in scena *I figli del marchese Arturo*, commedia in quattro atti in prosa; nel 1875, al teatro Rossini di Venezia, la stessa compagnia fa rappresentare *Teresa*, commedia in due atti in versi martelliani, nella quale compare per la prima volta la tematica del «triangolo amoroso» che sarà poi l’argomento principale di *Tristi amori*. Nel 1877 contrae il matrimonio con una cugina di quarto grado, Maria Bertola, dalla quale ha tre figlie e nel 1878 compie un viaggio in Europa insieme a Edmondo De Amicis, da cui vengono fuori le lettere da Parigi pubblicate in alcuni numeri dell’*Illustrazione italiana*.

Il decennio 1870-80 rappresenta per Giacosa una sorta di iniziazione alla sua «seconda maniera», la produzione drammaturgica veristica, che si esplica proprio a partire dal 1881,

¹¹⁷Si tratta principalmente di tre commedie pubblicate nel biennio 1871-73: *La gente di spirito*, *Scene e commedie e Affari di banca*.

determinanti l'amicizia con Giovanni Verga e la conoscenza del saggio di Emile Zola *Le Naturalisme au théâtre*, che gli consentono di lavorare sull'approfondimento del realismo psicologico e introspettivo, affrontando la tematica esistenziale dell'uomo borghese: la cifra più significativa del suo verismo drammatico. Si può sostenere che con Giacosa il verismo teatrale inaugurato da Verga con *Cavalleria rusticana*, diviene verismo del Nord; l'ambientazione delle sue commedie, infatti, è adesso costituita dalla scena chiusa del salotto o del tinello borghese, dove i personaggi si muovevano tra adulteri, drammi interiori e rovine familiari.

Seguono allestimenti di altre opere (*La zampa del gatto* 1881, *La sirena* 1881, *L'onorevole Ercole Mallandri* 1885) e la produzione di altre leggende e drammi storici, tra cui spicca il successo riscosso con *La dame de Challant* (1891).

La poetica naturalista e il clima verista tuttavia prendono ormai il sopravvento, e i due capolavori di Giacosa, *Tristi amori* (1887) e *Come le foglie* (1900) vanno collocati in quest'ambito.

Sul finire del 1892 Giacosa si dedica a completare *Diritti dell'anima*, che va in scena l'anno successivo al teatro nuovo di Verona, interpretata da Ermete Zacconi. In questa commedia viene ripresa la tematica dell'adulterio già vista in *Tristi amori*; in questo caso, però, si tratta di un tradimento consumato solo sul piano psicologico, che serve tuttavia all'autore per mostrare come l'istituto matrimoniale possa crollare anche per cause interne alla coppia.

Giacosa è poi impegnato anche come librettista. Insieme a Giuseppe Illica compone il libretto della *Bohème* (1896) cui fanno seguito quello di *Tosca* (1900) e quello di *Madama Butterfly* (1903).

Il 31 Gennaio 1900 va in scena, al teatro Manzoni di Milano e interpretata dalla compagnia Di Lorenzo - Andò, il capolavoro drammaturgico giacosiano, *Come le foglie*, commedia in prosa in quattro atti che narra lo sfacelo di una famiglia borghese. La commedia ha da subito immediato successo di pubblico e di critica.

L'ultima commedia di Giacosa, *Il più forte*, esce nel 1904. L'autore però inizia ad avvertire i sintomi di uno scompenso cardiaco che gli procura a fine anno una prima grave crisi e lo conduce alla morte nel settembre del 1906, nella casa nativa di Colleretto Parella.

9.2 Opere selezionate

L'edizione completa della opere teatrali di Giacosa è disponibile nei due volumi di *Teatro*, a cura di Piero Nardi, Milano 1948. L'edizione comprende, in appendice, quattro testi rimasti inediti fino al 1948.

Ai fini della presente ricerca, sono state spogliate le commedie che rappresentano i capolavori di Giacosa, ossia *Tristi amori* e *Come le foglie*. Queste, e in particolare la seconda, possono essere considerate come le opere che segnano la maturità del suo percorso artistico e creativo. Sul piano linguistico, *Come le foglie* appare il punto d'arrivo di un percorso iniziato tredici anni prima con *Tristi amori*, e che aveva portato Giacosa «alla conquista di uno strumento espressivo molto più naturale, sciolto, equilibrato, conforme ai contenuti e ai toni della commedia contemporanea (Stefinlongo 2009: 86).

Tristi amori

La commedia rappresenta un triangolo amoroso: Emma, moglie dell'avvocato Giulio Scarli, è amante di Fabrizio, assistente di questo. Giulio non arriverebbe mai a sospettare della relazione adulterina dei due, tanto più che nutre profonda stima nei confronti di Fabrizio, rampollo nobile che deve far fronte alle spese contratte dalla dissolutezza del padre, Ettore. Proprio questi, nel primo atto, mette in allarme Emma, insinuando che «tutti» sono a conoscenza dell'intimità che corre tra lei e il figlio, e la informa della necessità di dar moglie a Fabrizio, impresa per la quale Emma offre un aiuto. La scoperta dell'adulterio, da parte di Giulio, avverrà solo alla fine del terzo atto: costretto da uno scandalo causato dal padre, Fabrizio decide di partire per sempre e non usufruire dell'offerta di Giulio di continuare a lavorare per lui. Mentre si prepara alla fuga con l'amante Emma, folgorata e commossa dall'immagine della figlia che, rientrando, chiede di lei, decide di non partire. Giulio, rientrato con la bambina, riconosce che la moglie ha preso la giusta decisione; d'ora in poi vivranno conservando solo l'apparenza di famiglia. Suo unico interesse sarà esclusivamente il lavoro.

La commedia, che si sviluppa in tre atti, è impostata sul triangolo marito, moglie, e amante di quest'ultima. La scena iniziale presenta subito i protagonisti, Emma e Fabrizio, in uno scambio di frasi che rivelano il loro sentimento e la consapevolezza dell'adulterio, alle spalle di Giulio, avvocato affermato e uomo sensibile, onesto, attento al decoro della famiglia. Secondo la critica è la protagonista, Emma, a rivelare lo spessore drammaturgico maggiore, scissa tra il bisogno di sottrarsi alla quotidianità e l'attaccamento alla famiglia che, soprattutto attraverso la figlia Gemma, la riporta alla realtà di tutti i giorni.

Come le foglie

Il banchiere Giovanni Rosani, caduto in rovina, non per sua responsabilità, decide di rifarsi una vita in Svizzera, progettando di lavorare insieme al nipote Massimo e portando con sé tutta la sua famiglia: i figli Tommy e Nennele e la seconda moglie, Giulia. Risentendo delle difficoltà materiali, la famiglia inizia però a sfaldarsi: Tommy si lascia prendere dal vizio del gioco, finendo per sposare un'avventuriera facoltosa per poter pagare i debiti contratti; Giulia tenta di frequentare un frivolo ambiente di artisti, rivelando il suo carattere superficiale; Giovanni, il padre, onesto e dedito al lavoro, viene tuttavia rimproverato di essere rinunciatario, debole, di non essere riuscito a mantenere la famiglia unita. Il rimprovero gli viene mosso dalla figlia Nennele, l'unica che ha compreso fino in fondo la necessità di dover ricostruire su nuove fondamenta la vita familiare (infatti cerca anche lavoro proponendosi come insegnante di grammatica italiana). Questo personaggio tuttavia, chiusa nella sofferenza della memoria e del rimpianto, è incapace di trovare una soluzione, se non alla fine della commedia, accettando l'amore di Massimo, unica ancora di salvezza per la famiglia, dopo aver pensato al suicidio.

La commedia si articola in quattro atti, di cui l'ultimo, costituito da una scena unica in cui gli interlocutori sono solo Giovanni e Nennele, sembra porsi come epilogo di tutta la vicenda.

La commedia inizia con la messinscena del trasloco che la famiglia Rosani deve affrontare, pertanto si apre su uno scenario dinamico, dove compaiono facchini, domestici, Nennele e Tommy che fanno l'inventario e portano via le loro cose più care. Da subito appare lo spirito pratico di Nennele, che gestisce i lavori, al contrario di Tommy, che sembra indifferente. Contemporaneamente però, la giovane non si fa riserve di mostrare il rimpianto per la casa che lasciano e l'antipatia per chi andrà ad abitarci dopo di loro. Il secondo e il terzo atto vedono svilupparsi le vicende della famiglia in seguito al trasferimento in Svizzera. Prende vigore la figura di Massimo, nipote di Giovanni e innamorato di Nennele, il quale cercherà di insegnare ai due giovani il valore del lavoro, e in particolare a Tommy, il quale sembra preferire, d'accordo con la matrigna Giulia, il gioco d'azzardo e la vita oziosa di una condizione che ormai non appartiene più loro. L'ultimo atto è costituito da un'unica scena. Ci troviamo in un'ambientazione notturna. Giovanni è intento a lavorare (si tratta di un secondo lavoro di cui non vuole far sapere nulla ai figli) mentre Nennele tenta la fuga, pensando al suicidio, delusa e amareggiata dalla disgregazione della famiglia. I due si incontrano, e tra di loro si instaura un dialogo pieno di *pathos*, di frasi spezzate, di pensieri compresi anche se non rivelati. Alla fine della commedia, Nennele vede Massimo fuori dalla finestra: comprenderà allora che sposare il cugino sarà l'unico modo per salvare la famiglia.

9.3 Caratteri generali delle commedie di Giacosa

Riccardo Tesi (2005: 179) sostiene che con Giacosa «il teatro italiano acquisisce stabilmente la sua lingua, e un dialogato altamente credibile (anche oggi, dopo oltre un secolo)». Considerando in particolare la commedia *Tristi amori*, si è notato che la sua originalità consiste anche «nel ritrarre con un linguaggio sempre corrente e misurato la verità del vivere quotidiano, la vita che scorre fra i conti della spesa e un adulterio che non ha nulla di romantico e trasgressivo» (Antonucci 1995: 495). Sempre a proposito di *Tristi amori*, Alonge (19: 162) rileva la scomparsa di una caratteristica strutturale, consistente nell'eliminazione dei «fastidiosissimi *a parte* tardo-goldoniani di Giacometti e dello stesso Torelli». mentre la fine del primo atto di *Tristi amori* è contrassegnata dalle frasi nominali del conto della serva Marta: «Filetto venticinque, burro quindici, patate tre... » (*Tr. am. I, xiii*).

Alcune analisi sul dialogato teatrale di *Tristi amori* si devono a Tesi (2005: 179 - 181). Lo studioso nota come l'autore, piuttosto che scegliere di accentrare l'attenzione sugli elementi morfosintattici tradizionali (frasi scisse, dislocazioni, anacoluti), gioca la carta del «parlato più istintuale, ellittico, 'vuoto' di segni tangibili, eppure fortemente empatico e stilizzato». La frase si presenta così di «aspetto asfittico, e si riduce spesso allo scheletro di semplici nuclei verbali o nominali: inserti brachilogici sui quali si scarica la tensione dei personaggi» (Tesi 2005: 179). Sulla commedia *Come le foglie* invece esiste una buona analisi linguistica condotta da Antonella Stefinlongo (2009). La studiosa nota soprattutto la presenza cospicua e pertinente di moduli, stilemi, tratti lessicali, morfosintattici e pragmatici tipici della lingua parlata nel testo della commedia, testimonianza del fatto che l'autore seppe individuare le tendenze in atto nel sistema linguistico nazionale, e trasferirle nei testi teatrali. Anna Barsotti (1973: 236) invece esalta la bellezza del linguaggio della commedia, «nello stesso tempo poetico e colloquiale», sottolineando «l'alternanza, quasi nevrotica, di concitazione e di silenzi, di tempi e ritmi dapprima rallentati e poi, d'improvviso, riaccorciati». L'adozione delle strutture del parlato, già presenti in buona parte in *Tristi amori*, viene ulteriormente affinata.

9.4 Grafia

La veste grafica delle commedie di Giacosa permette di intravedere un'apertura verso le forme moderne. Persiste, comunque, qualche fenomeno che possiamo mettere in rilievo.

- I plurali delle parole terminanti in <- i>, registrano un'occorrenza con <î> e tutte le altre con <- ii>, che si tratti di sostantivi, aggettivi o verbi. Vediamo qualche esempio tratto da *Tristi amori*:

- (1) GIULIO Lascia stare la discrezione, e poiché sei un bravo ragazzo abbi un po' d'indulgenza nei *giudizî* (*Tr. am. I, iii*);
- (2) ETTORE [...] Al caffè Vasco ci sono dei *genii* in questa materia [...] (*Tr. am. I, viii*);
- (3) ETTORE Non c'è tempo agli *interrogatorii* [...] (*Tr. am. I, ix*);
- (4) ETTORE [...] Mi *umilii* continuamente [...] (*Tr. am. I, ix*);

- Osserviamo poi qualche caso di raddoppiamento di <- ss -> interno di parola, che tuttavia non è usato regolarmente:

- (5) EMMA Lo sai che non sono viva quando tu non ci sei. *Stassera?* (*Tr. am. I, i*).

9.5 Fonetica

Tra gli elementi fonetici di rilievo, si segnalano alcuni fenomeni legati ancora alla lingua letteraria, come la presenza del dittongo dopo palatale e l'affricata dentale intervocalica al posto della palatale; in altri casi invece si assiste a una stabilizzazione della norma. Scompare, per esempio, l'alternanza <a> / <o> in protonia.

- Vediamo alcuni esempi in cui si registra la presenza del dittongo:

- (1) GIULIO [...] Campa di *giuoco* e di peggio. [...] (*Tr. am. I, iii*);
- (2) GIULIO [...] I giorni di mercato elegante com'è, si rintana in un bugigattolo alle Tre Colombe e *giuoca* a macao coi negozianti di bestiame che scendono dalla montagna (*Tr. am. I, iv*);
- (3) FABRIZIO [...] Tu sei vegeto, elegante, sei più giovane di me, io sarò il nonno de' tuoi *figliuoli* [...] (*Tr. am. I, ix*).

- Come si è detto, in protonia non si registra più l'alternanza <-a-> / <-e->. Osserviamo alcuni casi a titolo di esempio:

- (4) GIULIO Già, tu non sai il valore del *denaro*. Quando tre anni fa sono entrato per tre mila lire nell'affare dei *molini* tu me ne sconsigliavi. Quei *denari* volevi metterli ad abbellire la casa (*Tr. am. I, ii*);
- (5) FABRIZIO (piano ad Ettore) Non si tratta mica di *denari* (*Tr. am. I, vi*);
- (6) GIULIO [...] *Denari* no, non oserebbe. [...] (*Tr. am. I, vii*);

(7) ETTORE [...] Eppure ascolto spesso delle osservazioni qua e là così argute, delle malignità così ingegnose, delle induzioni così sottili, da esserne *meravigliato* e spaventato [...] (*Tr. am. I, viii*);

- Per il consonantismo, si osservino alcuni casi in cui compare l' affricata <z> al posto della palatale <c>:

(8) FABRIZIO Ma sì. Io ti *rinunzio* i diritti della primogenitura. [...] (*Tr. am. I, ix*);

(9) ETTORE E tu allora *denunzia* la calunnia al marito (*Tr. am. I, ix*);

- Ancora per il consonantismo, si osserva che il nesso <cl> interno di parola è reso con <ch>:

(10) ETTORE Perché, vede – caso mai – tutti questi amori mancini vanno a finire sciocamente e non *conchiudono* [...] (*Tr. am. I, viii*).

9.6 Morfologia pronominale

In entrambe le commedie esaminate, i pronomi di terza persona presentano le forme: *egli / ella; lui / lei; esso / essa*. La forma obliqua *lui / lei* con funzione di soggetto risulta essere quella maggiormente attestata, anche in posizione non marcata¹¹⁸.

- Esempi con *egli / ella*:

(1) GIULIO [...] *Egli* stesso non ne vuol sapere [...] (*Tr. am. I, iii*);

(2) ETTORE [...] Io sono un po' il pupillo di mio figlio. *Egli* ha un certo diritto di sindacare la mia vita (*Tr. am. I, viii*);

(3) ETTORE Chissà che *egli* non sia informato e ad ogni modo può aiutarmi a cercare (*Tr. am. I, viii*);

(4) ETTORE [...] Quando ho cercato di parlargliene *egli* ha troncato il discorso bruscamente, brutalmente, perché ha preso un tono con me! (*Tr. am. I, viii*);

(5) FABRIZIO [...] Ci troveremo tutti e due nella sua presenza. *Egli* vorrà dissuadermi. [...] (*Tr. am. I, x*);

(6) GIULIA [...] Infatti *egli* trasfigura [...] (*Com. fo. II, vii*);

- Esempi con *lui / lei*:

(7) RANETTI [...] È uno sperlungone che sfonda le cupole, naturale che le farfalle le acchiappa *lui* [...] (*Tr. am. I, iii*);

¹¹⁸Si veda Stefinlongo (2009), la quale ha calcolato, per la commedia *Come le foglie*, la prevalenza delle forme oblique *lui / lei* (rispettivamente 13 e 7 casi) rispetto alla forma diretta *egli / ella* (3 e 0 casi), che «testimonia dell'effetto normalizzatore ormai raggiunto dal dettato manzoniano».

- (8) GIULIO Perché? Perché ho difeso Fabrizio? Farebbe *lui* altrettanto e più per me. Non lo credi? (*Tr. am. I, iv*);
- (9) ETTORE Chissà che *egli* non sia informato e ad ogni modo può aiutarmi a cercare (*Tr. am. I, viii*);
- (10) EMMA [...]: viene qui, si fa tardi, si discorre, *lui* fa le partite con Giulio, io sto lì a lavorare, e le assicuro... che pazzia! (*Tr. am. I, viii*);
- (11) GIULIO *Lei* vede quella scatola che c'è lì sulla tavola e domanda: Cos'è? (*Tr. am. II, i*);
- (12) FABRIZIO La sai già! Ranetti è venuto ad avvertirtene. Non ci ha creduto nemmeno *lui*! Sono disonorato! (*Tr.am. II, viii*);
- (13) GIULIO [...] E *lui* te ne paga sei! Che ladro! (*Tr. am. II, viii*);
- (14) RANETTI [...] Voleva essere *lui* il primo; [...] (*Tr. am. III, i*);
- (15) EMMA Guarda. *Lei*, sì che crede di trovarmi tornando. Domanderà tanto di me! [...] (*Tr. am. III, vi*);
- (16) EMMA *Lei* non sa nulla. Si avvezzerà certo a fare senza di me. Sì che l'amerà suo padre! E *lei*... che adorazione! (*Tr. am. III, vi*).
- (17) LUCIA Pensi che alle cinque aveva già chiuso la valigia. E ha aiutato *lui* Andrea a scenderla. [...] (*Com.fo. I, iv*);
- (18) NENNELE No. Ma *lui* l'ha saputo che si partiva... [...] (*Com. fo. I, iv*);
- (19) NENNELE Peggio. Ci avrà *lui* fra i piedi (*Com. fo. I, iv*);
- (20) LUCIA [...] Don Michele è venuto *lui* in anticamera a consegnarmi quel biglietto . Mi ha domandato a che ora partivano; si troverà alla stazione anche *lui* (*Com. fo. I, viii*);
- (21) GIULIA [...] Me l'ha assicurato *lui*. [...] Ci sarebbe un'occasione, ma tuo padre non vorrà e neanche Nennele perché è *lei* che comanda in questa casa (*Com. fo. II, vii*);
- Riporto ancora alcuni esempi in cui si osserva alternanza di forme differenti nella stessa battuta:
- (22) GIULIO [...] Paragono la mia vita alla sua e mi trovo possedere tante ragioni di felicità e lui così poche, che mi pare di essergli in debito. [...] e *lui*! [...] L'ho chiamato, è venuto arrossendo di che lo avessi colto in flagrante delitto di poesia, diceva *lui*! Gli altri della sua età e della sua condizione la domenica vanno in brigata, se la godono, *egli* aveva proprio l'aria di non essere visto da nessuno (*Tr. am. I, iv*).
- (23) GIOVANNI [...]; ed un altro, amico mio anch'esso, e creditore soddisfatto anche *lui*, un elegantone, parlando del lavoro ostinato di tutta la mia vita e della mia proibità altrettanto ostinata, ebbe a dire che sono un: mulo corto – testuale anche questo (*Com.fo. I, x*).

- Esempi con *esso* / *essa* / *essi*:

- (24) ETTORE [...] Ma per le belle signore non c'è ora indebita. *Esse* trionfano a tutte le ore (*Tr. am. I, viii*);
- (25) FABRIZIO (atterrito) *Essa*? (*Tr. am. I, ix*);
- (26) FABRIZIO L'amore è vile, Emma. Se non ci armiamo di questi terrori *esso* ci ripiglia [...] (*Tr. am. I, x*);
- (27) GIULIO *Essa* è di buon consiglio e conosce le tue condizioni (*Tr. am. II, viii*);
- (28) GIULIO Oh non temere, non dico parola della cambiale. *Essa* non saprà mai. Le faccio il quesito (*Tr. am. II, viii*);
- (29) GIULIO No, no, no! Non prevenirle. *Essa* non deve sapere! (*Tr. am. II, ix*).

Nel settore della morfologia verbale, la prima caratteristica che risalta è la scomparsa dell'alternanza *a / o* relativa all'uscita della prima persona dell'imperfetto indicativo, che si stabilizza nella forma in -o.

9.8 Sintassi marcata

Le costruzioni marcate sono frequenti in Giacosa e caratterizzano la lingua dei personaggi più giovani (Tommy e Nennelein *Come le foglie*). La sintassi che crea l'autore riproduce molto bene quella tipica del parlato. Le battute sono brevi, brachilogiche, e le numerose dislocazioni conferiscono un'impronta colloquiale.

9.8.1 Inversioni e dislocazioni

Come si è detto, nella lingua di Giacosa le dislocazioni costituiscono una parte rilevante del tasso di colloquialità.

- Riporto le occorrenze rintracciate di dislocazione a sinistra:

- (1) TOMMY Ma sicuro. *I piccoli debiti bisogna pagarli* (*Com. fo. I, iv*);
- (2) TOMMY [...] Noi rappresentiamo una umanità superiore. *La realtà non la facciamo né tu né io* (*Com. fo. I, iv*);
- (3) GIOVANNI Hai fatto benissimo. *I denari* che ha mia moglie, *li* ha avuti da me. [...] Ma tu, da me non *li* hai avuti. *Sono due mesi* che vedo venire la rovina, la tua vita oziosa mi disgustava da un pezzo, la mia borsa si era chiusa per te... Sono dunque tuoi. E ti rimborso (*Com. fo. I, vii*)¹¹⁹;
- (4) LUCIA [...] *Il signor Sarzana l'ho* incontrato per le scale e mi ha detto che sarebbe andato alla stazione. Don Michele è venuto lui in anticamera a consegnarmi quel biglietto [...] (*Com. fo. I, viii*);
- (5) GIOVANNI E mio figlio, *quello* che Giulia mi proponeva di fare è persuaso che *l'abbia bell'e fatto!* Oh lui non sa e non misura s'intende, e non me lo avrebbe consigliato, ne sono sicuro: ma così alla grossa crede che il gruzzolo in disparte ci sia... e ci s'accomoda. E non è l'offesa che *mi fa a me*. Che m'importa? È il segno dell'animo... è la promessa di quello che avverrà. (*Com. fo. I, x*)¹²⁰;
- (6) NENNELE [...] *Delle privazioni gravi*, non mi pare che *ne* facciamo nessuna. [...] (*Com. fo. II, vi*);
- (7) MASSIMO Già. Questo è il rifugio dei poltroni consapevoli. Vogliono poter dire che *il male l'hanno fatto per ripicco* (*Com. fo. II, ix*);
- (8) GIULIO *Del lavoro* che viene a me ho il dovere sacrosanto di *sbrigarne* io quanto più posso. [...] (*Tr. am. I, iii*).

- Ecco, invece, qualche dislocazione a destra, meno frequente nel testo:

- (9) GIULIA Già. Perché t'intimorisce, perché fa la voce grossa. *Mal'ho anch'io una voce*.

¹¹⁹Si noti anche la frase scissa presente in questa battuta, contenente anch'essa un'informazione temporale.

¹²⁰Si noti anche la ridondanza pronominale in questo esempio, che ho messo in rilievo con il carattere corsivo.

GIOVANNI Oh se l'hai! (*Com. fo. III, ii*);

(10) GIULIO *Ne* abbiamo passate *delle ore* a sospirare i clienti. Ti ricordi? *Che* ti mettevi alla finestra a vedere se ne entrava nel portone? E non ne veniva mai. Ti ricordi quella volta che sei entrata nello studio con un gran velo che ti nascondeva la faccia a domandare un consulto? Che risate! Che pazza che eri! Come ridevi tutta quanta! Ci tornerei guarda! E la casa! Che povera casa avevamo! (*Tr. am. II, ii*).

L'esempio (10), che riporta una battuta in cui Giulio rievoca nostalgicamente i tempi passati nella speranza di tirar su il morale alla moglie, si sussegue una serie di moduli del parlato. A partire dalla dislocazione a sinistra (meno frequente, rispetto alle dislocazioni a destra), si ha un *che* polivalente modellato come risposta a un'interrogativa posta forse più a se stesso che a lei. La battuta si conclude con ben sei proposizioni esclamative.

- Maggiore vitalità, a differenza degli altri autori, mostrano anche le frasi scisse. Esse esprimono soprattutto una determinazione temporale, per mettere in risalto il tempo d'attesa che il parlante ha dovuto sopportare. Vediamone gli esempi tratti da *Come le foglie*:

(11) LUCIA Non lo so. *È tutta la mattina che è in giro per la casa.* [...] (*Com. fo. I, i*);

(12) TOMMY *È mezz'ora che lo chiamo.* Digli che salga a finire di vestirmi. (*Com. fo. I, ii*).

9.8.2 Che polivalente

Anche il *che* polivalente è usato con più frequenza.

- Vediamo in che modo se ne serve l'autore:

(1) TOMMY Di la verità, *che* ti diverte il genere.

NENNELE No, ma non ne muoio dal dolore (*Com fo. I, ii*);

(2) NENNELE S'era tanto raccomandato che gli consegnassimo per tempo tutti i conti, *ché* non voleva lasciare strascichi (*Com. fo. I, iv*).

(3) GIULIO Ma finché sta qui spera di tenere in soggezione il padre, *che* non le faccia troppo grosse [...] (I, iii);

(4) GIULIO [...] Eravamo a pochi passi dalla villa, l'ho invitato ad accompagnarmi *che avrebbe pranzato con noi* [...] (I, iv).

9.8.4 Ci attualizzante

Tra i tratti del parlato riscontrati nelle commedie del Giacosa, quello che registra la frequenza più alta è il *ci* attualizzante.

- Osserviamo le occorrenze relative a questo fenomeno che riproduce la sintassi del parlato:

- (1) NENNELE *C'entreranno* degli altri, sarà d'altri... i muri, i mobili, le stoffe. [...] (*Com. fo. I, i*);
- (2) TOMMY [...] Sono socio onorario dell'Elvetic Club. *Ci ho vinto* a gara internazionale del tennis, due anni fa (*Com. fo. I, iv*);
- (3) NENNELE Ieri Lucia ha supplicato il papà che la conducesse con noi..., che *ci veniva* senza salario. [...] (*Com. fo. I, iv*);
- (4) NENNELE Non *ci ho* badato. (*Com. fo. I, iv*);
- (5) NENNELE *Ci vuol* poco (*Com. fo. I, iv*);
- (6) MASSIMO [...] Nelle case dove non ci sono sale di ricevimento, è naturale che la madre rimanga nel tinello, anche se il figliuolo *ci sta imparando* l'inglese da una bella signorina italiana, e finalmente quella voleva la grammatica perché a' suoi tempi le lingue si studiavano così e perché l'ha studiata e la sa (II, v);
- (7) MASSIMO Io *ci duro* da un anno (*Com. fo. II, v*);
- (8) MASSIMO Scusa: il tuo nome è Irene, come quello di tuo fratello è Tommaso. Io *non ci ho colpa*, ma è così e non mi riesce di chiamarvi altrimenti [...] (*Com. fo. II, v*);
- (9) TOMMY Il mio invito è per l'una. E *ci vado* quale mi trovo. Un *déjeuner* d'uomini (*Com. fo. II, vi*).
- (10) MASSIMO Già. Questo è il rifugio dei poltroni consapevoli. Vogliono poter dire che il male l'hanno fatto per ripicco (*Com. fo. II, ix*).

9.9 Tratti dell'oralità

9.9.1 Allocutivi

Per quanto riguarda l'uso degli allocutivi, in Giacosa, possiamo osservare come gli scambi dialogici tra membri che appartengono allo stesso nucleo familiare si sviluppino su un piano di parità, pertanto viene usato l'allocutivo di seconda persona singolare *tuper* definire i rapporti tra marito e moglie (Giulio e Emma in *Tristi amori*; Giovanni e Giulia in *Come le foglie*) o tra padre e figli (Ettore e Fabrizio, la piccola Gemma con Giulio e Emma in *Tristi amori*, oppure Giovanni con Tommy e Nennele in *Come le foglie*), tra i due amanti (Fabrizio e Emma in *Tristi amori*), tra due persone che svolgono lo stesso lavoro, oppure appartenenti allo stesso ceto sociale, o che hanno un grado di parentela (Giulio e Ranetti, ma anche Giovanni e Massimo e quest'ultimo con i suoi cugini

Tommy e Nennele). Tra persone estranee o distanti tra loro dal punto di vista affettivo o sociale, si usa il *lei* reciproco (così, per esempio, Ettore nei confronti di tutti gli altri personaggi in *Tristi amori*, oppure la sarta che porta il vestito di Giulia in casa di Rosani in *Come le foglie*); infine, ai domestici viene rivolto il *tu*, e questi contraccambiano con il *lei* (Emma e Marta, ma anche Nennele e Tommy nei confronti di Lucia). In *Tristi amori*, quando discorrono in presenza di altri personaggi, gli amanti Fabrizio e Emma si danno il *lei* (come, per esempio, quando si salutano alla presenza della domestica Marta sul finire del I atto). Del tutto assente invece il pronome di cortesia di seconda persona plurale *voi*. Vediamo qualche esempio.

- Osserviamo gli esempi con l'allocutivo *tu*:

- (1) EMMA [a Fabrizio] *Ti amo, ti amo, ti amo!* Sei venuto, sono contenta (*Tr. am. I, i*);
- (2) FABRIZIO [a Emma][...] Sono salito. Non speravo di vederti, volevo essere nella casa ove *tu* sei [...] (*Tr. am. I, i*);
- (3) GIULIO [a Emma] Già, *tu* non sai il valore del denaro. Quando tre anni fa sono entrato per tre mila lire nell'affare dei molini *tu* me ne sconsigliavi. Quei denari *volevi* metterli ad abbellire la casa (*Tr. am. I, ii*);
- (4) EMMA [A Giulio] *Hai* ragione, perdonami, ma mi farebbe male. E poi ho da fare di là (*Tr. am. I, ii*);
- (5) RANETTI [a Giulio] Non sei *tu* il presidente? [...] (*Tr. am. I, iii*);
- (6) GIULIO [a Ranetti] Oh diavolo! E *tu*? (*Tr. am. I, iii*);
- (7) FABRIZIO [a Ettore] *Vuoi* me? *Vieni* (*Tr. am. I, vi*).

- (8) GIOVANNI [a Giulia] [...] *Ti* ho supplicato di non far spese, *ti* ho detto che ho i denari contati! *Hai* insistito, giurandomi di non avere un centesimo [...] (*Com. fo. I, vii*);
- (9) TOMMY [a Giovanni] *Hai* detto tutto? *Lo sai* che mi *hai* parlato come ad un nemico?
GIOVANNI *Ti* ho veduto crescere in questa casa. Non inteneriamoci. *Ti* serva, *ti* serva (*Com. fo. I, vii*);
- (10) MASSIMO [a Nennele] E *tu*? – *Ti* rincresce venir via? (*Com. fo. I, ix*);
- (11) TOMMY [a Massimo] Io ricordo di averti veduto che *avevi* dodici anni (*Com. fo. I, ix*);
- (12) SIGNORA LAURI [a Giulia] Giulia! Tesoro! Due minuti soltanto: il tempo di abbracciarti.
GIULIA Come *fosti* buona! (*Com. fo. I, xi*)¹²¹;

- Vediamo ora gli esempi con l'allocutivo di cortesia *lei*:

- (13) RANETTI [a Emma] Eccomi. *Comestamadama?*
EMMA Bene, e *lei*? (*Tr. am. I, iii*);
- (14) RANETTI [a Fabrizio] *Venga* qui, *venga* qui. Si parlava di *lei*, in questo momento (*Tr. am. I, v*);
- (15) ETTORE [a Emma] Dacchè ho la fortuna di salutare una bella signora, non me la lascio scappare.
Come sta, signora Scarli? (*Tr. am. I, vi*);
- (16) ETTORE [a Ranetti] Bene, se godo delle *sue* grazie [...] (*Tr. am. I, vi*).

¹²¹Ma poco più avanti, a Tommy, la Lauri rivolge il *voi*, mentre a Nennele continua a dare del *tu*: LAURI (a Tommy) A voi la mano. Anzi, tutte e due le mani (I, xi); LAURI (a Nennele) Tu sei stata mai in Svizzera? La differenza forse potrebbe essere dettata dalla maggiore età di Tommy rispetto a quella di Nennele, oppure riflette un diverso modo di rivolgersi a seconda del sesso dell'interlocutore, se questo sia cioè maschio o femmina.

- (17) FABRIZIO (*inchinandosi a Emma*) *A rivederla*
EMMA (*c. s. a Fabrizio*) *A rivederlo* (I, xiii)¹²²;
- (18) MARTA [a Emma] [...] *Vuol prendere i conti?*
EMMA [a Marta] *Dì pure* (*Tr. am.* I, xiv);
- (19) LUCIA [a Nennele] [...] *Lei non l'ha veduto?* (*Com. fo.* I, iii);
- (20) SIGNORA LABLANCHE [a Giulia] [...] *Se lei crede che mi rivolga a suo marito* (*Com. fo.* I, v);
- (21) GIULIA [alla sarta] *A lei, signora Lablanche* (*Com. fo.* I, vi).

- Riporto, infine, le poche occorrenze riscontrate dell'allocutivo collettivo *voi altri*:

- (22) GIULIO [...] *Vive di quelle poche cause che gli cedo io, ma nessuno di voi altri l'aiuta. Tu procuratore avviatissimo non gli hai ancora mandato un cliente.* (*Tr. am.* I, iii);
- (23) GIULIO [...] *E invece di ammirare o almeno di apprezzare quella virtù, di sostenere quel coraggio, voi altri gli mostrate una freddezza ripulsiva che egli attribuisce a diffidenza, a disistima per la triste fama del suo nome. È una cosa dolorosa* (*Tr. am.* I, iii);

9.9.2 Deittici

Fra gli avverbi che realizzano la deissi spaziale nelle commedie di Giacosa, hanno la prevalenza le forme *qui* e *lì*. Ben attestata comunque anche la presenza di *qua* e *là*, per lo più in sintagmi preposizionali funzionali a indicare lo stato in luogo o il moto a luogo. Si registra anche qualche locuzione idiomatica del tipo «*qua e là*». Per quanto riguarda i dimostrativi, si nota una riduzione, rispetto ai commediografi precedenti a Giacosa, del loro valore rafforzativo o spregiativo associati a un sostantivo o un aggettivo; molto frequenti invece i dimostrativi che indicano o si riferiscono ad oggetti presenti sulla scena, o a elementi della stessa.

- Vediamo alcuni esempi con *qui* e *lì*, la forma maggiormente attestata:

- (1) EMMA *Rispondi. Quando poi tu sei uscito, le tue parole restano qui.* [...] (*Tr. am.* I, i);
- (2) RANETTI (*conducendo Fabrizio*) *Venga qui, venga qui. Si parlava di lei in questo momento* (*Tr. am.* I, v);
- (3) ETTORE *Posso entrare qui?* (*Tr. am.* I, vi);
- (4) ETTORE (*a Fabrizio*) *Tu ritorni qui?*
- (5) FABRIZIO *Qui!* (*Tr. am.* I, vi);
- (6) EMMA *Scusi se la ricevo qui nel tinello, ma in sala fa freddo, non c'è il fuoco acceso.*

¹²²La scena del saluto tra Emma e Fabrizio avviene alla presenza della domestica Marta. Questo giustifica il passaggio dell'allocutivo dal *tu* al *lei*. I due protagonisti, la cui intimità si deve realizzare in segreto, davanti agli altri sono costretti a mettere le distanze. Gli allocutivi sono un preciso elemento di supporto per indicare la confidenza che corre tra due personaggi. Il cambio dell'allocutivo contravviene al principio secondo cui l'unica direzione in cui può avvenire un cambio di pronomi tra due persone è dal *lei* al *tu* (cfr. Renzi – Vanelli 2001: 373), e si spiega solo nell'ottica in cui lo spettatore è consapevole della relazione clandestina tra Emma e Fabrizio.

- ETTORE Ma *qui* si sta benissimo, qui si sta d'incanto, anzi quest'aria casalinga è così attraente! [...] (Tr. am. I, viii);
- (7) ETTORE Lei non sa se Fabrizio abbia *qui in città*... o altrove... un qualche legame? (Tr. am. I, viii);
- (8) ETTORE *Qui, or ora* (Tr. am. I, ix);
- (9) GIULIO D'accanto a San Biagio, la porta dove c'è il botteghino del lotto. *Qui a due passi*. Va' a sentire se l'avvocato Fabrizio è in casa, e pregalo che venga *qui* subito. Fa' presto (Tr. am. II, iv);
- (10) FABRIZIO Tu puoi tacere. Sei *lì* china sul tuo lavoro, [...] (Tr. am. I, i);
- (11) ETTORE [...] Gli ho trovato un partito sotto ogni aspetto. Una ragazza, giovane, anche bella, allevata modestamente, 200,000 lire *lì sulla tavola*, senza contare le speranze (Tr. am. I, viii);
- (12) GIULIO Lei vede quella scatola che c'è *lì sulla tavola* e domanda: Cos'è? (Tr. am. II, i);
- (13) RANETTI Un momento. Vuole che le dica cosa c'è *lì dentro*? Le mostra la scatola. [...] (Tr. am. II, iii);
- (14) RANETTI [...] E fu *lì* che stringendomela, il tenente ha detto una frase... non mi ricordo... in milanese, ma così buffa, che siamo scoppiati a ridere tutti quanti (Tr. am. III, i).
- (15) UN FACCHINO Sei dabbasso e *qui* tre. Nove (Com. fo. I, i);
- (16) LUCIA [...] Poi è ripassato *di qui*. Lei non l'ha veduto? (Com. fo. , i);
- (17) NENNELE Porta *qui* che ti aiuto. Vuoi? (Com. fo. I, ii);
- (18) GIULIA (*guardando i mobili sguarniti*) Non c'è più nulla *qui* (Com. fo. I, vi);
- (19) NENNELE Uno sì. Quel vecchietto. Viene *qui* qualche volta (Com. fo. II, ii);
- (20) NENNELE Bravo. Le chiavi mettetele *lì nella sala da pranzo* nella credenza grande. [...] (Com. fo. I, iii);
- (21) GIULIA Ne ha avuti tanti! Bada che *lì* c'è quel denaro (Com. fo. I, viii);
- (22) NENNELE Sai che quelle parole sono degli articoli. Ma non sapresti dire *lì* netto e spedito che cosa sia l'articolo. [...] (Com. fo. II, ii).

- Vediamo anche altri esempi con *qua* e *là*:

- (23) GIULIO Emma, c'è *di là* Ranetti; gli ho offerto il vermouth (Tr. am. I, ii);
- (24) EMMA Hai ragione, perdonami, ma mi farebbe male. E poi ho da fare *di là* (Tr. am. I, ii);
- (25) RANETTI [...] Si scioglie con uno strappo e mi dà del villano, *là*, forte! (Tr. am. I, iii);
- (26) GIULIO *Di là* nello studio (Tr. am. I, iii);
- (27) GIULIO L'ho visto *là* tutto solo che andava su e giù per il greto [...] (Tr. am. I, iv);
- (28) FABRIZIO [...] Sei più tagliato alla vita che cercano *quelli là* (Tr. am. I, ix);
- (29) GIULIO Cosa fa *di là*? (Tr. am. II, i);
- (30) GIULIO È vero: per farci il quartiere degli alpini. Ci sono capitato un giorno quando l'abbattevano. Ho riconosciuta la nostra camera *là* in alto, tappezzata di quella brutta carta olivastra a fiori turchini: c'erano ancora tre pareti ritte, la quarta era caduta con mezzo il soffitto. [...] (Tr. am. II, ii);
- (31) RANETTI Oh sì adesso. È tutto accomodato. Ti aspettavo *là* per dirtelo (Tr. am. III, i);
- (32) GIULIO [...] Io vado nello studio. Il mio posto è *là* (Tr. am. III, viii);
- (33) NENNELE (*ai facchini*) *Di qua* (Com. fo. I, ii);
- (34) GIULIA (*ritorna*) [...] *Qua* (Com. fo. I, vi);
- (35) TOMMY (*Porta un involto per scialli, un plaid, un soprabito chiaro*). *Là*. [...] (Com. fo. I, iv);
- (36) TOMMY Ma ci sarò io *là* (Com. fo. I, iv);
- (37) TOMMY [...] Piega le maniche. *Là*. E io darò delle lezioni di tennis. Su le falde adesso... (Com. fo. I, iv);
- (38) MASSIMO Che? Il signor Rosani figlio? Eccolo *là*. Guarda, Tommaso. Qui c'è del lavoro per te (Com. fo. II, v);
- (39) MASSIMO (lo ghermisce per un braccio) Stai qui. Zia, fammi il piacere di andar *di là* un momento [...] (Com. fo. II, viii);
- (40) GIULIA *Quella là* per fare le cose grosse! (Com. fo. II, x).

- Locuzioni idiomatiche con avverbi deittici¹²³:

- (41) GIULIO [...] Ebbene non ne tocca un quattrino, la mette tutta quanta a riturare *qua e là* le buche più grosse [...] (*Tr. am. I, iii*);
(42) ETTORE Oh le città piccole! Io non sono ingenuo, non è vero? Eppure ascolto spesso *qua e là* delle osservazioni così argute, delle malignità così ingegnose, delle induzioni così sottili, da esserne meravigliato e spaventato. [...] (*Tr. am. I, viii*);
(43) GIULIO [...] L'ho visto là tutto solo che andava *su e giù* per il greto [...] (*Tr. am. I, iv*);
(44) GIOVANNI [...] e conviene quindi portarci quanto si può *più in là* colle reti italiane. [...] (*Com. fo. I, vii*);

- Esempi con i pronomi dimostrativi *questo* e *quello* con funzione propriamente indicale:

- (45) EMMA Lasciami levare *quei* panni dal fuoco (*Tr. am. I, ii*);
(46) EMMA No, volto *questi* panni perché non brucino (*Tr. am. I, iii*);
(47) EMMA [...] Che sarebbe di me in *questa* casa? Non ci posso stare. Dunque? [...] (*Tr. am. III, vi*);
(48) ANDREA (*Senza livrea. Viene dal fondo della sala da pranzo con un mazzo di chiavi*) *Queste* sono le chiavi della nostra camera, della cucina e del tinello (*Com. fo. I, iii*);
(49) NENNELE È vero. *Quella* gente mi squadrava con tanta diffidenza! Guardava *questi* mobili, *questo* lusso con un'aria così ironica! Non ci credono mica, sai, alla rovina! (*Com. fo. I, iv*);
(50) GIULIA Facciamo mille. *Quell'*abito se lo tiene (*Com. fo. I, vi*)¹²⁴;
(51) GIOVANNI *Quella* è gente che non sa resistere alla bufera. Non c'è fibra. Al primo soffio di vento se ne va, se ne va (*Com. fo. I, xi*)¹²⁵;
(52) TOMMY [...] Li hai visti mai da vicino *quei* due? (*Com. fo. II, ii*);
(53) NENNELE No. Ed è ben *questo*. Non sei diverso. E qui, in *questa* casa, con *questa* vita... non va più. Sento qualche cosa che si sconsacra. Non ti so dire (*Com. fo. II, vi*).

- Esempi con *quello* (o *quel*) per marcare un concetto o con intonazione spregiativa:

- (54) GIULIO [...] E invece di ammirare o almeno di apprezzare *quella* virtù, di sostenere *quel* coraggio, voi altri gli mostrate una freddezza ripulsiva che egli attribuisce a diffidenza, a disistima per la triste fama del suo nome. [...] (*Tr. am. I, iii*);
(55) FABRIZIO *Quel* Rubbo ti tiene in qualche modo; come? (*Tr. am. I, ix*);
(56) FABRIZIO Perché vuol darmi sua figlia? Non sono un Narciso da innamorare le donne a distanza e *quella* pupattola non saprebbe innamorarsi (*Tr. am. I, ix*);
(57) GIULIO Poi è scappato *quel* Forgia che mi doveva 800 lire e addio regali (*Tr. am. II, ii*);
(58) MARTA *Quello* che ha *quella* serva gobba, rossa? (*Tr. am. II, iv*);
(59) MASSIMO Perché batti su *quel* vedova? Non l'ha ammazzato lei suo marito.

¹²³Cfr Vanelli (2001: 272).

¹²⁴Da notare anche la frase segmentata (dislocazione a sinistra) con la quale si marca un atteggiamento di disprezzo da parte di Giulia nei confronti di Madame Lablanche che non ha ceduto sul pagamento dell'abito.

¹²⁵Si noti anche la ripetizione dell'espressione *se ne va*, pronunciata da Giovanni con accenti di malinconia e di rassegnazione, quasi volesse convincere se stesso dell'impossibilità di trovare una speranza che i membri della sua famiglia possano comprendere e far fronte alla nuova situazione che si presenta loro.

9.9.3 Sospensioni e pause di esitazione

Come in tutti gli altri autori, l'uso delle sospensioni anche in Giacosa risponde a scopi ben precisi. Nel nostro autore, le pause di esitazione svolgono soprattutto la funzione di evidenziare le emozioni dei personaggi, o le loro incertezze nei momenti in cui vengono colti di sorpresa. Succede, per esempio, a Emma in *Tristi amori*, nel momento in cui Ettore, il padre di Fabrizio, le rivela che le «ciarle» della gente non hanno risparmiato nemmeno lei, e che si rende necessario che Fabrizio sposi una giovane donna. Nel IV atto di *Come le foglie* le pause di esitazione, insieme alle ridondanze, rappresentano il principale mezzo espressivo cui l'autore ricorre per far percepire al lettore / pubblico tutta la tensione di Nennele che, nel tentativo di uscire di casa di notte con l'idea del suicidio, scorge il padre Giovanni intento a lavorare alla fioca luce di un lume. Ne segue un dialogo in cui si condensano paure, rimproveri, rassegnazione, tenerezza, amore paterno e amore filiale: sono tutte emozioni che i due personaggi esprimono in un linguaggio estremamente spoglio, frammentato, sospeso. Qui allora le pause, che rappresentano il «non detto», risultano fondamentali alla resa della potente carica emotiva e sentimentale che la scena è capace di trasmettere. Riporto, a titolo di esempio, la parte centrale dell'ultimo atto a scena unica di *Come le foglie*, nella quale si avverte tutto il *pathos* creato proprio dal discorso franto. È il momento in cui Giovanni ha scoperto la lettera con la quale Nennele aveva tentato di congedarsi pensando al suicidio:

- (1) GIOVANNI Non c'è bisogno. (*Getta la lettera sulla tavola*) Non sei una vagabonda, non fuggivi per andartene via per il mondo. *Fuggivi... per...* (*Lunga pausa*) Tu facevi questa cosa! Tu, Nennele! Hai potuto concepire, hai potuto accogliere questa idea mostruosa. Hai traversato questa stanza, mi hai veduto, saresti uscita di questa casa, dove ci sono io, e saresti... *E domani io sarei andato per il mondo, urlando come un pazzo, alla cerca della mia figliuola, o stanotte stessa t'avrebbero portata qui... m'avrebbero chiamato... t'avrei vista... là... senza vita... la mia Nennele... La mia Nennele!...* (*Lunga pausa*) *Perché? Perché neh?... Devo sapere... devo sapere cos'è successo... Morire, ah!... Che ti ho fatto... io...?* Che ti hanno fatto gli altri? Cos'è che ignoro ancora della mia casa?
NENNELE *Ero pazza...ero pazza... Non domandare... Ero pazza. (Com. fo. IV).*

La prima sospensione indica una reticenza: Giovanni non vuole nemmeno pronunciare il motivo per cui la figlia cercava di fuggire. Segue, come indicato dalla didascalia, una lunga pausa che lascia supporre la presa di coscienza del fatto e l'elaborazione della riflessione successiva. Segue quindi una serie di proposizioni parallele, ripetitive, con le quali Giovanni ripercorre le azioni

della figlia e le rivolge un tono di rimprovero, apostrofandola direttamente: *Tu facevi questa cosa! Tu, Nennele!* La ripetizione del pronome di seconda persona è un marcatore che indica la sorpresa, lo sbigottimento di Giovanni che non si aspettava un gesto simile proprio da lei (come se volesse dire, appunto, *proprio tu*). Anche la seconda pausa indica reticenza: egli si ostina a non voler pronunciare le parole che materializzerebbero, in un certo senso, il progetto di Nennele. Il discorso riprende con la congiunzione *E*, che introduce un discorso dall'aspetto di un monologo interiore, rivelatore del terrore di Giovanni, più che diretto alla figlia. Le sospensioni successive scandiscono l'orrore del padre che immagina quello che sarebbe potuto succedere: *E domani io sarei andato per il mondo, urlando come un pazzo, alla cerca della mia figliuola, o stanotte stessa t'avrebbero portata qui... m'avrebbero chiamato... t'avrei vista... là... senza vita... la mia Nennele... la mia Nennele!* Si noti la presenza del deittico che, spezzando la sequenza verbo – complemento di modo (*t'avrei vista – senza vita*) rallenta il ritmo. Il periodo si chiude con un anacoluto e la ripetizione del sintagma *la mia Nennele*, in cui l'aggettivo possessivo è indice dell'amore paterno di Giovanni, mentre la ridondanza favorisce la resa della sua disperazione. Quindi la didascalia indica un'altra lunga pausa dopo la quale si susseguono altre sei sospensioni che tuttavia non arrivano a costituire un periodo articolato. Si tratta, infatti, di due congiunzioni interrogative, la seconda delle quali rafforzata da una segnale discorsivo; una proposizione principale interrotta dai puntini e ripresa con l'aggiunta dell'oggettiva; quindi un'infinitiva, seguita anch'essa da un'interiezione, che si pone al centro del periodo, con la quale, per la prima volta, Giovanni riesce a esprimere il destino incontro al quale stava andando incontro la figlia (*morire, ah!*) e la cui funzionalità è ancora quella di rallentare l'andamento della battuta; quindi un'altra interrogativa, seguita da una serie di proposizioni dello stesso tipo, in cui il personaggio si interroga sui motivi che possono aver indotto Nennele a una decisione tanto tragica. La risposta di questa è costituita dalla ripetizione quasi meccanica delle stesse parole, quasi a indicare la confusione e la sua incapacità di riflessione in quel momento: *Ero pazza... ero pazza... non domandare. Ero pazza.*

- Vediamo ora alcuni esempi, tra i molti presenti nella sintassi giacosiana, in cui i puntini sospensivi sono posti alla fine di un appellativo che funge a mo' di saluto:

- (1) RANETTI Madama... (*Tr. am. I, vi*);
- (2) RANETTI Signor conte... (*Tr. am. I, vi*).

- Vi sono poi le pause di esitazione per reticenza o imbarazzo, o per mutamento di progetto, anche se più rare. Osserviamo alcuni esempi:

- (3) RANETTI Tanto... la discrezione... (*Tr. am. I, iii*);
- (4) ETTORE Lo credo... ma faccio per mostrarle... Per dirne un'altra... io non so nemmeno se c'è andato mio figlio a questo ballo eh? (*Tr. am. I, viii*);
- (5) GIULIO Ma capisci bene se io... 8000 lire! Come mai il Dottore ha potuto credere?... (*Tr. am. II, vii*);

- Vediamo ancora alcuni esempi in cui le pause sono indicatori del sentimento provato dal personaggio. Si è osservato, precedentemente, quanto queste contribuiscano a suscitare pathos in *Come le foglie*. Vediamo ora come vengono usate, a questo scopo, in *Tristi amori* :

- (6) EMMA Va bene! È giusto, va! Non è possibile! Questa intromissione della casa in... oh!... Ci vogliono gli uomini oziosi, le donne inutili... Sì, sì...stasera parti... stasera troverai un pretesto... ma... mai più...mai più... mai più! (*Lunga pausa*). Dovevo anche parlarti di quello che vuole tuo padre. Lo sai quello che vuole? (*Tr. am. I, xii*).

Emma, che ha avuto un colloquio privato con Ettore, padre di Fabrizio, è venuta a conoscenza del fatto che la loro relazione è oggetto di pettegolezzo; inoltre Ettore le chiede di aiutarlo a convincere Fabrizio a sposarsi. Siamo verso la fine del primo atto, e Fabrizio ha dichiarato a Emma la necessità di partire. La donna è sconvolta, e non riesce a elaborare un discorso lineare e coerente. Così, si susseguono periodi lasciati interrotti e legati tra loro solo dai puntini sospensivi. Dopo le tre esclamative iniziali, la protagonista inizia un periodo che non conclude. Si interrompe, pronuncia un'interiezione, quindi ripete due frasi ascoltate precedentemente da Ettore. Ritorna quindi a concentrarsi su quanto dichiarato da Fabrizio e comprende la sua necessità di partire, spronandolo a farlo; l'incoraggiamento a partire è però seguito dalla serie dei sintagmi *mai più*, reiterati per tre volte, lasciando sottintendere quanto Emma vorrebbe dire ma non riesce a farlo per la sopraffazione delle emozioni. Il discorso si conclude con una lunga pausa e riprende con un periodo intero, non frammentato, che indica la ripresa di lucidità da parte di Emma dopo la pausa. Si osservi ancora una battuta di Emma, in cui questa cerca di convincersi a lasciare la sua casa insieme a Fabrizio, sicura che il marito li abbia scoperti:

- (7) EMMA Oh *lasciamelo credere... aiutami a crederlo*; non è meglio? E poi ne sono sicura, queste cose si sentono. Perché sarebbe uscito ora colla bambina? È così naturale. Non è più il mio posto questo! *Con che diritto io?...* Guai se non l'avesse indovinato! *Pensa... se rientrando... credesse di trovarmi... se cercasse per la casa...* Oh! oh! oh! *no...no...lo sa...* È tutta sua la casa ora. Tutta tutta, tutta sua! *Noi saremo già lontani... tornerà, accenderà la lampada... si prenderà la bimba in braccio... le farà tante carezze... la parte mia!* (*Tr. am. III, viii*).

Nel primo periodo, la sospensione investe una ripetizione con la quale Emma cerca di rassicurarsi. La seconda sospensione invece indica interruzione del periodo dovuta all'affacciarsi di un altro pensiero; vi è quindi un susseguirsi di apodosi cui non corrisponde una protasi. Le ultime sospensioni invece riguardano i pensieri di Emma, che ad alta voce elenca le azioni del marito così come si svolgeranno quando, rientrando, si accorgerà della sua assenza. Le pause di sospensione indicano il dolore della donna all'idea di abbandonare la casa, ma anche l'esitazione prima della decisione.

9.9.4 Ripetizioni e ridondanze

Le ripetizioni sono uno dei tratti dell'oralità più sfruttato da Giacosa. Esse investono diversi elementi del discorso, a partire dagli avverbi *sì* e *no*, il cui uso reiterato è funzionale semplicemente alla riproduzione delle cadenze del parlato, a verbi e avverbi, per giungere alla ripetizione di un termine o di un sintagma in più battute contigue. Se analizzassimo il testo teatrale dal punto di vista retorico, si potrebbe parlare di anadiplosi. Questo procedimento consiste infatti nel cominciare la battuta riprendendo esattamente il termine con cui si conclude la battuta precedente. Solitamente, il termine che viene ripreso ha intonazione interrogativa e indica la sorpresa o la richiesta di chiarimenti da parte del personaggio che pone la domanda. Si tratta di una struttura a eco già riscontrata negli autori, ma che troverà con Marco Praga la sua consacrazione.

- Riporto alcuni esempi con la ripetizione di pronomi *sì* e *no* che rispondono a una domanda. Talvolta l'avverbio è ripetuto per tre volte:

(8) GIULIO *Sì, sì* (*Tr. am. I, v*);

(9) EMMA Io non ne ho, ma pensa che imbarazzo se me ne domandasse!
GIULIO *No, no*, a te non osa. [...] (*Tr. am. I, vii*);

(10) ETTORE Parlerà con Fabrizio?

EMMA *Sì*.

ETTORE Appena torna?

EMMA *Sì, sì* – ma che non ci sia lei (*Tr. am. I, viii*);

(11) LUCIA [...] Lei non l'ha veduto?

NENNELE *Sì, sì*. Appena levata sono andata a salutarlo (*Com. fo. I, i*);

(12) NENNELE Porta qui che ti aiuto. Vuoi?

TOMMY *Ma sì, ma sì* (*Com. fo. I, ii*);

(13) TOMMY *No, no, no*. Vivi tranquilla. Vorrei entrarci io in una camera stregata da te. Povera *Ninnì, Nenné, Nennele!* Così giovane e tanto vendicativa! Vedi? Non bisogna mettere amore nelle cose terrene! (*Com. fo. I, ii*);

(14) NENNELE *No, no*. Guarda, l'ho già detto al papà. [...] (*Com. fo. I, ii*);

(15) TOMMY Altro! *No, no, no*. Le maniche piegate in dentro [...] (*Com. fo. I, ii*);

(16) NENNELE *No no*. Dov'è? (*Com. fo. I, v*);

(17) MASSIMO *No, no, no!* Tanto di cappello non lo faccio a nessuno. [...] (*Com. fo. II, ix*);

(18) NENNELE *No, no, no...* (*Com. fo. II, x*).

- Riporto altri esempi in cui gli elementi ripetuti hanno funzione di incoraggiamento o rassicurazione:

(19) GIULIA *Avanti, avanti* (*Com. Fo. I, ii*);

GIOVANNI Tu hai pagato mille lire.

(20) TOMMY *La metà, la metà* (*Com. fo. I, viii*)

(21) NENNELE *Zitta, zitta* (*Com. fo. I, ix*);

(22) LUCIA *Nennele. Nennele.*

NENNELE *Zitta, zitta, zitta* (*Com. fo. I, xii*);

(23) HELMER *Prego, prego* (*Com. fo. III, v*);

(24) HELMER Per ora uno... o due. *Due, due* [...] (*Com. fo. III, vi*).

- Osserviamo ancora altri casi in cui la ripetizione coinvolge i verbi. Le occorrenze sono numerose, specialmente in *Come le Foglie*:

(25) RANETTI (*conducendo Fabrizio*) *Venga qui, venga qui*. Si parlava di lei in questo momento (*Tr. am. I, v*);

(26) ETTORE *Faccia, faccia* (*Tr. am. I, vii*);

(27) NENNELE *Vai vai* via Lucia (*Com. fo. I, ii*);

(28) TOMMY *Lascia fare, lascia fare!* (*Com. fo. I, iv*);

(29) GIOVANNI [...] Non inteneriamoci. *Ti serve, ti serve* (*Com. fo. I, vii*);

(30) GIULIA *Vieni qui, vieni qui*. Sei andata tu a chiamare il papà, eh? (*Com. fo. I, viii*);

(31) LAURI *Non parlo, non parlo* perché mi fa troppa pena. [...] (*Com. fo. I, xi*);

(32) GIOVANNI (*A Massimo*) *Guardali. Guarda* mia moglie. *Guarda* mio figlio. Ti sembrano compresi del loro stato? *Tu non sai, tu non sai* [...] (*Com. fo. I, xi*);

[...]

MASSIMO Coraggio, zio.

GIOVANNI *Tu non sai*. Non li conoscevo. La colpa è mia. [...] (*Com. fo. I, xi*);

(33) MASSIMO Ma guarda. Ma che regalo! *Ringrazia, ringrazia* la zia. Brava zia (*Com. fo. I, xi*);

(34) IRENE *Vengo, vengo*, scendo con voi (*Com. fo. I, xi*);

(35) MASSIMO *Approvo, approvo* (*Com. fo. II, x*).

- Le ripetizioni possono riguardare anche interiezioni, o addirittura proposizioni interrogative o esclamative. Vediamone qualche caso:

- (36) GIULIA *Oh belli belli!* (*Com. fo. I, viii*);
- (37) MASSIMO *Aria fresca, aria fresca, vedrai* (*Com. fo. I, x*);
- (38) LAURI *Solo un saluto! Solo un saluto!* (*Com. fo. I, xi*);
- (39) TOMMY *Tu, tu!* E novanta lire il mese (*Com. fo. II, v*);
- (40) IRENE (*sbalordita*) *Chi è? Chi è?* (*Com. fo. I, xi*);
- (41) GIULIA *Dove? Dove?* In casa dell'Horloff? (*Com. fo. II, vii*);

- Vi sono anche dei casi di epanadiplosi, anche se rari. Riferisco quelli che ho registrato:

- (42) GIOVANNI *Lascia stare, Nennele, brava, lasciala stare* (*Com. fo. III, ii*);
- (43) GIOVANNI *Sorridimi, cara, sorridimi* (*Com. fo. III, ii*)

- Più frequenti, come possiamo notare dagli esempi sotto elencati, sono i casi di ripetizione di un sostantivo o di un sintagma dopo l'inserimento di altri elementi interposti:

- (44) TOMMY *Gaspere. Dov'è Gaspere?* (*Com. fo. I, ii*);
- (45) GIOVANNI [...] *Hai insistito, giurandomi di non avere un centesimo. Ero così umiliato! Hai insistitotanto che te li ho dati* (*Com. fo. I, vi*);
- (46) MASSIMO *Colle cravatte? Non ti devono mica andare a genio a te, le mie cravatte* (*Com. fo. I, ix*);
- (47) GIULIA *I miei fiori. Dove sono i miei fiori?* (*Com. fo. I, xi*);
- (48) GIULIA *Dicono quarantacinque. Dicono che ne cerchi un altro dei mariti* (*Com. fo. II, vii*);
- (49) NENNELE *Oh papà. Devi guardare... devi guardare* (*Com. fo. II, x*);

- Si osservino altri esempi in cui con la ripetizione si enfatizza l'elemento stesso ripetuto (nella recitazione, questo corrisponderebbe a un innalzamento del tono della voce):

- (50) NENNELE *Ma quella! Quella voleva la grammatica, le regole, le definizioni [...]* (*Com. fo. II, iii*);
- (51) NENNELE *Comandare... comandare. Che importa il denaro! Farò la serva se occorre... Ma tu, ma tu, la tua mano ci vuole. Ci vuole qui. Ci voleva a Milano* (*Com. fo. II, x*);
- (52) NENNELE *Mi fa schifo, schifo, schifo [...]* Che abbiano macchinato non so, ma lei, lei che prima era pazza per andare la domenica a Chamonix e mi avrebbe rimbeccata per certe mie osservazioni, dopo... hai sentito... la saviezza! [...] (*Com. fo. III, x*).

- Inserisco, come esempio delle ripetizioni che, nelle commedie di Giacosa, marcano le cadenze del parlato contribuendo a enfatizzare il discorso, la battuta finale di Emma, in *Tristi amori*, quando, dopo aver deciso di rinunciare a Fabrizio, incontra la sua bambina e le assicura che non si separeranno mai:

(53) GEMMA Ah ci sei! (*Corre dalla mamma*)

EMMA Oh *Gemma, Gemma!* Sì ci sono! Credevi di non trovarmi!... (*Prendendola in braccio*) (*Giulio entra ed osserva*) (*Emma seguitando*). Ti avevano detto che non mi avresti più trovata? *No, bimba mia, no: non sono andata via, no, cara, non sono andata. Sono qui. La tua mamma sta qui sempre, sempre, sempre con te. Cara la mia bimba! Con te!* Hai il viso freddo, poverina! *Qui* che te lo scaldi! *Qui!* Fa freddo eh fuori? *Gemma! Gemma!* (*Si accorge di Giulio, depone la bambina e scatta in piedi*). Ah! (*Tr. am. III, viii*).

In questo passo, che si presenta ampio, a ben vedere la sintassi è molto scarna, e l'unica proposizione subordinata è una completiva oggettiva. Per il resto, la battuta è composta da esclamative e proposizioni principali reiterate: *Credevi di non trovarmi!... [...] Ti avevano detto che non mi avresti più trovata?; No, bimba mia, no: non sono andata via, no, cara, non sono andata; Sono qui. La tua mamma sta qui sempre, sempre, sempre con te.* Ma le ripetizioni investono anche i nomi propri: *Gemma, Gemma!* a inizio e fine battuta; i deittici: *Hai il viso freddo, poverina! Qui che te lo scaldi! Qui!*. Nelle battute precedenti, si capisce come il pensiero della figlia ha impedito a Emma la fuga con Fabrizio. Qui, nel momento in cui la rivede e il suo destino ormai è segnato, le ripetizioni, oltre a far risaltare il suo stato confusionale e la sua agitazione, suonano come garanti di un destino ormai irreversibile per la protagonista.

- Infine, osserviamo le diverse occorrenze in cui gli scambi dialogici sono costruiti con la struttura a eco di cui si è parlato nell'introduzione a questo paragrafo:

(54) ETTORE Lei non sa se Fabrizio abbia qui in città... o altrove... un qualche *legame?*

EMMA *Legame?* (*Tr. am. I, vii*);

ETTORE Si capisce, a lei non arrivano *le ciarle* della gente.

EMMA *Le ciarle?* (*Tr. am. I, vii*);

EMMA Sì, lo so. E prevedevano *anche* questo?

ETTORE *Anche* (*Tr. am. I, viii*);

(55) GIULIA *Parola?*

TOMMY *Parola* da uomo (*Com. fo. I, vi*);

GIOVANNI Tu passavi la notte *nelle bische*.

TOMMY *Nelle bische!* Al Club (*Com. fo. I, vii*);

GIULIA [...] Ho dovuto anche comprare *un quadro*.

(56) TOMMY *Un quadro?* (*Com. fo. II, vii*);

HELMER *Domenica*.

GIULIA *Domenica. Domenica* forse potrei... è qui che viene. Parlate forte (*Com. fo. III, vi*).

Pur presentando la stessa struttura, queste ripetizioni non hanno sempre valore uguale. La loro funzione è determinata dall'intonazione della voce. In *Tristi amori* la ripetizione con

intonazione interrogativa, per esempio, indica sbigottimento, sorpresa da parte del personaggio. La ripetizione, oltre a rassicurare, è ulteriormente rafforzata dalla locuzione *parola da uomo*; invece il tono esclamativo indica un'attenuazione della sfumatura negativa conferita al sostantivo *bische*.

9.9.5 Fatismi e segnali discorsivi

Il settore dei fatismi e dei segnali discorsivi vede un incremento nella commedia di fine Ottocento, proprio a partire da Giacosa. Gli autori più moderni, infatti, improntano la loro lingua teatrale a un parlato più spontaneo e immediato. Nelle commedie di fine Ottocento la sintassi si fa sempre più semplice e scarna, i connettivi interperiodali si riducono e di conseguenza la subordinazione. Le battute talvolta si riducono fino a essere costituite da un solo elemento: un sintagma nominale, un unico sostantivo, un'interiezione. I segnali discorsivi suppliscono in alcuni casi alla funzione esercitata dalle congiunzioni subordinanti, rappresentando di per se stessi un'unità che, nella simulazione della lingua parlata, assume significato autonomo e completo. Il loro impiego frequente, con la funzione che assumono di volta in volta di richiesta di attenzione, di focalizzazione su un elemento, o determinando la presa di turno, conferisce inoltre un ritmo veloce e dinamico al parlato teatrale.

In Giacosa, il segnale discorsivo che registra il maggior numero di occorrenze in entrambe le commedie è *eh* con intonazione interrogativa, posto alla fine del periodo o della battuta.

- Osserviamo alcuni casi tra i numerosi che si presentano sia in *Tristi amori*, sia in *Come le foglie*:

- (1) RANETTI Ho incontrato la sua bambina per strada. Gemma la chiamano *eh?* (*Tr. am.I, iii*);
- (2) GIULIO Povero diavolo! Ti fa pena, *eh?* (*Tr. am. I, iv*);
- (3) ETTORE Bene, se sto nelle sue grazie. E stasera ne abbiamo fatte delle vittime *eh?* [...] (*Tr. am.I, vi*);
- (4) GIULIO L'hai forte, *eh*, l'emicrania? Si vede. Hai gli occhi lucenti e stanchi. [...] (*Tr. am. I,)*
- (5) GIULIO Marta sta in casa, *eh?* (*Tr. am.II, ii*);
- (6) RANETTI Perché dovete essere in due *eh?* (*Tr. am. II, iii*);
- (7) GIULIO Sì, 8000 lire, *eh?* (*Tr. am II, vii*);
- (8) RANETTI Siamo intesi *eh?* Non mi batto (*Tr. am.II, vii*);
- (9) GIULIO Nulla, *così*. Si sente una parola e la testa lavora... *eh! eh!*... (*Tr. am.III, i*);
- (10) EMMA Non diciamoci nulla! *Eh?* (*Tr. am.III, vi*);
- (11) GIULIO Perché deponi la bambina? Gemma, va' di là un momento *eh?*... un momentino! [...] (*Tr. am.III, viii*).
- (12) NENNELE Non troppa roba, *eh?* (*Com. fo. I, iv*);

- (13) TOMMY No *eh?* (*Com. fo. I, iv*);
- (14) TOMMY Povera Lucia *eh?* Senza salario veniva (*Com. fo. I, iv*);
- (15) NENNELE Troppi *eh?* (*Com. fo. I, ix*);
- (16) GIULIA E a te spetta di farmi da istitutrice *eh?* [...] (*Com. fo. III, i*).

- Considerandone la frequenza, il secondo tipo di fatismi maggiormente impiegato è quello che concerne i segnali di controllo e richiesta di attenzione (*sai, vedi, guarda*). Vediamone alcuni:

(17) FABRIZIO Lo sapevo, *sai*, venendo (*Tr. am. III, vi*).

- (18) NENNELE Grazie allora. Vatti a vestire presto. Tommy s'avvia. *Senti*. E poi torna qui che discorriamo un po' tu ed io. (*Com. fo. I, ii*);
- (19) NENNELE E il gilet? Credeva di far colpo, *sai* (*Com. fo. I, iv*);
- (20) MASSIMO *vedi*, non volevo proprio dir questo. [...] (*Com. fo. II, v*);
- (21) TOMMY [...] Mammà lo fa a scopo di lucro, *sai*. Oh sarà una risorsa per la casa (*Com. fo. II, v*);
- (22) GIULIA Ma non ne ho. Quei pochi risparmi se ne sono andati. Non per me, *sai*. [...] (*Com. fo. II, vii*);
- (23) TOMMY Mi costa, *sai*, insistere. Dammi quelle cento lire (*Com. fo. II, vii*);
- (24) FABRIZIO Oh! non mi fa nemmeno meraviglia, *guarda!* [...] (*Tr. am. II, viii*);
- (25) GIULIO *Senti*, Fabrizio... Non l'ho firmata, è vero, è inutile ingannarti. [...] (*Tr. am. II, viii*);
- (26) FABRIZIO *Guarda*, Giulio, ho appuntamento con Maraschi. Ti ringrazio di quello che vuoi fare per me. Non ne dubitavo. Lascia che ne esca a modo mio. Non sono un ragazzo (*Tr. am. II, viii*);
- (27) TOMMY *Guarda*. È un'idea. [...] (*Com. fo. II, ix*);
- (28) GIOVANNI *Guarda*. Ho già la testa che non mi regge [...] (*Com. fo. III, ii*).

- Si registra anche qualche occorrenza della locuzione *non è vero* con intonazione interrogativa e situato a fine periodo:

- (29) ETTORE [...] Io non sono ingenuo, *non è vero?* [...] (*Tr. am. I, viii*);
- (30) EMMA Non importa. Via di qui. Avremo tempo a pensare... tutta la vita avremo tempo. Dovunque si vada è irreparabile, *non è vero?* E allora? (*Tr. am. III, vi*).

- Riporto infine, spigolando nei testi, altri esempi in cui compaiono segnali discorsivi usati di meno:

- (31) ETTORE *Se mai*, fino a mezzogiorno sono in casa. Dopo sarebbe troppo tardi (*Tr. am. I, ix*);
- (32) GIULIO Che voleva *poi* quel conte Arcieri? È lui che ti ha dato il mal di testa (*Tr. am. II, ii*);
- (33) EMMA *Ti prego*, lascia stare. (*Tr. am. II, ii*);
- (34) GIULIO *Già*, per le forme. Si può mandare a vedere in casa se c'è (*Tr. am. II, iii*);
- (35) GIULIO No – gravissima, lascia stare. *Ad ogni modo* nel male non è il peggio danno. [...] (*Tr. am. II, viii*);
- (36) GIULIO *Lascia, lascia*, ero così lontano da aspettarmi (*Tr. am. I, ix*);

- (37) RANETTI Il colonnello l'ha saputo. Non glie l'ho detto io *veh!* Ma Bèssola avea visto gli ufficiali entrare a casa mia. La questione era nata... *ti ricordi?* Te l'ho detto stamattina... la storia delle farfalle... che Bèssola... (*Tr. am.* III, i).
- (38) GIULIA Non le ho, *ti dico*. Forse domani (*Com. fo.* II, vii);
- (39) MASSIMO *Ah già*. Sono io Max. Non mi ricordo mai che tu mi poetizzi a quel modo. [...] (*Com. fo.* II, x);
- (40) GIOVANNI [...] Sono stanco, stanco, stanco. Tu non sai, nessuno sa la vita che faccio da tre mesi. Prenditi il governo, i conti, il danaro, ma che non siano guai in casa, *per carità* (*Com. fo.* III, ii).

9.9.6 Interiezioni

Le interiezioni (mi riferisco, come sempre, alle primarie) sono abbondanti nelle commedie di Giacosa. Si collocano soprattutto a inizio battuta e contribuiscono alla progressione dialogica. Infatti, quando all'interiezione segue una frase, si ha come l'impressione che il personaggio scarichi la tensione emotiva sulla pronuncia dell'interiezione stessa, per poi proseguire il discorso in maniera più distaccata. Nel nostro autore è ben attestata anche la casistica in cui la singola interiezione copre l'intera battuta.

Avviene, per esempio, nella scena viii del I atto di *Tristi Amori*, in cui ai lunghi discorsi di Ettore corrispondono le risposte estremamente sintetiche di Emma:

- (1) ETTORE Già. Eppure io ho bisogno di conoscere... Perché non vorrei contrariare i sentimenti di mio figlio. Proverò a chiedere a suo marito.
EMMA *Ah!*
ETTORE Chissà che egli non sia informato e ad ogni modo può aiutarmi a cercare.
[...]
ETTORE Meglio così. Allora tutto è più facile. Voglio dargli moglie.
EMMA *Ah!*
ETTORE Sì. Bisogna finirla con questa vitaccia di espedienti. Non ci siamo nati. Gli ho trovato un partito conveniente sotto ogni aspetto. Una ragazza, giovane, anche bella, allevata modestamente, 200.000 lire lì sulla tavola, senza contare le speranze. Figlia unica. Fabrizio mi farà delle difficoltà, me ne ha già fatte; ma deve finire per accettare: è assolutamente necessario. E si deve far presto. Io non ho tempo di aspettare. Bisogna che tutti quelli che possono agire su di lui, mi vengano in aiuto. Quando ho cercato di parlargliene, egli ha troncato il discorso bruscamente, brutalmente, perché ha preso un tono con me! Ora devo dare una risposta definitiva da cui dipendono molte cose, molte cose gravi... perdoni se parlo così vibrato, ma glie l'ho detto in principio. Sono un poco agitato. Sono sicuro che lei mi aiuterà a persuaderlo. È necessario.
EMMA (*da sé*) *Ah!* (*Tr. am.* I, viii)¹²⁶.

¹²⁶Il dialogo tra Ettore e Emma prosegue con la stessa struttura: battute molto ampie pronunciate da Ettore, alle quali corrisponde un semplice cenno di Emma, che in seguito sarà la pronuncia solo di *sì* e *no*.

- L'interiezione più frequente che si riscontra è *oh!*, a volte isolata, altre volte accompagnata da altri elementi esclamativi. Osserviamo gli esempi rilevati:

- (2) GIULIO *Oh diavolo!* E tu? (*Tr. am.I, iii*);
- (3) RANETTI *Oh!* un'apparizione (*Tr. am. I, iii*);
- (4) RANETTI *Oh scusi!* (*Tr. am. I, iii*);
- (5) GIULIO *Oh!* (*Tr. am. I, iv*);
- (6) RANETTI *Oh bravo* (*Tr. am.I, iv*);
- (7) ETTORE Sì. *Oh Ranetti!* (*Tr. am. I, vi*);
- (8) GIULIO *Oh scusi!* (*Tr. am. I, vi*);
- (9) EMMA *Oh!* (*Tr. am. I, viii*);
- (10) ETTORE *Oh* le città piccole! [...] (*Tr. am I, viii*);
- (11) ETTORE Ricusi ancora?
- (12) FABRIZIO *Certo!*
- (13) ETTORE è la tua ultima parola?
- (14) FABRIZIO *Oh! l'ultima!* (*Tr. am. I, ix*);
- (15) ETTORE *Oh!* (*Tr. am. I, ix*);
- (16) FABRIZIO *Oh* ti giuro che vorrei darti tanta tenerezza e tanta riverenza (*Tr. am. I, ix*);
- (17) GIULIO (*a Gemma che gli chiede di giocare ancora*) *Oh sì!* (*Tr. am.II, i*);
- (18) GEMMA No: guarda, guarda!
EMMA (*l'apre*) *Oh!* Un abito di velluto! Giulio! (*Tr. am. II, ii*);
- (19) GIULIO *Oh!* (*La prende per le mani e fa per attirarla a sé*). Qua! (*Emma fa un involontario moto di resistenza*). (*Tr. am.II, ii*);
- (20) GIULIO *Oh!* Se viene Fabrizio che gli dica di trattenersi a pranzo. (*Tr. am.II, ii*);
- (21) GIULIO *Oh!oh!* Come li conti! Sì che ne tieni registro! (*Tr. am.II, viii*);
- (22) GIULIO *Oh!* sono già le cinque? (*Tr. am. III, i*);
- (23) GIULIO *Oh* bravo! (*Tr. am.III, i*).

- La seconda interiezione che riscontriamo, in ordine di frequenza, è *ah!*:

- (24) ETTORE *Ah ecco!* Fabrizio non è socio. Insomma lei non può dirmi nulla se Fabrizio sia libero (*Tr. am.I, viii*);
- (25) EMMA *Ah!* Cos'è? (*quando vede la scatola sul tavolo*) (*Tr. am. II, ii*);
- (26) GIULIO [...] Il velluto non dona che alle persone sottili: le grosse le ingrassa. Io pensavo: *Ah* quando vedrò Emma vestita così! Appena Ranetti mi portò i denari dei molini mi è tornata in mente. Tu sì che starai bene! Sì che sarai bella! (*Tr. am.II, ii*);
- (27) GIULIO *Ah!* Fabrizio ha ragione. Rubbo è un cattivo soggetto. Come te la sei cavata? (*Tr. am.II, ii*);
- (28) RANETTI *Ah* mi rincresce tanto per madama, ma tu non potrai. (*Tr. am.II, iii*);
- (29) GIULIO è falsa! *Ah!* per esempio lo mando in galera dritto. La mia firma tu hai veduto?
RANETTI Ma se ti dico...
GIULIO *Ah* questa! (*Tr. am. II, vii*);
- (30) GIULIO (*trattenendolo*) *Ah* no! Stai qui (*Pausa*) Lo senti eh! che ti darà torto? Vedrai, alle prime parole! È così evidente! (*Tr. am. II, viii*);
- (31) GIULIO *Ah* già! Ma guarda! Scusa un po' eh? Ho la testa. – Andiamo allora (*Tr. am.III, i*).

- *Uh!* ha una sola occorrenza:

(32) GIULIO *Uh scenate!* (Tr. am.I, iii).

- Tra le interiezioni secondarie, troviamo *mah*:

(33) GIULIO *Mah!* (Tr. am.I, iii);

(34) GIULIO E noi rispondiamo: *Mah!*

(35) GEMMA *Mah!* (Tr. am. II, i);

(36) GEMMA *Mah!*

(37) GIULIO *Mah!* Non sappiamo. N'è vero, Gemma? (Tr. am.II, ii).

- Tra le interiezioni secondarie, si fanno rientrare anche alcuni tipi di esclamative. Riporto pertanto alcune occorrenze di imprecazioni:

(38) GIULIO *Povero diavolo!* [...] (Tr. am.I, iv);

(39) GIULIO *Diavolo!* Ma è difficile (Tr. am.II, v);

(40) GIULIO *Per Dio!* non so che buona firma abbia potuto trovare quello spiantato! (Tr. am. II, vii);

(41) RANETTI *Diavolo!* La conosco eh? (Tr. am. II, vii);

(42) GIULIO *Signore Iddio!* [...] (Tr. am. II, vii);

(43) GIULIO *Per Dio!* lo spero bene! Ti occorrono otto mila lire! (Tr. am.II, viii);

(44) RANETTI *Per Dio* come c'eri dentro! Ho picchiato tanto! (Tr. am.III, i);

(45) FABRIZIO *Dio! Dio! Dio!* (Tr. am.III, vi);

- Sono presenti anche, seppur in numero ridotto e senza scadere mai nella volgarità o nell'eccessività, alcune ingiurie:

(46) ETTORE *Quanto sei acerbo!* (Tr. am. I, ix);

(47) GIULIO Ma è falsa, è falsa... io non pago se mi indorassero. *Canaglia!* In galera lo mando (Tr. am. II, vii);

(48) GIULIO [...] E lui te ne paga sei! *Che ladro!* (Tr. am. II, viii);

(49) GIULIO Hai un bel pregare! *Sei matto!* (Tr. am.II, viii);

(50) GIULIO *Ma sei pazzo!* (Tr. am. II, ix).

- In *Giacosa*, è frequente anche la locuzione esclamativa costruita con l'aggettivo *povero* (o *povera*) + sostantivo. Qui di seguito, le occorrenze registrate nei testi:

(51) GIULIO *Povero ragazzo!* (Tr. am. II, vii);

(52) FABRIZIO (*scorato*) *Resta...resta, va! Povera donna!* Resta! (Tr. am.III, vi).

9.9.7 Colloquialismi e locuzioni idiomatiche

Abbondantissimi, nella lingua di Giacosa, i colloquialismi e i modi di dire caratteristici del parlato.

- Vediamo subito la rassegna di esempi:

- (1) LUCIA [...] Ho voluto prendere il suo posto, ma *non ci fu verso*. [...] (I, i);
- (2) TOMMY Sì. *Guai a te* se mi gualcisci quel pastrano. [...] (I, iv);
- (3) TOMMY Che male ci sarebbe? (I, iv); NENNELE Non si può *parlare sul serio* con te. Aiutami a serrare le cinghie (I, iv);
- (4) NENNELE Peggio. Ci avrà lui *fra i piedi*(I, iv);
- (5) TOMMY *Beato chi lo vede!* (I, iv);
- (6) GIULIA Ci trova *di partenza*, signora Lablanche
- (7) LABLANCHE Un po' di vergogna è *presto passata* (I, v);
- (8) GIULIA *È grazia se* ci arrivo! (I, v);
- (9) GIOVANNI [...] Ti ho supplicato di non far spese, ti ho detto che *ho i danari contati!* [...] (I, vi);
- (10) TOMMY Ho avuto *la vena al giuoco*. Ho guadagnato dodici mila lire il mese passato (I, vii);
- (11) GIOVANNI [...] Guardate che *a momenti* sarà qui Massimo. *Ben inteso*. *So che non è nelle vostre grazie*, e nemmeno in quelle di Nennele. [...] (I, vii);
- (12) GIULIA [...] *Se dava retta* ai miei consigli non saremmo a queste (I, viii)¹²⁷;
- (13) TOMMY Sai bene che non è mio. *Mi sono preso l'insaponata* per farti piacere (I, viii);
- (14) NENNELE *Non vedo l'ora* d'esser partita (I, ix);
- (15) TOMMY *Ma ti pare!* [...] (II, ii);
- (16) NENNELE *Ho fatto una figura* l'altro giorno! [...] (II, iii);
- (17) NENNELE *Non mi pareva il vero* di guadagnarmi la vita (II, iii);
- (18) TOMMY [...] *L'uomo non vive di solo pane* (II, v);
- (19) NENNELE [...] I tuoi commensali *non sanno di buono* (II, vi);
- (20) GIULIA Un'altra volta *mi fate il piacere* di non accogliere a risate i miei amici quando hanno la compiacenza di rendermi un servizio (II, vii);
- (21) TOMMY Che? Non devo un soldo. Ma oggi *mi sento in vena* (II, vii);
- (22) TOMMY [...] E ti so dire che ci ho incontrato della gente a cui faresti *tanto di cappello*.
- (23) GIULIA Non mi era *venuto in mente* [...] (II, ix);
- (24) GIULIA Ecco. Ecco... *bel profitto!* (II, x);
- (25) NENNELE Ho visto che *ve l'intendete*. Sei diventata la sua confidente (III, i);
- (26) GIOVANNI Ma non ne ho mai avuta. *E ringrazio il Signore* che non sei un'artista (III, ii);
- (27) GIULIA Bisogna *battere il ferro mentre è caldo*. Vedrai che ordine ti metto io qui dentro. E senza far la vittima (III, ii).

- (28) GIULIO *È da un pezzo* che ti volevo dire queste cose. [...] (Tr. am. I, iii);
- (29) RANETTI [...] *se la godono* [...] (I, iii);
- (30) GIULIO *Non ci fu verso* (I, iv);
- (31) ETTORE *Ne avrannoper un pezzo?* (I, vi);
- (32) ETTORE [...] *Mi perdo in preamboli*, perché non so come entrare in argomento [...] (I, viii);
- (33) EMMA (*ridendo male*) Sono oracoli *a buon mercato*. Sanno che Fabrizio non è socio del circolo. (Tr. am. I, viii);
- (34) EMMA *Non ne potevo più* (I, viii);
- (35) FABRIZIO Hai già cercato e vieni da me *alla peggio!* (I, ix);

¹²⁷Si noti anche la presenza dell'imperfetto al posto del congiuntivo, utile a conferire un tono più pesante e caratteristico del linguaggio popolare.

- (36) GIULIO [...] E otto anni fa non avevo un soldo. *Va' là* che hai avuto coraggio a sposarmi. Il nostro bilancio era *presto fatto*: zero via zero... Come fa piacere voltarsi indietro! Posso dire di avere *sgobbato come un facchino*, ma tu mi aiutavi tanto! La vita mi è stata facile. Sorridi! (II, i);
- (37) GIULIO [...] Ricordavo tante cose! Ti rattristo? *Va' là* che le gioie buone sono con noi: le abbiamo portate via tutte! E nessuno le abbatte quelle. – Che hai? (II, ii)¹²⁸;
- (38) RANETTI Bada, *la farina del diavolo va in crusca*.
GIULIO *Non c'è pericolo*. Dunque cosa vuoi? (II, iii);
- (39) GIULIO E vieni qui e discorri d'altro *come se niente fosse?!...*
RANETTI Dovevo arrivare affannato per una inezia? *Casca il mondo? Bella cosa!* Dunque ho bisogno di te; e vorrei pregare anche l'avvocato Fabrizio (II, iii);
- (40) RANETTI Che ragionando? Che arrivare? Questo è un fatto. Questo è il punto di partenza, non quello di arrivo. Non mi batto. *Tutto il resto è vanità* (II, v);
- (41) RANETTI *Denari e donne non fidarsi di nessuno!* (II, vii);
- (42) GIULIO Oh no! Se è conchiuso. Questo argomento *taglia la testa al toro*, perché avrai già scritto eh? Cogli usurai se non si scrive!... (*Tr. am.* II, ix).

Sia in una commedia, sia nell'altra, tra i numerosi modi di dire, riecheggia un motto la cui fonte è biblica: sono gli esempi (18) e (40).

¹²⁸Si noti anche la dislocazione presente in questo esempio.

10.

Marco Praga

Lamoglie ideale e Le vergini



Ileana Ghione e Nando Gazzolo in *La moglie ideale*

di

Marco Praga

(1969)

10.1 Cenni biografici e opere

Marco Praga (Milano 1862 – Como 1929) è tra gli autori teatrali che sviluppano l'esperienza verista che, inaugurata da Verga, è accolta e rielaborata anche nell'Italia postunitaria del nord.

Figlio dello scrittore Emilio (noto per la partecipazione alla corrente letteraria della Scapigliatura) dopo alcuni drammi di scarso successo e un tentativo di riduzione teatrale del romanzo *Mater dolorosa* di Rovetta (1888) si impone sulle scene con le commedie *Le vergini* (1889) e *La moglie ideale* (1890). Entra a far parte del gruppo dei commediografi viventi a Milano

(Giacosa, Rovetta) che hanno improntato il loro teatro sullo stile del Naturalismo ammirato in Francia, e conferma il proprio successo con *La morale della favola* (1899). Nelle sue opere Praga si pone come ritrattista attento e partecipe del mondo borghese. È ricordato come attivissimo organizzatore: dirige la SIAE dal 1896 al 1911 che si espande grazie a lui divenendo molto potente, e tra il 1912 e il 1915 è a capo della compagnia del Teatro Manzoni di Milano. È anche critico teatrale; i suoi articoli sono raccolti nei dieci volumi delle *Cronache teatrali* risalenti al 1920-1921. Alla produzione teatrale alterna la scrittura di romanzi (tra i quali ricordiamo *La biondina* de 1893), racconti (tra i tanti, citiamo *Storie di palcoscenico* 1895) e poesie (*Quando l'amore muore*, pubblicata postuma, nel 1935). Tra gli altri drammi di successo, occorre ricordare almeno *La crisi* (1904) e *Il divorzio* (1915), stimate tra le opere migliori di Praga che dipinge una vita osservata con amarezza proponendo una multiforme casistica del tema dell'adulterio.

Muore suicida a Como nel 1929.

10.2 Commedie selezionate

La moglie ideale

Giulia Campiani, la protagonista della commedia, divide equamente il suo amore e la sua giornata tra il marito Andrea e l'aiutante di questi, Gustavo Velati. I suoi atteggiamenti sono talmente naturali e la sua devozione verso il marito così spontanea che difficilmente si potrebbe sospettare del suo tradimento. Gustavo decide di lasciare Giulia perché vuole sposarsi; tuttavia le tiene nascosta la sua decisione, finché la donna non lo viene a scoprire da sola, per caso, in una mattinata in cui, credendo assente il marito, si è recata presso lo studio di Gustavo. Il marito in realtà non è partito come lei credeva, e la sorprende da Gustavo, ma lei riesce con abilità a distoglierlo dai suoi sospetti. Disgustata dall'inefficienza di Gustavo, che non riesce ad assumere una posizione decisa, sarà allora lei a chiedere l'addio all'amante, decidendo di portare avanti solo il rapporto in cui il suo amore è ricambiato, cioè quello coniugale con Andrea. Intorno ai personaggi principali vi sono le figure di Giannino, il figlio di Giulia e Andrea, e Costanzo, amico di Gustavo, il quale è incaricato da Giulia di comunicare a quest'ultimo la decisione presa dalla donna.

La commedia è rappresentata per la prima volta al Teatro Gerbino di Torino l'11 Novembre 1890 ed è portata al successo grazie alla magistrale interpretazione di Eleonora Duse che interpreta, naturalmente, la parte di Giulia. Si svolge in tre atti, ma la trama dell'opera è quasi inesistente: la scena è dominata interamente dalla spregiudicata borghese Giulia, dai suoi *a parte* e dai duetti che intrattiene con il marito, con l'amante e con Costanzo. Per tema e situazioni, *La moglie ideale* è

stata accostata alla *Parisienne* (1885) di Becque; in particolare, per la rappresentazione del triangolo amoroso, argomento molto sfruttato dall'autore.

Le vergini

La commedia si svolge a Milano, in casa di Delfina, madre di quattro figlie allegre e piacenti: Paolina, Ninì, Selene e Teresa. Il salotto di della donna è sempre aperto alla bella società milanese; i vari corteggiatori delle fanciulle vi passano del tempo piacevole e con i loro doni contribuiscono all'economia della famiglia, che, essendo composta da sole donne che non lavorano, non avrebbe altro mezzo di sussistenza. All'inizio della commedia, Vittorio Olgiati, un abituale frequentatore della casa, giunge da Delfina con un amico, Corrado Cantoni. Fatta conoscenza delle fanciulle, Corrado chiede a Vittorio il motivo per cui nessuna delle quattro giovani sia maritata, nonostante lo stuolo di cavalieri che frequentano il salotto. Vittorio gli spiega che nessuno si comprometterebbe mai sposando una di queste fanciulle poiché la loro condotta, sebbene deliziosa, suscita scandalo nel mondo della borghesia milanese. *Le vergini* del titolo sono effettivamente le quattro protagoniste della commedia, che, pur non avendo amanti, vengono escluse dalla possibilità non solo di crearsi una posizione sociale, ma anche di vivere dignitosamente, svelando così l'ipocrisia di un mondo incatenato nelle apparenze. Gli unici a differenziarsi dal modo di pensare comune sono Paolina, la più riservata delle sorelle, e Dario, gentile e sensibile frequentatore del salotto di Delfina. Il giovane uomo si è infatti innamorato di lei e vuole sposarla, ma la ragazza, sentendosi colpevole per aver ceduto, anni prima, alle lusinghe di un altro uomo, pur amando Dario, anzi, proprio perché non può amarlo se non nel segno dell'onore, rinuncia al matrimonio fuggendo dalle sue braccia.

La commedia è stata rappresentata per la prima volta al teatro Alessandro Manzoni di Milano, la sera del 16 Dicembre 1889, dalla compagnia dell'attrice Virginia Marini. Ha riscosso subito un enorme successo di pubblico. Nei quattro atti da cui è costituita, l'autore vi traccia uno spregiudicato ritratto di costumi, affrontando anche un esame psicologico dei personaggi, portando sulla scena con crudo realismo quelle che più tardi Prevost definisce «demi-vierges» nel romanzo omonimo (1920).

10.3 Caratteristiche generali della lingua di Praga

Nel definire la lingua delle commedie in italiano del secondo Ottocento, Serianni (1990: 157), a proposito de *La moglie ideale*, parla di «un dialogato brillante, ricco di *verve* salottiera».

Ciò che più risalta nell'opera più famosa di Praga è la perfetta adesione della lingua usata da Giulia, protagonista e prototipo della «donna moderna» (Grifone 2000: 89), al carattere vivace e talvolta spregiudicato di lei. L'abbondanza di didascalie che indicano gli atteggiamenti che la donna deve avere coincide con l'alto tasso di deitticità della commedia, riscontrabile qui forse più che in

tutte le altre fin qui esaminate. Così come le frequenti proposizioni interiettive, i segnali discorsivi e le dislocazioni denotano un carattere femminile che ha raggiunto ormai piena consapevolezza delle sue possibilità, e che dimostra la netta distinzione del ruolo di moglie e di quello di amante.

Allo stesso modo, la lingua usata per *Le Vergini* si caratterizza per briosità e vivacità. Anche in questa commedia figurano numerosi termini in francese, segnale linguistico che definisce una società frivola e mondana: *partie careé* (*Verg. I, vi*); *queue* (*Verg. I, vi*); *tête a tête* (*Verg. II, ii*). La morfologia verbale presenta ormai una stabilizzazione. Non si notano pertanto, in questo settore, elementi di particolare rilievo.

10.4 Grafia

In Marco Praga sussistono due caratteristiche grafiche di cui egli fa uso con regolarità: si tratta dello <-j-> semiconsonantico, e delle forme ò, ài, à, ànnoin luogo delle voci verbali del presente indicativo della prima, seconda, terza persona singolare e della prima persona plurale del verbo *avere*.

- Vediamo alcuni esempi in cui compare <-j->, sia all'interno, sia a inizio di parola:

- (1) VITTORIO È arrivato *jeri* l'altro da Berlino dopo vari anni d'assenza... (*Verg. I, ii*);
- (2) VITTORIO Ti ò però detto che non ti saresti *annojato*... (*Verg. I, ii*);
- (3) VITTORIO [...] è la *massaja* di casa (*Verg. I, iii*);
- (4) VITTORIO [...] Ma ditemi un po': *vojaltri*, là, in Germania, lo prendete sempre così sul serio l'amore? (*Verg. I, vi*);
- (5) NINI' In casa mi *annojo* (*Verg. II, iii*);
- (6) NINI' Sì; signor Merati mi *ajuta*? (*Verg. II, i*);
- (7) CANTONI [...] Vuol dire che per oggi rinunzierai alle recondite *gioje* di un tête a tête con Ninì (*Verg. II, ii*).

- In finale di parola troviamo <-î> per il plurale:

- (8) COSTANZO [...] Ora, in questa società corrotta in cui viviamo, piena di *vizî* contagiosi, e nella quale la donna respira coll'aria le tentazioni, [...] (*Mogl. II, i*);

- Osserviamo ora qualche esempio in cui le voci del presente indicativo del verbo *avere* sono espresse con le forme *ò, à, ài, ànno*, con l'accento grafico e prive della *h* etimologica. Si tratta di un uso riscontrato solo in Praga¹²⁹:

- (9) GIULIA No, Giannino, *ài* già mangiato abbastanza frutta (*Mogl. I, i*);
- (10) GIULIA [...] E il compito l'*ài* fatto? Ma la lezione non l'*ài* imparata ancora! (*Mogl. I, i*);
- (11) GIULIA *Ò* detto di no! (*Mogl. I, i*);
- (12) ANDREA Oh! che *ài*? (*Mogl. I, i*);
- (13) GIULIA *Ànno* suonato, mi pare. (*Mogl. I, i*).
- (14) DELFINA [...] Scusi sa, se l'*ò* lasciato solo. (*Verg. I, i*);
- (15) VITTORIO Dalla madre, che *ài* visto, vedova... (*Verg. I, ii*);
- (16) CANTONI Oh, e perché gliel'*ànno* dato? (*Verg. I, ii*);

- Tra le preposizioni sintetiche, resiste solo *col* (*con* + articolo determinativo) e derivati:

- (17) COSTANZO [...] L'ideale dello zoppo è semplicemente quello di trovare un paio di scarpe *colle* quali possa camminare a parere diritto (*Mogl. II, i*);
- (18) VITTORIO [...] E se la signora Tossi non osa di andare in società *colle* sue figliole, à il diritto però di essere rispettata e trattata bene dalla società che riceve (*Verg. I, iii*);

10.5 Fonetica

Per quanto riguarda la fonetica invece, sembra che neache con Praga si assista alla stabilizzazione di alcune forme.

- Monottongo e dittongo, per esempio, si alternano nella stessa commedia:

- (1) DELFINA [...] Le mie *figliole* sono ancora occupate alla loro toilette... (*Verg. I, ii*);
- (2) VITTORIO [...] Poi ci sono tre *figliole*: (*Verg. I, ii*);
- (3) CANTONI Ma c'è una delle *figliole* (*Verg. I, iii*),
- (4) VITTORIO La madre cerca un marito alle *figliuole*, in buona fede, [...] (*Verg. I, iii*);
- (5) MARCHESE Credete a me, *figliuoli*, finchè siete in tempo, non prendete moglie (*Verg. I, iv*).

- Nel consonantismo, la scelta tra <-c-> e <-z-> intervocalica ricade sull'affricata, come possiamo osservare dai seguenti esempi:

- (6) [...] Vuol dire che per oggi *rinunzierai* alle recondite gioje di un tête a tête con Ninì (*Verg. II, i*).

¹²⁹ Una breve sintesi sulla questione si trova in Serianni (1989: 82) il quale a proposito delle forme *à, ài, ànno* e *ò* afferma che «oggi appaiono grafie non certo erranee, ma di uso raro e di tono popolare».

- Viene mantenuta la <i-> prostetica, anche dopo parole che terminano per vocale:

- (7) ANDREA Debbo recarmi in *istudio*, prima (*Mogl. I, v*);
- (8) COSTANZO [...] Innanzitutto perché è la moglie *istessa* che glielo rivela (*Mogl. II, i*);
- (9) VITTORIO Converrai... che non è l'*istessa* cosa... (*Verg. II, i*).

10.6 Morfologia pronominale

Il sistema dei pronomi personali soggetto di terza persona, nelle commedie di Marco Praga esaminate, è quello bimembre: per il maschile troviamo l'alternanza *egli/ lui*; per il femminile *ella / lei*.

- La prevalenza, tuttavia, è accordata alla forma più letteraria *egli*:

- (1) GUSTAVO [...] *Egli* non à motivo di dubitare di sua moglie (*Mogl. II, i*);
- (2) GUSTAVO [...] *Ella* è buona, molto buona d'indole... (*Mogl. II, i*);
- (3) COSTANZO [...] Ma no, perché *egli* sa bene che quell'ideale lì non lo raggiungerebbe mai (*Mogl. II, i*);
- (4) PAOLINA [...] *Egli* potrebbe interrogarmi... (*Verg. I, vi*);
- (5) DARIO [...] Ó già accennato a questa mia idea ed *ella* à sempre cercato di cambiar discorso (*Verg. II, ii*);
- (6) DARIO [...] Anche quando ancora non sapeva che io esistessi *ella* si comportava come adesso; [...] (*Verg. II, ii*).

- La forma più deittica *lui/ lei* compare spesso in posizione marcata:

- (7) GUSTAVO Eppure, se c'è uomo tradito che non sia ridicolo, è *lui* (*Mogl. II, i*);
- (8) GUSTAVO È *lui*, certo, senza essere uno scemo, anzi non essendolo punto, avrebbe potuto, dopo ciò, immaginare piuttosto la fine del mondo che non un'infedeltà di sua moglie (*Mogl. II, i*);
- (9) VITTORIO [...] Così, quando invita *lei*, prepara la zuppa: tutto il resto lo portano gli invitati... (*Verg. I, vi*);
- (10) VITTORIO (E va benone! Anche *lui*, adesso!) (*Verg. II, i*);
- (11) MARCHESE Ce le accompagna *lei*, già... (*Verg. II, iii*),

- Si trovano anche esempi sporadici con *esso / essa*:

(12) VITTORIO [...] E per *essa* è un' economia (*Verg.* II, vi).

10.7 Sintassi marcata

La lingua delle commedie di Praga si caratterizza per l'abbondanza di costruzioni marcate, cui si associa la presenza del *che* polivalente e del *ci* attualizzante, anche se questi ultimi tratti hanno un numero ridotto di occorrenze.

10.7.1 Inversione dell'ordine frastico e dislocazioni

Tra le costruzioni marcate le più abbondanti risultano essere le dislocazioni.

- Osserviamo alcune occorrenze di dislocazione a sinistra:

- (1) GIULIA Tesoro! E il compito l'ài fatto? Ma la lezione non l'ài imparata ancora! (*Mogl.* I, i);
- (2) ANDREA *Che arrischia lo sapevo* (*Mogl.* I, ii);
- (3) GIULIA (*siede*) Che delizia! Come ci si sta bene! E una sigaretta non me l'offri?
GUSTAVO Se vi fa male il fumare!
GIULIA Sì, è vero. L'accendo appena... Così, per il color locale... E un zolfino non me lo dai? (*Gustavo le porge la scatola dei fiammiferi*) [...] (*Mogl.* II, iii)¹³⁰;
- (4) GIULIA [...] ma la presunzione di lasciar dei rimpianti levatevela dalla testa [...] (*Mogl.* III, vi);
GIULIA Perché ho pensato dopo che essendo di domenica e tardi, forse palchi non ne avresti trovati (*Mogl.* III, vii).

- Vediamo anche alcune tra le dislocazioni a destra più interessanti, che risultano essere le più frequenti tra le costruzioni marcate presenti nei testi:

- (5) GIULIA Oh! oh! non me lo invecchi tanto mio marito! (*Mogl.* I, ii);
- (6) GIULIA [...] E l'avevo creduta una festa per me la tua visita di stasera! (*Mogl.* I, iii);
- (7) GUSTAVO Ah! E tu credi che lo si possa trovare questo coraggio? [...] (*Mogl.* II, i);
- (8) GUSTAVO Ma no, ma no! Non si può dirlo, questo! Le ho scritto che è necessario che ci lasciamo (*Mogl.* II, i);

¹³⁰ Si noti in questo esempio anche un tratto morfologico particolare, cioè l'affricata dopo parola terminante per consonante: *un zolfino*.

- (9) GIULIA Già, ò scritto a voi perché ho immaginato ch'eravate a parte di tutto... Oh! non glie ne faccio un rimprovero d'essersi confidato a voi. È una fortuna – anzi – che avete voialtri uomini – e che non abbiamo noi donne – di potervi confidare ad un amico, di potergli chiedere aiuto e consiglio... E *ne ha tanto bisogno*, lui, di *consigli!* (Mogl. III, i);
- (10) GIULIA Avete finito? Volete che *vela dica io la verità?* (Mogl. III, vi).

- Rare, ma non assenti le frasi scisse:

(11) GUSTAVO *Non è la volontà che mi manca* (Mogl. II, i);

- Si è riscontrato anche qualche anacoluto:

(12) GIULIA Sì, tu. *Sai come bisogna pigliarmi, io.* [...] (Mogl. III, iv);

(13) ANDREA Avvocato. Glie lo ha detto Monticelli? *Quell'affare, siamo a posto, completamente* (Mogl. III, vii).

10.7.2 Ci attualizzante

Il *ci* attualizzante non è molto usato da Praga; tuttavia se ne è rilevata qualche occorrenza:

- (1) GUSTAVO [...] Era stato in banca tre anni: a sentirlo discorrere, *ci à pratica* come Rotschild; ma io sono in pensiero, perché mi hanno riferito che arrischia molto [...] (Mogl. I, ii);
- (2) GIULIA [...] Poiché *ci avrei trovato* un amico comune... [...] (Mogl. II, ii);
- (3) ANDREA [...] Ma sa questa scioltezza, da questa sicurezza di te che non mi è mai dispiaciuta, all'eccesso d'ieri *ci corre* (Mogl. III, iv);

10.8 Tratti dell'oralità

10.8.1 Allocutivi

Apparentemente, sembra che l'autore abbia posto poca sorveglianza nell'uso degli allocutivi. Infatti si assiste spesso al passaggio dalla forma allocutiva di terza persona singolare (*lei* o anche *ella*) a quella di seconda plurale (*voi*), quando non addirittura a quella informale di seconda

singolare (*tu*) nel rivolgersi allo stesso interlocutore. Talvolta il passaggio si osserva anche nella stessa battuta. Naturalmente questo avviene nella determinazione dei rapporti tra persone che non hanno rapporti di parentela; queste infatti, nel discorrere tra di loro, usano regolarmente il *tu*. Così come nel rivolgersi alla domestica, Teresa, Giulia usa il *tu* e viene contraccambiata con il *lei*. Si osservino gli esempi seguenti. Ne *La moglie ideale*, l'unico rapporto di subordinazione è costituito da quello tra la domestica Teresa e i suoi padroni, Giulia e Andrea. Gli altri rapporti sono sullo stesso piano sociale, culturale ed economico. A un certo punto della commedia, nel secondo atto, Giulia prega Gustavo, l'amante che sta per lasciarla, di smettere l'odioso *voi* e riprendere a darle del *tu*¹³¹. Viene da sé che l'allocutivo *voi* indica una maggiore distanza tra gli interlocutori, distanza che Gustavo vuole creare tra sé e la protagonista, e che questa invece si ostina a negare:

- (1) GIULIA Nientemeno! Vediamo, vediamo, ragioniamo un poco! Ma siedì, santo Dio! Vieni qui, accanto a me, così... E poi smetti quel "voi" così antipatico: eh? (*Mogl.* II, iii).

Esempi e situazioni analoghe si possono citare per la seconda commedia esaminata, *Le Vergini*. Qui i personaggi sono in numero maggiore rispetto a *La moglie ideale*, e i rapporti di parentela sono reattivi al legame madre – figlie e tra sorelle. Gli altri personaggi sono tutti estranei alla famiglia; il frequente passaggio da un allocutivo all'altro nelle stesse battute avviene senza un'apparente motivazione.

- Nei rapporti familiari (tra Giulia e Andrea e tra questi e il figlio, Giannino) si usa regolarmente l'allocutivo di seconda persona singolare, come dimostra l'esempio (2). Lo stesso avviene tra madre e figlie e tra sorelle ne *Le Vergini*. Nel rivolgersi ai domestici si usa il *tu*, come in (4). Giulia dà il *tu* a Gustavo quando sono soli, come in (3):

- (2) GIULIA Giannino, piccolo mio, se *seguiti*, mammà va in collera (I, i);
(3) GIULIA [a Gustavo] Sto osservando la *tua* casa. Penso che è la seconda volta che ci vengo. La prima, due anni fa... Poi *tu* ài pensato che non era prudente venirci qui, di pieno giorno, e... siamo andati... laggiù... Ed ora ci ritorno, dopo due anni... è curioso! [...] (*Mogl.* II, iii);
(4) GIULIA Teresa, Teresa? *Dammi* il soprabito di Giannino e il suo berretto bleu. *Ài* capito? [...] (*Mogl.* III, v).

¹³¹ Una situazione analoga, come si ricorderà, si verifica in *Scrollina* di Torelli.

- Vediamo alcuni scambi in cui si usa invece l'allocutivo di terza persona *lei / ella* (le due forme sono usate indifferentemente l'una dall'altra) che risulta il più frequente, specialmente per determinare i rapporti tra persone dello stesso *status* sociale o tra colleghi:

- (5) GUSTAVO Ecco qua. *Ella* sa che mio fratello Adolfo è suo collega da tre mesi... (*Mogl. I, ii*)
- (6) GUSTAVO *Lei* non sa niente degli affari che fa? (*Mogl. I, iv*);
- (7) GUSTAVO C'è pericolo? Veda, mi rivolgo a *lei* come ad un vecchio amico. S'*ella* vuole informarsi e avvertirmi. Le chiedo troppo? (*Mogl. I, ii*);
- (8) ANDREA Alle sette e mezzo: *ella* e il suo socio ed amico (*Mogl. I, iv*);
- (9) ANDREA Mi pare che *ella* mi autorizzi ad agire come mi pare utile. E, ove occorra, la troverei in istudio più tardi? (*Mogl. II, iv*).

- Osserviamo anche qualche esempio con il *voi*. Lo rivolge, per esempio, Giulia a Gustavo quando si trovano in presenza di terzi¹³², oppure Giulia a Costanzo e viceversa. Alla fine della moglie ideale, Giulia e Gustavo si scambiano il *voi* reciproco:

- (10) GIULIA "Hony soit qui mal y pense!" Caro avvocato! (*A Gustavo*) Buongiorno, Velati. *State* poco bene? Me l'anno detto al *vostr*o studio, or ora. E in assenza *vostra* (*a Costanzo*) ò chiesto di *voi* (*Mogl. II, ii*);
- (11) GIULIA [a Velati] Non *siete* andato a Torino? (*a Costanzo*) Doveva andarci anche *lei*? (*Mogl. II, ii*);
- (12) GIULIA [...] [a Costanzo] *Ve* ne *andate*?... No, *vedete*, amico mio, volete fare il furbo... dirò meglio, l'uomo discreto... Non ne è proprio il caso. Dico a Velati ciò che ò da dirgli, e usciamo insieme. *Volete*? (*Mogl. II, ii*);
- (13) GIULIA [a Costanzo] Ah! *voi*, avvocato? Solo? Così presto? (*Mogl. III, i*);
COSTANZO Un po' di calma, *vi* ho chiesta (*Mogl. III, i*).

- Si registra anche qualche occorrenza di *vojaltri*:

- (14) GIULIA [...] È una fortuna – anzi . che avete *vojaltri* uomini – e che non abbiamo noi donne – di potervi confidare ad un amico, di potergli chiedere aiuto e consiglio... E ne ha tanto bisogno, lui, di consigli!... Dunque, verrà? (*Mogl. III, i*);

- Vediamo, infine, alcuni casi in cui si assiste al passaggio da un allocutivo all'altro in uno scambio dialogico, oppure l'uso degli allocutivi non è reciproco:

- (15) GIULIA Benedetto ragazzo! Volevo assicurarmi che *tu* fossi a Torino.
GUSTAVO Poiché *vi* avevo detto che ci andavo...
GIULIA Volevo esser certa che *rimarresti* a Milano...
GUSTAVO La mia lettera *vi* spiegava... se l'*aveste* letta!... (*Mogl. II, iii*);
- (16) GIULIA [...] *Vieni* qui, accanto a me, così... E poi *smetti* quel "voi" così antipatico: eh?
GUSTAVO E *dimentichi* che abito nel centro di Milano, che qualcuno può *averti veduta* salire, che tutti conoscono la nostra relazione, perché *tu* non *ti* sei granché curata di nasconderla: che ci sono dei maligni... (*Mogl. II, iii*);

¹³² È ciò che accade anche tra Emma e Fabrizio in *Tristi amori* di Giacosa.

- (17) GUSTAVO [...] *Vi prometto che quanto credete sul conto mio...*
GIULIA *Avete finito? Volete che ve la dica io la verità*¹³³? [...] Io, sì, perché se volessi potrei vendicarmi, e *tenervi*, per forza: e ci *stareste*, perché *avreste* paura. Potrei *tenervi*, divertendomi anche, ora che non vi amo più: un fantoccio come *te* non si ribella. Ma trovo che non ne vale proprio la pena. *Tranquillizzatevi: vedete* come sono tranquilla io! [...] (*Mogl. III, vi*);

10.8.2 Deittici

Gli elementi deittici risultano i più sfruttati da Praga al fine di stabilire contatti tra i personaggi e tra questi e il pubblico. In particolare ne *La moglie ideale*, si assiste a una varietà nell'uso degli avverbi *qui* e *così*, che si intonano perfettamente con il carattere civettuolo e agitato della protagonista, alle sue movenze, ai suoi gesti. La protagonista si avvicina ai suoi interlocutori per toccarli e stuzzicarli. Questa caratteristica è evidente sin dalla prima scena, con Giulia che insiste perché il marito vada a sedersi accanto a lei, avanzando una serie di richieste che denotano una sempre più profonintimità. Si può immaginare come la commedia, interpretata dalla Duse (la quale aveva la caratteristica di avvicinarsi agli attori fisicamente, di stuzzicarli, di circuirli) abbia suscitato un effetto rivoluzionario nel pubblico dell'epoca. Riporto, prima di elencare gli esempi relativi al fenomeno, due casi esemplificativi di quanto detto sopra. Si tratta del duetto tra Giulia e il marito nel primo atto, in cui Praga si serve dei deittici *qui* e *così* per descrivere gli atteggiamenti intimi di marito e moglie, e di una battuta di Giulia tratta dal secondo atto in cui la donna, recatasi presso lo studio di Velati, ne fa un sopralluogo ricordando ambienti e oggetti:

- (1) GIULIA *Vieni qui!*
ANDREA *Bevo il caffè.*
GIULIA *Vieni qui a berlo. Guarda, ti faccio un po' di posto qui.*
ANDREA (*viene a sederle accanto*) *Così?*
GIULIA *Dov'è l'Art et la Mode? Bada, ti ci sei seduto sopra. Aspetta. (Lo toglie) Ài veduta la nuova forma dei cappelli da signora? Tutte le piume e i nastri di dietro, altissimi. Sono carini! (Si solleva e guarda nella tazza nella quale Andrea beve il caffè) Non me ne serbi un pochino?*
ANDREA *Non ne volevi!*
GIULIA *Ma il tuo è più buono. Un gocchino... No, dammelo tu, nel cucchiaino.*
ANDREA *Poverina!... Ancora!*
GIULIA *Uno per uno... È bellissimo così, no?*
ANDREA (*Va a posar la tazza sulla tavola*) *Proprio bellissimo (Giulia dà un piccolo grido) Che c'è?*
GIULIA *Graffiami, graffiami, in fretta!*
ANDREA (*sedendo accanto a lei*) *Dove?*
GIULIA *Qui, la mano... Adagio! No, no, il palmo no: porta disgrazia. Ahi! Mi fai male. Sgarbato! Guarda che graffiatura. Un bacio, subito!*
ANDREA (*le bacia la mano*) *Così? (Mogl. I, i);*

¹³³Si noti anche la dislocazione a destra.

- (2) GIULIA Sto osservando la tua casa. Penso che è la seconda volta che ci vengo. La prima, due anni fa... Poi tu ài pensato che non era prudente venirci *qui*, di pieno giorno, e... siamo andati... laggiù... Ed ora ci ritorno, dopo due anni... È curioso! (*Si muove, osserva sempre*) Com'è carino *questo* alloggetto! *Lì* è la tua camera da letto, nevvero? *Là* la biblioteca, e *qui* l'anticamera... Come ricordo bene, eh?... *Qui* c'erano dei marrons la prima volta... Erano preparati per me. E c'erano dei fiori... Per me, anche quelli... Oggi non mi aspettavi... Oh! *questa* poltroncina, non c'era allora (*Mogl. II, iii*).

Anche nelle *Verginicompare* un numero considerevole di deittici impiegati in tutta la gamma della loro varietà, e in molti casi anche come rafforzativi i verbi (per esempio, *lascia lì*).

- Vediamo qualche esempio con il deittico più sfruttato, *qui* (e il corrispondente *lì*):

- (1) ANDREA Bè, una piccolina ancòra. Bada a non tagliarti. Vieni *qui*. (*Mogl. I, i*);
 (2) GIULIA [...] Alle nove e un quarto devi essere *qui*. Ti preparo il tè, *qui* accanto al fuoco, e alle dieci a letto, come due bravi figliuoli. Eh? [...] (*Mogl. I, i*);
 (3) GUSTAVO [...] (*Gli presenta un plico*) *Qui* c'è l'incartamento Corbellini Trevisani con la conclusionale avversaria. (*Mogl. II, i*);
 (4) COSTANZO Vieni *qui*, vieni *qui*, senti (*Mogl. II, i*);
 (5) GIULIA [...] *Lì per lì*, jersera, non volle dirvelo [...] (*Mogl. II, ii*);
 (6) GUSTAVO E allora, trovandoti *qui*?
 GIULIA E se lo sapesse poi da altri, per combinazione, che ero *qui*? Come giustificarmi, dopo, d'essere nascosta in casa tua? Meglio che mi ci trovi, *qui*, apertamente, senza misteri. Mi rimprovererà, ma non dubiterà. Rimango!
 GUSTAVO *Qui*?
 GIULIA Sì, sono venuta per tuo fratello.
 GUSTAVO *Qui*? In casa mia? Lo crederà? Sì, sì, lo crederà. Ad ogni modo è meglio così (*Siede, volgendo il dorso della poltrona verso la porta del fondo, in modo da non essere veduta da Andrea*) *Qui, qui* siedì, presto! (*Mogl. II, iii*);

- Qualche esempio con *qua* / *là*:

- (7) ANDREA [...] (*A Gustavo*) Mi dica, mi dica, avvocato: e non si lasci interrompere.
 GUSTAVO *Ecco qua*. Ella sa che mio fratello Adolfo è suo collega da tre mesi... (*Mogl. I, ii*);
 (8) ANDREA [...] Guardi, *là* ci sono dei sigari. Fumi (*Mogl. I, ii*);
 (9) GUSTAVO [...] Ebbene, dopo poche ore ch'io ero *là*, mi vedo comparire Giulia [...] (*Mogl. II, i*);
 (10) GUSTAVO No, no! Dovevate leggerla seriamente, invece di venir *qua* (*Mogl. II, iii*);
 (11) GUSTAVO Lo vedi! Lo vedi, che ài fatto!... Nasconditi!
 GIULIA Dove? (*Smarrita*)
 GUSTAVO *Là, là*, in biblioteca (*Mogl. II, iii*);
 (12) GIULIA Ah! il mio manicotto! [...] Guardi, deve essere *là*... su quella poltrona [...] (*Mogl. II, iv*);

- Osserviamo gli esempi con *questo* e *quello* con valore indicale, anche questi particolarmente espressivi nel linguaggio e negli atteggiamenti di Giulia:

- (13) GIULIA Ti secca? Se non c'è niente non devi aver paura... (Accennando a un cassetto chiuso) Mi apri *questo*? (*II, iii*);
 (14) GIULIA Un momento un momento!... E *questa*? *Questo* foglietto rosa? (*II, iii*).

- Vi sono anche diverse occorrenze della deissi ottenuta con il dimostrativo + rafforzativo:

(15) GUSTAVO [...] Però con *quelle idee lì* non prendere moglie (*Mogl. I, i*).

- Molto sfruttata la deissi con funzione mimico – gestuale. Tra gli avverbi che la realizzano, figurano *ecco* e *così*, come si è visto nell'esempio (1). Si vedano gli altri seguenti casi:

(16) GIULIA [...] ... Tesoro mio, come ti insudici! Guarda, guarda che mani nere! Le copriremo coi guanti per non far aspettare papà. (*Gli ravia i capelli*) *Così*. Dove sono i guanti? Qui in tasca? L'altra mano; su, su... Vedi, papà è già all'ordine. Diritte, diritte le dita. *Così*. Quand'è che imparerai a vestirti da solo? Un ometto di sette anni. *Ecco* fatto. Vai, tesoro (*Mogl. III, v*);

- Vi sono anche occorrenze di deissi con *codesto*:

(17) COSTANZO Questa è un'altra questione! Ma gli è ben certo *codesto*: che la botte dà del vino che ha, e la società le mogli che può. Voi, non siete delle peggiori!... Vi pare che vi giudichi male? (*Mogl. III, iii*);

10.8.3 Sospensioni e pause di esitazione

Nel linguaggio brioso di Praga, le sospensioni contribuiscono all'andamento dialogico. Non si caratterizzano per altre particolari funzioni e non sono numerose.

- Vediamo comunque qualche esempio:

- (1) GIULIA Qui, la mano... Adagio! ... No, no, il palmo no: porta disgrazia... Ahi! Mi fai male. Sgrabato! Guarda che graffiatura. Un bacio, subito. (*Mogl. I, i*);
- (2) ANDREA Venga... Cioè, un momento. Lo facciamo passare in salotto? (*Mogl. I, i*);
- (3) GIULIA Pericoli? Ma non ce n'è punto... E non te ne sei mai preoccupato tanto! (*Mogl. I, iii*);
- (4) GUSTAVO Mia cara... tu non capisci...
GIULIA Taci! Taci! Hai ragione, non capisco nulla, mi fai perdere la testa! [...] (*Mogl. I, iii*);
- (5) GIULIA [...] No, no, non ti tocco... guarda, potrebbe vederci chiunque così... Ecco, va bene così? ... Ma dimmi che è successo? Io ti perdono tutto: lo so, ài degli affari... delle noie forse... (*Mogl. I, iii*);
- (6) GIULIA Sì, sì, sei di cattivo umore... Vuoi andar via? Ti secca di essere venuto?... Vuoi andartene?... Ci vedremo domani; domani sarà passato... ecco. Vuoi andartene? (*Mogl. I, iii*);
- (7) ANDREA Non ho avuto il coraggio. Sai, volevo prepararlo... Se si fosse trattenuto... D'altronde domani bisognerà provvedere. Ad ogni modo ho già prese delle misure. Posso provvedere io... (*Mogl. I, v*);
- (8) COSTANZO [...] Il che ho fatto. Ho ottenuto il rinvio, ho mandato al registro la convenzione Ponti, e...
GUSTAVO E all'inferno i clienti? (II, i);
- (9) COSTANZO Infatti... cioè... Si doveva partire... doveva partire lui... ma un telegramma stamane... un rinvio... GIULIA Ah! un rinvio! [...] (*Mogl. II, ii*);
- (10) GIULIA (a Costanzo) Ve ne andate? ... No, vedete, amico mio, volete fare il furbo... dirò meglio, l'uomo discreto... Non ne è proprio il caso. Dico a Velati ciò che ò da dirgli, e usciamo insieme. Volete? (*Mogl. II, ii*);
- (11) GIULIA Si tratta di vostro fratello... Oh! scusate: a questo non avevo pensato. Forse Monticelli...
GUSTAVO Costanzo mi è troppo amico per non essere a parte di ogni cosa (*Mogl. II, ii*);
- (12) GUSTAVO La mia lettera vi spiegava... Se l'aveste letta!...

- GIULIA Ma sì, ma sì che li'ho letta. Non vi ò data importanza. Mi scrivi che dobbiamo lasciarci. Perché? Per fare una cosa qualsiasi, a questo mondo ,ci ha da essere una ragione. Dunque? Perché lasciarci? Che c'è di mutato tra noi?... Io ti amo, tu mi ami... Poiché mi ami, nevrero? O non mi ami più?... (*Mogl. II, iii*);
- (13) GIULIA Soprattutto giusta. E poi, tu sai benissimo che potrei dire a mio marito d'esser venuta...
GUSTAVO Qui?! In casa mia?!
- GIULIA In istudio... Anche qui, nel peggiore dei casi... D'averti veduto, insomma (*Mogl. II, iii*);
- (14) GUSTAVO Che fai, adesso? Che cerchi?
GIULIA Niente... così!... (*Mogl. II, iii*);
- (15) GIULIA (*tentando di leggere*) "Affè – zio – natiss... Gustavo"... (rigira il foglio in tutti i sensi) "Avv... avv..." "Cariss – si – mo Co – stan – zo, passare... giove – di... 28... Car... car... Cara?... (*Mogl. II, iii*);
- (16) COSTANZO Ah!... Ma... sapete... temeva che il vostro contegno, dopo... Eravate così in orgasmo: temeva che non vi foste saputa dominare, per disgrazia... (*Mogl. III, i*);
- (17) COSTANZO Siete... calma, nevrero? GIULIA Calmissima... COSTANZO E poi... vostro marito è in casa.
GIULIA Già! ... Mio marito è in casa COSTANZO Infine, quello che è stato è stato... Il passato... non se ne parli più... GIULIA E amici come prima! [...] (*Mogl. III, iii*).

10.8.4 Ripetizioni e ridondanze

L'uso che Praga fa delle ripetizioni è particolare e merita di essere approfondito. Al di là delle ripetizioni canoniche di un lessema all'interno della stessa battuta, con la classica funzione di rassicurare o ribadire un concetto, ne *La moglie ideale* si osserva una particolare frequenza dello schema fine battuta / inizio battuta successiva con interrogativa o esclamativa. Oltre a questo, anche la sintassi si rivela ripetitiva e ridondante, proponendo spesso strutture parallele o serie di proposizioni dello stesso tipo, che, nella trama della commedia, indicano una particolare insistenza da parte del personaggio che le pronuncia.

- Riporto le numerose occorrenze di ripetizioni sia interne alla battuta, sia come indicatori della presa di turno dialogico riscontrate nella commedia *La moglie ideale*:

- (1) GIULIA *Graffiami, graffiami*, in fretta! (I, i);
- (2) GIULIA *Vedi! Vedi!* Anche il tuo piede vuol riposo (I, i);
- (3) GIULIA *No, no*, sa, dico così perché tra di noi c'è un patto: deve uscire e tornare a casa subito... e non vorrei trovasse delle scuse!
- (4) ANDREA *Chiacchierona! Chiacchierona!* (A Gustavo) *Mi dica, mi dica*, avvocato: e non si lasci interrompere (I, ii);
- (5) ANDREA (*con bonomia*) *Giulia! Giulia!* (A Gustavo) Non prenda moglie, sa?
GIULIA *Che? che? che? Che* ài detto? Oseresti pentirti, tu, di esserti ammogliato?
ANDREA *No, no!* Via! (I, ii);
- (6) GIULIA *Teresa? Teresa?* Il cappello e la pelliccia del signore. Dio, che freddo. [...] (I, ii);
- (7) GIULIA (a Teresa) *Lascia, lascia*, finirai dopo. [...] (I, ii);
- (8) GIULIA Ma no, non c'è nessuno. Che improvvisata, che bella improvvisata mi ài fatta! Non ti aspettavo, sai, stasera [...] *Ti annoio? ti annoio?* (I, iii);
- (9) GUSTAVO Ma sì, *ti amo, ti amo, ti amerò* sempre. (I, iii);
- (10) GIULIA *Taci! Taci!* Hai ragione, non capisco nulla, mia fai perdere la testa! Dio mio! Dio mio! E l'avevo creduta una festa per me la tua venuta di stasera! (I, iii);
- (11) GIULIA *Sì, sì*, sei di cattivo umore... Vuoi andar via? Ti secca di esser venuto? ... *Vuoi andartene?* ... Ci vedremo domani; domani sarà passato... ecco. *Vuoi andartene?* (I, iii);

- (12) GIULIA Ecco: come sapete, mio marito à assunte informazioni, iersera. E vi à detto che nulla aveva potuto sapere. Invece...
GUSTAVO Invece? (II, ii);
- (13) GIULIA Mio marito è a Genova.
GUSTAVO *Ebbene?*
GIULIA *Ebbene?* “Que tu es bete!” Potevo venire... (II, iii);
- (14) GUSTAVO Bella teoria! Comoda, *soprattutto*.
GIULIA *Soprattutto* giusta [...] (II, iii);
- (15) GIULIA (lo interrompe, buttandogli le braccia al collo) *Povera vittima, povera vittima!* Che supplizio essere amato così, nevvero?... Ài ragione, *ti amo troppo, ti amo troppo!* (II, iii);
- (16) GUSTAVO *No, no*, debbo andarmene anch'io. Ti prego, *vattene, vattene*, Giulia (II, iii);
- (17) GUSTAVO Ma non c'è *niente*.
GIULIA *Niente niente?*
GUSTAVO Dei conti.
GIULIA *Aprire! Aprire!*
GUSTAVO E poi te ne vai, nevvero?
GIULIA Sì, te lo prometto. *Aprire!* (II, iii);
- (18) GUSTAVO *Lo vedi! Lo vedi*, che ài fatto!... Nasconditi!
GIULIA Dove?
GUSTAVO *Là, là*, in biblioteca
GIULIA *No, no*, può venirci... *Qui, qui* è meglio (II, iii);
- (19) ANDREA *Vedremo, vedremo!*... Dunque, viene da me, più tardi? (II, iv);
- (20) COSTANZO Non per lei, certamente! ... È un gentiluomo, *un uomo di cuore*...
GIULIA *Un uomo di cuore!* Lo credete? Sul serio? Ma non perdiamoci in ciarle. Verrà? Avete ricevuto il mio biglietto? Glie lo avete comunicato? (III, i).

10.8.5 Fatismi e segnali discorsivi

I segnali discorsivi e i fatismi rappresentano una porzione notevole nella tessitura delle battute di entrambe le commedie di Marco Praga. Infatti, più che in ogni altro testo visto fin qui, in Marco Praga i segnali di richiesta d'attenzione sono numerosi, anche se, in buona sostanza, sono sempre gli stessi che si ripetono. Tra i segnali discorsivi che si trovano a inizio battuta per impostare il tono della stessa, il più frequente è *bada*:

Tra i segnali discorsivi che chiudono il periodo e, nella maggior parte dei casi, l'intera battuta, figura, con un elevato numero di occorrenze, la forma *nevvero*, con la quale si chiude il periodo con intonazione interrogativa:

- Osserviamo, per farci un'idea, qualche esempio tratto dalla *Moglie ideale*:

- (1) GIULIA Tesoro! E il compito l'ài fatto? Ma la lezione non l'ài imparata ancora! Vai a giocare un poco, e poi la studi per bene, *nevvero?* (I, i);
- (2) GIULIA Vieni qui a berlo. *Guarda*, ti faccio un po' di posto qui (I, i);
- (3) GIULIA *Bada*, ti ci sei seduto sopra (I, i);
- (4) GIULIA [...] Stai qui, fatti più vicino. Ò freddo. Sono un po' malata, *sai*, oggi? (I, i);

- (5) GIULIA *Vediamo* che c'è a teatro [...] *Poi*, che ore sono? Otto e mezzo! [...] No, *senti*, io sto in casa, ma ad un patto: che vai alla Borsa e torno: mezz'ora, non di più [...] Ti preparo il tè, qui accanto al fuoco, e alle dieci a letto, come due bravi figliuoli. *Eh?* [...] Se qualcuno ti vuol tenere a zonzo, devi rispondere: amici miei, io ò una mogliettina a casa tanto carina, che mi aspetta; e vi saluto. *Siamo intesi?* (I, i)
- (6) ANDREA Non mi sforzo affatto. *Sai*, quando rimango seduto un po' a lungo... (I, i);
- (7) GUSTAVO C'è pericolo?... Veda, mi rivolgo a lei come ad un vecchio amico. [...] (I, ii);
- (8) ANDREA S'immagini! Quello che potrò fare! Ma sa, non è tanto facile... Non c'è molta confidenza tra colleghi... GUSTAVO Ma lei à tanta autorità! [...] (I, ii);
- (9) GUSTAVO E perdoni la noia, sa? Ma la cosa mi dà tanto pensiero! Sono un po' il babbo di mio fratello (I, ii);
- (10) GIULIA E allora!... Ma, bada, sono le otto e mezzo: per le nove e un quarto ti voglio di ritorno (I, ii);
- (11) ANDREA [...] Non prenda moglie, sa? (I, ii);
- (12) GIULIA [...] Dio, che freddo! Prendi una carrozza, sai? Lei, avvocato, rimane a tenermi compagnia sonchè Andrea ritorna, nevero? (I, ii);
- (13) ANDREA [...] Guardi, là ci sono dei sigari. Fumi (I, ii);
- (14) GUSTAVO Bada, può venir qualcuno (I, iii);
- (15) GIULIA Ah! alle mie sciocchezze! Badate, è così sciocco quello che dico come sono veri i sentimenti che avete espresso testé [...] (I, iii);
- (16) GIULIA E ci porti Monticelli. È un giovanotto simpatico. Nevero Andrea? (I, iv);
- (17) GIULIA Ah! perché, senti: avvertire il fratello sta bene, ma metterti in impicci tu... (I, v);
- (18) ANDREA Ci vado anch'io, sai? Sento quest'umidaccio (I, v);
- (19) GIULIA Domattina alle sei e mezzo. Ài capito, nevero?... Vai pure a letto, quando vuoi (I, v);
- (20) COSTANZO Beati i ricchi: e chi à da fare se la sbrighi! Nevero? Non si può essere più concisi di quello che tu fosti nel tuo biglietto di stamane (II, i);
- (21) COSTANZO D'accordo: è la...volontà, il desiderio, la lena... Come la chiami, tu? Sai, per intendere! (II, i);
- (22) COSTANZO Vieni qui, vieni qui, senti (II, i);
- (23) GUSTAVO Già! Tutto il mondo lo sa!... E non me n'ài parlato mai? (II, i);
- (24) COSTANZO E ciò malgrado, nevero?... E ti stupisce? Senti: passeggiamo oggi sul Corso dalle 4 alle 6 [...] (II, i);
- (25) COSTANZO Sì, dico, di noi due non so chi lo canzona di più (II, i);
- (26) GIULIA [...] Poiché ci avrei trovato un amico comune... Poiché non saremmo rimasti in due... Eh? [...] Ma infine, siamo o non siamo amici? Bisogna bene sacrificare qualcosa all'amicizia (II, ii);
- (27) GIULIA [...] (a Costanzo) Ve ne andate?... No, vedete, amico mio, volete fare il furbo... [...] (II, ii);
- (28) GIULIA Non c'è. È partito stanotte per Genova, prestissimo. Ma ò pensato, stanotte... Sapete, noi donne siamo tanto impressionabili, e almanacchiamo, almanacchiamo sempre... Ò pensato che forse, oggi, qualcuno poteva venire da voi ad informarvi, a spaventarvi inutilmente... Infine, ò temuto qualche grosso guaio... Allora, poiché mio marito era assente oggi, ò pensato di informarvi io, di venir subito a rassicurarvi... Sono stata al vostro studio, poi qui... Vi pare, Monticelli, che era uno stretto dovere d'amicizia?... Mi difenderete, mi giustificherete, voi, se occorrerà? Oh, a proposito! Mio marito voleva che pranzaste con noi, voi e Velati, domani: ma poiché lui doveva andare a Torino... Allora, poiché siete qui, vi aspettiamo. Ci vediamo domani, alle sei? (II, ii);
- (29) GIULIA [...] Lì è la tua camera da letto, nevero? Là la biblioteca, e qui l'anticamera... Come ricordo bene, eh?... [...] (II, iii);
- (30) GIULIA Ma sì, ma sì che l'ho letta. [...] Dunque? Perché lasciarci? Che c'è di mutato tra noi?... Io ti amo, tu mi ami... Poiché mi ami, nevero? O non mi ami più?... (II, iii);
- (31) GIULIA [...] Io ti perdono tutto. Come sono buona, nevero? (II, iii);
- (32) GIULIA Nientemeno! Vediamo, vediamo, ragioniamo un poco! Ma siedì, santo Dio! Vieni qui, accanto a me, così... E poi smetti quel "voi" così antipatico: eh? (II, iii);
- (33) GIULIA Vedi, se c'è cosa che non temo, è questa. [...] (II, iii);
- (34) GIULIA In istudio... Anche qui, nel peggiore dei casi... D'averti veduto, insomma (II, iii);
- (35) GIULIA Ah, un quarto d'ora! Lasciami star qui ancora un pochino. Dieci minuti... cinque minuti... eh? (II, iii);
- (36) GUSTAVO Che fai, adesso? Che cerchi? GIULIA Niente... così!... Guardo se ci sono lettere... se mi tradisci. GUSTAVO Sì, quest'altro, adesso! (II, iii);
- (37) GUSTAVO E poi te ne vai, nevero? (II, iii);
- (38) GUSTAVO Così, basta (II, iii); GUSTAVO Ti prego, smetti (II, iii);
- (39) GUSTAVO E allora, trovandoti qui? (II, iii);
- (40) ANDREA Per carità, non si tratta di ciò. Si tratta di provvedere (II, iv);
- (41) GUSTAVO Come posso ringraziarla? Ma... mi dica, occorrerà certamente del denaro? (II, iv);
- (42) GIULIA Già, ò scritto a voi perché ò immaginato ch'eravate a parte di tutto... [...] (III, i);
- (43) GIULIA [...] Ah! infine, ho bisogno che tutto cammini molto liscio, che nulla, nulla possa far ritornare il pensiero di mio marito sull'incidente di jeri. [...] (III, i);

- (44) GIULIA Stasera poi, potrete mandar Velati solo al convegno. La vostra presenza forse è superflua, nevrero? (III, iii);
- (45) GIULIA A quella mascolina, soprattutto. Gli uomini valgono ancor meno delle donne, credetelo (III, iii);
- (46) COSTANZO E alleviategli il supplizio GIULIA Masì, ma sì (III, iii);
- (47) GIULIA Già... Mio marito è in casa (III, iii);
- (48) COSTANZO Infine, quello che è stato è stato... Il passato... non se ne parli più... GIULIA E amici come prima! [...] (III, iii);
- (49) ANDREA Non lo so... (moto di Giulia) Non lo credo. Ma vedi, Giulia, dovevi scrivergli che venisse qui. [...] (III, iv);
- (50) ANDREA Gli è che ti voglio bene, Giulia, gli è che sono geloso della tua riputazione. So che spesso una piccola imprudenza fu causa di grandi sventure. Vedi: io avrei voluto che ieri quando sei uscita al mio braccio da quella casa, tutti quelli che ti conoscono, tutta la città fosse là per vederti al mio braccio... Suvvia! Non parliamone più, non parliamone più. Vesti Giannino. Vado a riporre queste carte e torno (III, v);
- (51) GIULIA Teresa, Teresa? Dammi il soprabito di Giannino e il suo berrette bleu. Ài capito? [...] (III, v);
- (52) GIULIA Per le sette, nevrero? (III, v);
- (53) COSTANZO È di Marengo la musica, nevrero? (III, vi);
- (54) GIULIA [...] Allora... tutto è finito, definitivamente finito? Rispondete ancora: “poiché siete voi che lo volete...” Nevvero? [...] (III, vi)
- (55) GIULIA Siamo intesi? (III, vi).

10.8.6 Espressioni idiomatiche e modi di dire

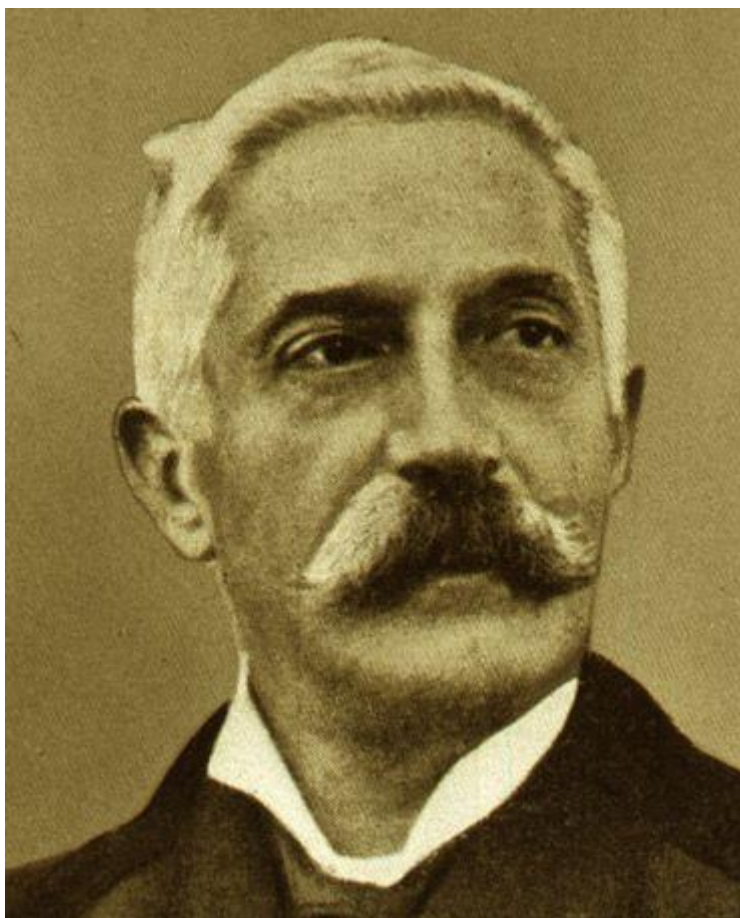
- Concludo con una rassegna di espressioni idiomatiche tratte da *La moglie ideale*, che attestano l'attenzione di Praga alla lingua colloquiale:

- (1) ANDREA Dò un'occhiata alla Borsa (I, i);
- (2) GIULIA [...] Ma guai a te se tardi. Non ammetto scuse. Se qualcuno ti vuol tenere a zonzo, devi rispondere: amici miei, io ò una mogliettina a casa tanto carina, che mi aspetta; e vi saluto. Siamo intesi? (I, i);
- (3) GIULIA [...] Il medico lo diceva ancora ieri: se l'è cavata bene ed in fretta, ma al minimo sforzo... (I, i);
- (4) GIULIA [...] A quattr'occhi troverebbe qualcosa di meno... (I, ii);
- (5) GIULIA Oh, ci siamo? Un discorso d'affari? Vi lascio (I, ii);
- (6) ANDREA S'immagini! [...] (I, ii);
- (7) GUSTAVO E perdoni la noia, sa? Ma la cosa mi dà tanto pensiero! (I, ii);
- (8) GIULIA Taci! taci! hai ragione, non capisco nulla, mi fai perdere la testa! (I, iii);
- (9) ANDREA [...] Ad ogni modo ò già prese delle misure. Posso provvedere io... (I, iv);
- (10) COSTANZO Beati i ricchi: e chi à da fare se la sbrighi! Nevvero? Non si può essere più concisi di quello che tu fosti nel tuo biglietti di stamane (II, i);
- (11) GUSTAVO E all'inferno i clienti? (II, i);
- (12) GUSTAVO Stai fresco! COSTANZO Sfidò! Nevica!... Eh! voglia di lavorare, saltami addosso! (II, i);
- (13) GUSTAVO [...] A buon conto (II, i);
- (14) GIULIA “Honny soít qui mal y pense!” Caro avvocato! [...] (II, ii);
- (15) GIULIA [...] Non ne è proprio il caso. [...] (II, ii);
- (16) GIULIA [...] Lì per lì, iersera, non volle dirvelo. [...] (II, ii);
- (17) GIULIA Sì, sì, lo crederà. Ad ogni modo è meglio così (II, iii);
- (18) ANDREA (avanzandosi) La portinaia mi disse che sta poco bene... Fui lì lì per andarmene... (II, iii);
- (19) GIULIA [...] E guai a lui se non venisse! (III, ii);
- (20) COSTANZO [...] Ma gli è ben certo codesto: che la botte dà del vino che ha, e la società le mogli che può. Voi, non siete delle peggiori! ... Vi pare che vi giudichi male? (III, iii);
- (21) GIULIA Sì? Non lo ricordo quel ballo. L'ho veduto alla Scala, la prima volta. Ma è un pezzo (III, vii).

11.

Giovanni Verga

La caccia al lupo e La caccia alla volpe



Ritratto di Giovanni Verga (1988)

11.1 I bozzetti scenici

Tralascio le notizie relative alla biografia di Giovanni Verga, il maggiore esponente del nostro Verismo. Dedico invece il paragrafo iniziale di questo capitolo a brevi informazioni su cosa siano i “bozzetti scenici”, due dei quali, scritti dal Verga maturo, sono stati presi in considerazione in questa tesi. I bozzetti scenici, che ebbero ampia diffusione a partire dalla pubblicazione del saggio di Emile Zola *Le naturalisme au théâtre* (1881) non sono altro che atti unici che rappresentano un esempio significativo delle teorizzazioni di Zola, che nella sua promozione di un teatro più autentico e aderente alla vita, più “realistico” nei personaggi, nelle scene e nel linguaggio,

propone l'abbandono delle forme drammatiche tradizionali per tentare esperimenti in direzioni nuove. Si tratta di una forma drammatica caratterizzata da un numero ridotto di personaggi (nel caso di Verga, solamente tre in entrambi gli atti), da una scena fissa e da un'azione estremamente concentrata, in modo tale da consentire agli autori e all'opera stessa di conservare il massimo dell'energia espressiva. In questo modo si intende anche superare la distinzione tra atti e scene, che i naturalisti non gradiscono in quanto non trova riscontro nella realtà della vita; spezzando l'azione in momenti diversi e successivi, provoca una continua rottura della tensione drammatica. La brevità dell'atto unico, al contrario, consente di mantenere alta la tensione nel corso di tutta l'azione drammatica, realizzando un effetto di coinvolgimento emotivo del pubblico di gran lunga superiore rispetto al passato.

Verga, nei suoi bozzetti scenici, cerca di applicare il medesimo principio già realizzato nelle opere narrative, ricostruendo squarci di vita quotidiana delle classi meno fortunate, e annullando la lente deformante dell'autore al fine di consentire all'opera d'arte di apparire "essersi fatta da sé"

11.2 Bozzetti selezionati

I due bozzetti scenici di Verga affrontano gli stessi temi: adulterio e gelosia. Ciò che cambia sono l'ambiente e la classe sociale cui appartengono i personaggi. Di conseguenza, varia anche il modo di vivere le passioni umane, in quanto gli atteggiamenti dei protagonisti sono condizionati dal contesto in cui questi vivono e si sono formati. Verga ci mostra cosa significhi l'adulterio in un villaggio di contadini, in cui domina la figura maschile, compare Lollo, rude e violento, deciso a vendicare con l'omicidio l'onta che la moglie Mariangela gli ha inflitto con l'adulterio; all'opposto, nell'ambiente aristocratico cittadino, la seduzione senza scrupoli di terzi è un gioco che la coppia di coniugi si diverte a condurre, allo scopo di stuzzicare la gelosia del partner, nella speranza di riaccendere sentimenti sopiti e dare nuova linfa a un rapporto che ormai li tedia. In quest'ultimo caso, diventa violento il personaggio che, sedotto dalla donna che poi non gli si è concessa, comprende che la coppia si è presa gioco di lui e inveisce contro la protagonista.

La caccia al lupo

La scena si svolge in un casolare di pastori, in cui vive la coppia formata da compare Lollo e Mariangela. La didascalia specifica anche le condizioni atmosferiche della notte in cui si svolgono i fatti, le quali contribuiscono efficacemente a

creare un effetto di terrore: è una notte di vento e pioggia, vero «tempo da lupi». Compare Lollo tende un tranello alla moglie e all'amante di questa, Bellamà, il quale rimane per tutto il tempo iniziale nascosto nel casolare, per comparire alla fine, dopo che compare Lollo è uscito per compiere la caccia al lupo insieme ai vicini di casa (anch'essi desiderosi di vendicarsi di Bellamà, che precedentemente aveva indotto all'adulterio anche la moglie di uno di loro). Tutto il bozzetto è giocato sull'ambiguità lupo – amante, al quale il marito dà la caccia.

La caccia alla volpe

L'atto unico inizia con Don Fleri ferito per una caduta da cavallo, sostenuto e condotto in un da donna e da Artale. Donna Livia chiede ad Artale (di cui non si conosce il ruolo) di andare a chiamare il medico, lasciando intendere che vuole, in questo modo, rimanere sola con don Fleri. Questi a sua volta, pensando di aver inteso i desideri della donna, tenta di farle delle *avances* alle quali essa inspiegabilmente si sottrae, considerando che sembrava essere lei stessa a cercare una certa intimità con l'uomo. Il motivo sarà chiarito alla fine dell'atto: Artale e Livia sono marito e moglie. Essi, per suscitare la gelosia l'una dell'altro e tentare di rinsaldare il loro rapporto di coppia, giocano così a scapito di altri.

Sebbene risultino diversi per la trama e, come si vedrà, anche per gli usi linguistici, i due bozzetti scenici presentano la stessa struttura. In entrambi infatti l'intreccio lascia percepire, attraverso un sottile gioco di allusioni e ambiguità, un mistero che verrà svelato solo alla fine. La quale, a sua volta, rimane in sospeso. La *Caccia al lupo* infatti mostra nella parte finale i due amanti che hanno compreso di non avere scampo e nella paura della morte si rivolgono insulti a vicenda anziché confortarsi (suscitando un effetto anche abbastanza comico), e si conclude nel momento esatto in cui entra nel casolare compare Lollo accompagnato dai vicini armati (di cui si conoscono le intenzioni): si può solo intuire, quindi, quello che succederà, senza però averne la conferma da parte dell'autore, che decide di fermarsi lì. Anche i due coniugi Artale e donna Livia, protagonisti della *Caccia alla Volpe*, sebbene alla fine dell'atto siano arrivati a comprendersi, tuttavia lasciano intendere che ciò che hanno fatto si ripeterà, che si è trattata di un'occasione che la donna ha sfruttato per tastare la gelosia del marito, ma, non essendo soddisfatta della reazione piuttosto debole di questi, escogiterà altri modi per metterlo alla prova. In ognuna delle due opere, comunque, l'appagamento della curiosità del lettore – spettatore è solo parziale.

11.3 Caratteri generali della lingua di Verga

Se per il primo vero critico di Verga, Luigi Russo, lo scrittore, in *Cavalleria rusticana*, tornerebbe «a un italiano stemperatissimo di frasi dotte e letterarie, qua e là contaminate con battute

provinciali», Barsotti (1974) rettifica questo giudizio. Le principali caratteristiche dell'oralità osservate nei testi teatrali di Verga investono soprattutto la sintassi. Alcune di queste caratteristiche sono state osservate da Serianni (1989: 159), in particolare per il capolavoro verghiano, *Cavalleria rusticana* e *In portineria*, e consistono in: frasi segmentate e messa in evidenza di un componente della frase attraverso anticipazione di un elemento pronominale cataforico o mediante ripresa pronominale anaforica; anacoluti di vario tipo; prolessi di *così* dopo un'oggettiva retta da *dire*; frequenza delle allocuzioni dirette di un personaggio al suo interlocutore al fine di marcare più nettamente le scansioni dialogiche. Certo, l'imponente vetta della tecnica narrativa dei *Malavoglia* non può essere raggiunta con la lingua del teatro, genere che, tra l'altro, Verga stesso tiene in bassa considerazione, come dichiara nell'intervista rilasciata a Ojetti (1899). La natura esclusivamente dialogica della scrittura drammaturgica non consentiva infatti di introdurre la novità vera del discorso diretto libero: pertanto lo scrittore catanese deve rinunciare alla principale caratteristica della «lingua immaginaria» elaborata per i romanzi¹³⁴. Si deve allora risolvere a impiegare in maniera ancora più massiccia i moduli morfosintattici del parlato, presenti anch'essi nel discorso indiretto libero dei *Malavoglia*, ma solo come fattori secondari del costruito¹³⁵.

I bozzetti di Verga si distinguono per la presenza di lunghe e numerose didascalie, che si sviluppano parallelamente alle battute dei dialoghi. Gli attori si trovano così non solo a dover recitare un testo scritto, ma anche a variarne l'esecuzione o accompagnarlo con reazioni extralinguistiche (Serianni 1900: 161). Viene usato molto il passato remoto. La tensione emotiva è creata grazie al sapiente uso che Verga fa del discorso franto e delle pause di esitazione e dei silenzi. Il linguaggio talvolta diviene concitato. Note di tragica comicità risultano alla fine della *Caccia al lupo*, quando l'amante incolpa la donna e le rivolge una serie di impropri e di offese. Più sobrio appare invece lo stile della *Caccia alla volpe*, in linea con i personaggi appartenenti all'ambiente cittadino; dunque più composti e sicuramente abituati all'ascolto di un italiano più puro. Infatti diminuiscono, in questo bozzetto, gli elementi caratteristici della sintassi marcata per dare spazio a battute più lunghe e ben costruite.

11.4 Grafia

¹³⁴Cfr. Trifone (2000: 90-91).

¹³⁵Per la distinzione tra fattori primari e secondari del discorso indiretto libero in Verga, cfr. Danesi Bendoni (1980: 253-71).

Nei bozzetti scenici di Verga, così come nelle altre sue opere del resto, la grafia corrisponde all'uso moderno¹³⁶. Ricorre un unico caso con <-j-> a inizio parola, che riporto qui di seguito:

(1) BELLAMÀ Non mi fare la *jettatura*, anche! (*Cacc. L.*).

- Vediamo ora le preposizioni sintetiche presenti nei testi, usate regolarmente davanti a parola iniziante per consonante¹³⁷:

(2) MARIANGELA (*più morta che viva*) Saranno le galline... che le ho chiuse in cucina... *pel* temporale che faceva... (*Cacc. L.*);

(3) LOLLO [...] e vedersi poi cambiare *pel* primo che la vuole! [...] (*Cacc. L.*);

(4) BELLAMÀ [...] Con un marito che non te lo meritavi, e lo cambiavi *pel* primo che passava!... (*Cacc. L.*).

(5) DI FLERI [...] Prendete un galantuomo *pei* capelli, così senza pensarci, [...] e poi gli dite che non volete rompervi il collo! (*Cacc. V.*);

(6) ARTALE Vi eravate montata un po' la testa... senza avvedervene, *pel* mio amico Fleri... [...] (*Cacc. V.*);

(7) DONNA LIVIA [...] Non me lo perdonereste voi *pel* primo, caro Artale: [...] (*Cacc. V.*).

11.5 Fonetica

Maggiore varietà presentano gli usi fonetici. Infatti vi si nota ancora la presenza della sonorizzazione della consonante sorda intervocalica e alcune occorrenze delle preposizioni univerbate.

- Nel settore del vocalismo, persiste il dittongo mobile in posizione pretonica, come possiamo osservare dagli esempi seguenti, tratti tutti dalla *Caccia alla volpe*:

(1) DI FLERI [...] Ma uno che si mette a *giuocare* senza denari in tasca e senza voglia di pagare, lo si affigge, al club! (*Cacc. V.*);

(2) DI FLERI [...] Perché mi avete *giuocato*? [...] o perché voglio sapere per chi mi avete *giuocato*? (*Cacc. V.*);

(3) ARTALE Ti *duole* ancora? (*Cacc. V.*);

(4) DONNA LIVIA (*ridendo*) Voglio sperare che non mi *giuocherete* mica alle carte? (*Cacc. V.*);

(5) DONNA LIVIA [...] Si lascia *giuocare* da lei, si lascia ingannare da me... [...] (*Cacc. V.*);

(6) DI FLERI [*didascalìa*] Di essere *giuocato*, se mai. [...] (*Cacc. V.*).

¹³⁷Le preposizioni sintetiche compaiono anche nella didascalie: [...] Il lume è sulla tavola; il letto bell'e rifatto; tanto di stanga all'uscio della cucina, in fondo, dove galli e galline, spaventati anch'essi *pel* temporale, di certo, fanno un gran schiamazzo – [...] (*Cacc. L.*)

- Ma vi troviamo anche due casi con il monottongo, che riporto qui di seguito:

- (7) DI FLERI (inchinandosi) Sono un buon *giocatore*, marchesa (*Cacc. V.*);
- (8) DONNA LIVIA [...] e *giocando* d'astuzia per metterci alla prova o per difendere il nostro amore [...] (*Cacc. V.*).

- Osserviamo, per il consonantismo, l'unico esempio di sonorizzazione della sorda tra vocale e vibrante, secondo l'uso toscano, riscontrato nella *Caccia al lupo*¹³⁸:

- (9) LOLLO [...] Hai le *lagrime* in tasca. [...] (*Cacc. L.*).

11. 6 Morfologia pronominale

Trattandosi di atti unici (quindi brevi) in cui i personaggi coinvolti sono pochissimi, i pronomi personali soggetto compaiono in numero limitato all'interno dei testi esaminati. Guardiamo allora anche le didascalie, la cui sintassi ricalca quella dei dialoghi.

- Vediamo i pronomi personali soggetto presenti nei testi:

- (1) LOLLO Avranno paura anch'*esse*... come te. Guarda, sei pallida! (*Cacc. L.*);
- (2) LOLLO [...] Poi, quando fu sazio, Bellamà piantò la moglie di Musarra in mezzo alla strada, povera e pazza davvero, *lei!*... chè suo marito almeno, quando si sarà lavato la faccia nel sangue di quell'altro... (*Cacc. L.*);
- (3) MARIANGELA Ci ha chiusi a chiave!... *lui!*... (*Cacc. L.*)
- (4) DI FLERI (*calmo, ed in tono un po' canzonatorio*) Allora torno a fare il malato, perché Artale è lì fuori, e non voglio che vi annoi *lui* pure (*Cacc. V.*);
- (5) DI FLERI Ah no! *Egli* è troppo fortunato! (*Cacc. V.*);
DONNA LIVIA Ma *egli* l'ha fatto... tanto! (*Cacc. V.*).

- Nella *Caccia al lupo* spesso sono usati i pronomi dimostrativi in luogo del pronome personale soggetto. Tale uso riflette il linguaggio parlato e popolare:

¹³⁸Si veda anche la didascalia: MARIANGELA (imbarazzata, colle *lagrime* agli occhi, e facendo quasi per prendergli la mano senza osarlo) [...].

- (6) LOLLO [...] Sai, il figlio Musarra, che chiamano il matto perché sua moglie gli è fuggita con Bellamà, *quello* che fa il gallo con le donne altrui... Lo sai anche tu (*Cacc. L.*)
- (7) BELLAMA (*furioso, reggendola*) *Quest'altra ora!* Non mi far la stupida!
LOLLO (*chiamando i Musarra di fuori*) Musarra! Compare Neli! ... è qui *quello* che andate cercando... (*Cacc. L.*)
- Per la particolarità dei testi dei bozzetti scenici vediamo, ora, l'uso dei pronomi personali soggetto all'interno delle didascalie¹³⁹:
- (8) Va infine ad aprire la porta, si trova faccia a faccia Lollo, grondante acqua, col fucile in mano e il viso torvo. *Egli* resta un momento fermo sulla soglia, guardando intorno cogli occhi inquieti e sospettosi. Ma *egli* non risponde nemmeno "crepa". Uomo di poche chiacchiere, specie quando ha la luna a rovescio. Mastica sa *lui* che parole fra i denti, e seguita a cercare in ogni angolo cogli occhi torbidi. Il lume è sulla tavola; il letto bell'è rifatto; tanto di stanga all'uscio della cucina, in fondo, dove galli e galline, spaventati anch'essi pel temporale, [...].
LOLLO ([...] *Egli* la respinge col piede, borbottando)
[...] Mariangela si toglie il grembiule e glielo dà, *egli* lo spinge più in là, sulla tavola, accanto al regoletto di legno. [...]
Appena apre l'uscio Mariangela cerca di svignarsela. *Egli* l'afferra per un braccio, e la ricaccia bruscamente dentro.
BELLAMÀ (alquanto rincorato *lui* pure)
MARIANGELA (eccitata anche *lei*)
- (9) Entrano Donna Livia ed Artale, reggendo Di Fleri zoppicante – i due uomini in abito rosso, Donna Livia in amazzone. *Essa* è commossa e un po' agitata; [...].
DI FLERI (le bacia la mano e cerca di attirarla a sé. *Ella* s'irrigidisce. Allora *egli* cambia tono) [...]
ARTALE (calmo e un po' sardonico *lui* pure) [...]
ARTALE (sorridente anche *lui*) [...] (*Cacc. V.*)

11.7 Morfologia verbale

Come si è già detto, i tempi verbali maggiormente usati da Verga nella *Caccia al lupo* sono il passato remoto e il presente. Nella *Caccia alla volpe* prevalgono invece il presente e il passato prossimo. Tra le forme verbali di rilievo, si segnala solo l'uso dei toscanismi *fo* per *fare* e *vo* per *andare*.

- Riporto le occorrenze rilevate:

- (1) LOLLO [didascalia] Oh bella! Ti *fo* anche paura... Tuo marito ti fa paura adesso? (*Cacc. L.*)
(2) LOLLO [didascalia] *Vo* per le mie faccende. [...] (*Cacc. L.*)

¹³⁹Sulla lingua delle didascalie nella lingua teatrale italiana si consulti il contributo di Mingioni (2014).

- (3) DI FLERI (*supplichevole accostandosi a lei*) Allorché fo il trovatore... perché vi chiudete dunque nella vostra torre di bronzo... sempre?... (Cacc. L.)

11. 8 Sintassi marcata

Come gli studi sulla lingua di Verga hanno ampiamente dimostrato, verga è noto per la sua abilità di sfruttare la sintassi al fine di riprodurre una lingua che si avvicini quanto più possibile a quella parlata. Vediamone qualche caso presente nei testi del *corpus*.

11.8.1 Inversione dei componenti frastici e dislocazioni

Tra le costruzioni marcate compaiono numerose dislocazioni, frasi scisse, casi di *che* polivalente e *ci* attualizzante.

- Vediamo alcune dislocazioni:

- (1) LOLLO *Questo è il tempo che ogni mala bestia va intorno a far delle sue*. Ma stavolta ci lascia la pelle, *te lo dice compare Lollo!* (Cacc. L.);
- (2) MARIANGELA [*didascalia*] *E questo che state facendo che cos'è?* (Cacc. L.);
- (3) LOLLO *E la bile che ci ho messo dentro non la conti?* (Cacc. L.);
- (4) DI FLERI (*con tal impeto da sembrar quasi sincero*) *Ma io me la rompo davvero la gamba, se volete!* (Cacc. V.);
- (5) DONNA LIVIA [...] *Me lo fate pesare così poco il vostro amore...*(Cacc. V.).

- Alcuni esempi di frase scissa:

- (6) LOLLO *Sì. Tanto tempo che gli facciamo la posta!* [...]

11.8.2 Che polivalente

- Vediamo anche qualche esempio con il *che* polivalente:

- (1) LOLLO *Questo è il tempo che ogni mala bestia va intorno a far delle sue. Ma stavolta ci lascia la pelle, te lo dice compare Lollo!* (Cacc. L.);
- (2) MARIANGELA *Saranno le galline... che le ho chiuse in cucina... pel temporale che faceva... (Cacc. L.).*

11.8.3 Ci attualizzante

- Osserviamo, infine, alcuni casi che presento il *ci* attualizzante:

- (1) LOLLO [...] *Ed ora c'è caduto!* Ecco, mentre ti parlo non vorrei essere nella sua pelle. (Cacc. L.);
- (2) LOLLO *Questo è il tempo che ogni mala bestia va intorno a far delle sue. Ma stavolta ci lascia la pelle, te lo dice compare Lollo!* (Cacc. L.);
- (3) LOLLO *E la bile che ci ho messo dentro non la conti?* (Cacc. L.).
- (4) DI FLERI [...] *Non ci reggo più!* (Cacc. V.);
- (5) ARTALE *Non ci avrei guadagnato nulla a fare il geloso... [...]* (Cacc. V.).

11.9 Tratti dell'oralità

11.9.1 Allocutivi

All'interno dei rapporti familiari, la donna occupa una posizione subordinata. Nella *Caccia al lupo*, lo dimostra il fatto che questa rivolge il pronome di cortesia *voi* al marito, il quale invece le dà il meno reverenziale *tu*. Invece al suo amante, Bellamà, Mariangela rivolge il *tu*, e ne è ricambiata con lo stesso pronome, ma inizia a dargli del *voi* nel momento in cui comprende che questi la abbandona al suo destino accusandola perfino di essere stata lei a sedurlo. Il passaggio da un allocutivo all'altro segna in questo caso un cambiamento della considerazione che la donna ha di quell'uomo: da amante complice e appassionato, egli diventa ai suoi occhi un vile e un bugiardo, con il quale evidentemente preferisce ristabilire le distanze anche se è ormai troppo tardi per

entrambi. Anche nella *Caccia alla volpe* gli allocutivi si alternano, ma qui compare il *lei*, che nel precedente bozzetto invece era del tutto assente. Il pronome di terza persona è usato dai rappresentanti di una classe sociale più elevata rispetto a quella dei pastori della *Caccia al lupo*. La marchesa Livia e Di Fleri si scambiano il *lei* reciproco, ma questo è sostituito dal *voi* in alcuni passaggi forse meno sorvegliati. I due uomini, Artale e Di Fleri, si danno invece del *tu*. Marito e moglie (Artale e Livia) si scambiano il *voi*. La reciprocità dell'allocutivo di cortesia tra coniugi è sintomo, probabilmente, della maggiore considerazione in cui è tenuta la donna negli ambienti sociali più elevati. Del resto, tutta la breve commedia mette in rilievo atteggiamenti della donna abbastanza disinvolti nei confronti sia del marito, sia dell'amante.

- Osserviamo alcuni esempi di scambi dialogici tra moglie e marito, in cui la prima si rivolge al secondo con il *voi* e viene ricambiata con il *tu*:

- (1) MARIANGELA [*didascalìa*] Ma che *cercate?*... Non me lo *potete* dire?
 LOLLO Certo...sicuro...perché non dovrei *dirtelo?*...
 MARIANGELA [*didascalìa*] *Ditemi* che *vi* abbisogna... *Vi* servo io... Non sono *vostra* moglie?
 LOLLO Certo... *sei* mia moglie... Appunto... *Va* avanti tu col lume... *Apri* quell'uscio, via, ...
 [*didascalìa*] Ehi, Mariangela!... *Vuoi* lasciarmi al buio... perché non trovi nulla?... (*Cacc. L.*);
- (2) MARIANGELA [*didascalìa*] Sì, che porta disgrazia! Ma che avete stasera?... Parlate, in nome di Dio!
 LOLLO Niente ho. Tu cosa mi vedi? (*Cacc. L.*);
- (3) LOLLO Bene. E il danno che si fa a me non lo fanno a *te* pure?
 MARIANGELA (*timidamente*) *Voisiete* il mio padrone... [*Accennando col capo*] Il mio padrone *siete!*...(Cacc. L.)

- Vediamo ora alcuni scambi dialogici in cui prevale l'uso del *tu* reciproco. Questo avviene solamente tra Mariangela e Bellamà:

- (4) MARIANGELA [*a Bellamà*] Abbiamo la morte sul collo, *tu* ed io.
 MARIANGELA [*a Bellamà*] Mariano, Mariano mio! Non ho che *te* al mondo!
 MARIANGELA *Tu* mi difenderai! Hai detto tante volte che facevi qualunque cosa per la *tua* Mariangela!...
 BELLAMÀ [*a Mariangela*] (*alquanto rincorato lui pure*) Non temere, t'ho detto!... [...]
 BELLAMÀ [*a Mariangela*] [...] *Tu* reggimi questa scranna.
 BELLAMÀ [*a Mariangela*] (*in piedi, sul letto, concitatissimo*) La storia del lupo può farla bere a *te* che sei una sciocca, *tuo* marito!... (*Cacc. L.*).

- Vediamo ora i casi in cui compare l'alternanza tra il *voi* e il *tu*. Verso la fine del bozzetto, Mariangela rivolge il *voi* a Bellamà:

- (5) MARIANGELA (*esasperata*) Lo so! A causa della moglie di compare Neli Musarra... scomunicato che *siete!*
 MARIANGELA (*esasperata, facendolo cadere giù dalla scranna*) Maledetto *tu!* Tutto maledetto, che mi *hai rovinata!*
 BELLAMÀ (*brandendo la scranna furioso sul capo di lei*) *Ti faccio la festa! Com'è vero Dio, ti faccio la festa, prima di tuo marito!*
 MARIANGELA Doveva cogliermi un accidente, quando mi siete venuto fra i piedi! Doveva venirmi una febbre maligna!
 BELLAMÀ Meglio sarebbe stato!
 MARIANGELA A causa vostra!... M'avete rovinata come la moglie di Musarra, scellerato!
 MARIANGELA Io vi correvo dietro, scomunicato!
 BELLAMÀ *Tu, sfacciata! Timettevi sulla porta, e mi ridevi!... [...] (Cacc. L.)*

- Riporto poi l'unica occorrenza rilevata di *voi altre*:

- (6) LOLLO [...] *Voi altre* donne avete sette spiriti, come i gatti... (*Cacc. L.*)

11.9.2 Deittici

Abbondante e variegato l'uso dei deittici, in particolare degli avverbi di luogo e dei dimostrativi con funzione indicale. Nella *Caccia al lupo* infatti, per raggiungere l'obiettivo di terrorizzare la moglie, Lollo mima le azioni con le quali metterà in trappola il "lupo" e le mostra tutti gli oggetti che prepara per torturare l'animale, come per esempio un paletto di legno da mettergli in bocca per impedirgli di mordere. I personaggi inoltre si muovono con frequenza sulla scena, dunque abbonda la deissi che indica luoghi verso i quali essi si dirigono, oppure luoghi da cui sentono provenire rumori e suoni.

- Vediamo, per prima cosa, gli esempi di deissi spaziale realizzata con gli avverbiqui e *lì*:

- (1) MARIANGELA Vedete, *qui* non c'è niente (*Cacc. L.*);
- (2) MARIANGELA (*confusa, balbettando*) Con tanta legna che c'è *lì dentro!*... [...] (*Cacc. L.*);
- (3) LOLLO Dico che ho da fare... coi Musarra... Mi aspettano *qui accanto*... Dobbiamo prendere un lupo stanotte. (*Cacc. L.*);
- (4) LOLLO [...] Gli ho teso la trappola... Una trappola sicura... Vedi, come uno che fosse preso *qui dentro*, che neanche il diavolo lo salverebbe... [...] (*Cacc. L.*);
- (5) LOLLO Ti vedo, sì, ti vedo, ma ora devo andarmene. Mi aspettano i Musarra, padre e figlio, *qui accanto*... [...] (*Cacc. L.*);

(6) LOLLO [...] Ehi! Dove vai? Tu aspettami *qui!* (Cacc. L.).

(7) DONNA LIVIA *Qui...* Fleri... su *questa* panca... S'appoggi bene... Non badi... (Cacc. V.).

- Osserviamo ora gli esempi con l'uso di *qua* e *là*, forme che risultano comunque minoritarie rispetto alle precedenti:

(8) LOLLO Per questo e per un'altra cosa... Dev'essere *là*... (Indicando l'uscio della cucina in fondo) Certo ch'è *là*... (Cacc. L.)

(9) BELLAMÀ Perché? Cos'ha detto? *Di là* non si ode bene... (Cacc. L.)

(10) BELLAMÀ [...] Zitta!... son *qua* io!... Non temere!... [...] *Di qua* non si esce neppure!... Adesso come si fa? (Cacc. L.)

(11) BELLAMÀ (alquanto rincorato lui pure) Non temere, t'ho detto!... sono *qua* io!... (Cacc. L.)

(12) BELLAMÀ (scappa come un pazzo, senza darle più retta, in cerca di scampo. A un tratto, come colto da un'idea, mette una scranna sul letto e fa per arrampicarsi) *Di qua*... Se ci arrivo! [...] (Cacc. L.)

- Interessanti risultano alcune occorrenze di dimostrativo deittico con rafforzativo (la costruzione implica, nel contesto, anche un'indicazione gestuale). Osserviamo gli esempi relativi:

(13) LOLLO (dopo aver esitato un momento) Ecco... cerco una funicella, per legarla in capo a *questo* legnetto *qui*. (Cacc. L.)

(14) LOLLO [...] Non si romperà nel meglio poi *questo qui?*... No, è forte il tuo legame. (Cacc. L.)

- Riporto anche l'unico esempio dell'avverbio deittico composto *laggiù*:

(15) LOLLO [didascalia] Vo per le mie faccende. Fammi lume, *laggiù*, dietro il letto... [...] (Cacc. L.)

- Osserviamo poi le occorrenze relative ai dimostrativi deittici *questo* e *quello*, che nel bozzetto assumono prevalentemente valore indicale, eccetto in alcuni casi isolati:

(16) LOLLO [...] Apri *quell'uscio*, via,... [...] (Cacc. L.);

(17) LOLLO *Questo* è il tempo che ogni mala bestia va intorno a far delle sue. Ma stavolta ci lascia la pelle, te lo dice compare Lollo!... (Cacc. L.);

(18) MARIANGELA [didascalia] E *questo* che state facendo che cos'è? (Cacc. L.);

(19) LOLLO (senza guardarla, continuando a fischiettare) *Questo?*... Che è *questo?*... *Questo* è il biscotto per chiudere la bocca al lupo... [...] Non si romperà nel meglio poi *questo qui?* [...] (Cacc. L.);

- (20) MARIANGELA (sospettosa, scrutandolo sempre in viso cogli occhi sorridenti per nascondergli il turbamento interno, accennando al regoletto di legno) E cosa gli fate con *quello*?
 LOLLO *Questo* gli si caccia in bocca, perché non morda. [...] (*Cacc. L.*);
- (21) MARIANGELA [...] Venite a letto piuttosto... Con *questo* freddo!... Sentite?... (*Cacc. L.*).
- (22) DONNA LIVIA Qui... Fleri... su *questa* panca... S'appoggi bene... Non badi... (*Cacc. V.*).

- Osserviamo, infine, gli esempi in cui compaiono elementi deittici dal forte valore mimico gestuale:

- (23) LOLLO C'è, c'è... ci dev'essere. *Ecco.* (*Si china a raccattare un pezzetto di legno lungo poco più d'un palmo*); (*Cacc. L.*);
- (24) MARIANGELA [*didascalia*] Dite certe cose, stasera!... *Con una certa faccia!*... (*Cacc. L.*);
- (25) LOLLO [...] Vuoi sapere come si fa?... *Ecco*, si scava una bella buca fonda, nascosta sotto i rami secchi, gli si prepara il suo bel letto sprimacciato di frasche e foglie in fondo alla trappola, e dentro vi si mette un'agnella per attirarlo... [...] (*Cacc. L.*).

11.9.3 Sospensioni e pause di esitazione

Nel bozzetto scenico *La caccia al lupo*, più che in qualunque altro testo esaminato fino a questo punto, l'abilità dell'autore tocca vertici altissimi nella creazione di effetti di *suspence* e di paura. Le numerose pause di esitazione e le sospensioni presenti nel testo di Verga sono usate principalmente con questo scopo. Infatti, anche quando la loro funzione è quella di rallentare i tempi dell'azione, o di indicare la difficoltà del parlante nel pronunciare una frase o elaborare un discorso di senso compiuto a causa dei pensieri che si sovrappongono, si riconosce che il denominatore comune che sottende al loro uso è la realizzazione di una tensione emotiva che dai protagonisti si trasmette velocemente al pubblico (o al lettore del testo). Nella *Caccia alla volpe* le pause invece sono usate soprattutto per rallentare il ritmo dei discorsi di donna Livia; se ne serve anche Di Fleri quando vuole fare qualche allusione, senza esplicitare chiaramente ciò a cui sta pensando.

- Osserviamo, per prima cosa, alcuni esempi in cui le sospensioni presenti nel testo rallentano l'azione:

- (1) MARIANGELA (*tutta sossopra*) Vengo!... vengo! Sono in letto... mi vesto... (*Cacc. L.*);

- (2) LOLLO Oh bella! Ti fo anche paura?... Tuo marito ti fa paura adesso? (*Cacc. L.*);
- (3) LOLLO C'è... ci dev'essere... Ecco. (*Si china a raccattare un pezzetto di legno lungo poco più di un palmo*) (*Cacc. L.*);
- (4) MARIANGELA Ma che cercate? ... Non me lo potete dire? (*Cacc. L.*);
- (5) LOLLO Certo... sicuro... perché non dovrei dirtelo? (*Cacc. L.*);
- (6) LOLLO Certo... sei mia moglie... appunto... Va avanti tu col lume... Apri quell'uscio, via... (*A un tratto salta su di lei, che sta per lasciarsi cadere la lucerna e gliela toglie di mano*) Ehi, Mariangela... vuoi lasciarmi al buio... perché non trovi nulla...? (*Cacc. L.*);
- (7) LOLLO Sì. Tanto tempo che gli facciamo la posta! Gli ho teso la trappola... una trappola sicura... Vedi, come uno che fosse preso qui dentro, *che neanche il diavolo lo salverebbe*... Ed ora c'è caduto! Ecco, mentre ti parlo non vorrei essere nella sua pelle (*Cacc. L.*).
- (8) DONNA LIVIA Qui... Fleri... su questa panca... S'appoggi bene... Non badi... (*Cacc. V.*);
- (9) DI FLERI No... non molto (*Cacc. V.*);
- (10) ARTALE Non dubitare. C'è il groom della marchesa coi cavalli... (*Con una sfumatura d'ironia*) Gli dirò di farli passeggiare anche loro... (*Cacc. V.*).

- Vediamo ora altri esempi in cui l'uso della sospensione indica la perplessità del personaggio che sta parlando:

- (11) MARIANGELA Ma che cercate? ... Non me lo potete dire?
LOLLO Certo... sicuro... perché non dovrei dirtelo? (*Cacc. L.*).

- Terribili appaiono i casi in cui la sospensione, usata da compare Lollo, si pone in maniera ironica al fine di lasciar intendere qualcosa alla moglie, senza parlare chiaramente, mostrando un certo compiacimento del terrorizzare la moglie (forme di reticenza, ironia):

- (12) LOLLO Certo... sei mia moglie... appunto... Va avanti tu col lume... Apri quell'uscio, via... (*A un tratto salta su di lei, che sta per lasciarsi cadere la lucerna e gliela toglie di mano*) Ehi, Mariangela... vuoi lasciarmi al buio... perché non trovi nulla...? (*Cacc. L.*);
- (13) LOLLO Sì. Tanto tempo che gli facciamo la posta! *Gli ho teso la trappola*... una trappola sicura... Vedi, come uno che fosse preso qui dentro, *che neanche il diavolo lo salverebbe*... Ed ora c'è caduto! Ecco, mentre ti parlo non vorrei essere nella sua pelle. (*Cacc. L.*);
- (14) LOLLO [*didascalia*] *Questo?*... Che è *questo?*... *Questo* è il biscotto per chiudere la bocca al lupo... Ce ne vorrebbeun altro anche per te, ce ne vorrebbe... Ah, ah! Ridi adesso?... T'è tornato il rossetto in viso?... Voi altre donne avete sette spiriti, come i gatti... [...] Non si romperà nel meglio poi questo qui?... No, è forte il tuo legame. (*Cacc. L.*).

11.9.4 Ripetizioni e ridondanze

- Più che le ripetizioni, sono presenti le epanadiplosi, che intensificano la marca di oralità:

- (1) MARIANGELA *Con questo tempo!* È accaduta qualche disgrazia nell'ovile? Perché andate intorno *con questo tempo?* (Cacc. L.);
- (2) LOLLO [*didascalia*] *Questo?...* Che è *questo?...* *Questo* è il biscotto per chiudere la bocca al lupo... *Ce ne vorrebbe* un altro anche per te, *ce ne vorrebbe...* Ah, ah! Ridi adesso?... T'è tornato il rossetto in viso?... Voi altre donne avete sette spiriti, come i gatti... [...] (Cacc. L.).

11.9.5 Colloquialismi e locuzioni idiomatiche

- Riporto, infine, un elenco di esempi in cui compaiono tutte le locuzioni idiomatiche e i modi di dire presenti nei due bozzetti, che conferiscono maggiore espressività al testo:

- (1) LOLLO [*didascalia*] Vo per le mie faccende. Fammi lume, laggiù, dietro il letto... Ma che *diavolo* hai che tremi tutta? Non ti *basta l'animo* di reggere neppure il lume stasera? (Cacc. L.);
- (2) LOLLO Sì, coi legacci delle donne *si lega anche il diavolo...*! A che pensi? *Dove hai la testa?* Una cosa alla volta, bestia! (Cacc. L.)
- (3) LOLLO Sì. Tanto tempo che *gli facciamo la posta!* Gli ho teso la trappola... una trappola sicura... Vedi, come uno che fosse preso qui dentro, che *neanche il diavolo lo salverebbe...* Ed ora c'è caduto! Ecco, mentre ti parlo non vorrei *essere nella sua pelle;* (Cacc. L.)
- (4) LOLLO Questo è il tempo che ogni mala bestia va intorno a far delle sue. Ma stavolta *ci lascia la pelle,* te lo dice compare Lollo; (Cacc. L.)
- (5) LOLLO [...] Voi altre donne avete *sette spiriti, come i gatti...* [...]. (Cacc. L.)
- (6) ARTALE Ma come *diavolo* hai fatto? (Cacc. V.)
- (7) DONNA LIVIA Piano, Artale, *per carità!* (Cacc. V.)
- (8) ARTALE Ma che chirurgo! *Faremo ridere.* Se non è proprio nulla! (Cacc. V.)
- (9) DI FLERI Dà pure *un'occhiata* a quella povera bestia, passando. L'ho mezzo rovinata. (Cacc. V.).

12.

Confronti e conclusioni

Giunta alla fine di questo percorso, sento di poter trarre delle conclusioni.

Oggetto principale della ricerca è stata la lingua di diciotto commedie prodotte nel corso dell'Ottocento, al fine di individuarne i tratti legati alla tradizione letteraria e, nello stesso tempo, i caratteri relativi all'oralità, ovvero quella particolare sintassi e quegli espedienti linguistici di cui i commediografi si sono serviti per creare una lingua che fosse, in qualche modo, verosimile.

Ai fini dell'analisi linguistica sono stati selezionati nove autori, vissuti nei tre periodi principali in cui il secolo si può suddividere. Al primo Ottocento appartengono Giovanni Giraud, Alberto Nota e Francesco Augusto Bon: si distinguono tutti per le loro origini nobili e il repertorio oscillante tra la *comédie larmoyante* francese e le reminiscenze goldoniane e per l'uso di una lingua piuttosto letteraria, una sintassi talvolta elaborata, ancora lontana dai moduli del parlato. Tra questi, Bon, nato e cresciuto a Venezia, lavora a stretto contatto con le compagnie teatrali, è forse colui che più si avvicina alla lezione goldoniana, sia nelle tematiche, sia nello stile: crea un personaggio dai caratteri simili al Momolo Cortesan, *Ludro*, un truffatore (ma a fin di bene) che si esprime in dialetto veneziano, sulle cui vicende l'autore costruisce una trilogia. Il bilinguismo lingua italiana / dialetto veneto è un tratto abbastanza comune nelle commedie di autori veneziani. Infatti anche Paolo Ferrari, che nella commedia *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* ripercorre le tappe della riforma goldoniana, elaborando una scrittura dai toni vivaci e dinamici come quelli del Maestro cui si ispira, inserisce il personaggio dell'impresario Grimani, che si esprime in veneziano.

Giungiamo così agli anni a cavallo dell'Unità d'Italia, in cui, oltre al già citato Paolo Ferrari, si distinguono Paolo Giacometti e il napoletano Achille Torelli. Con questi autori si attinge a una commedia di stampo più moderno, non solo nello stile, ma anche nelle tematiche: in questo periodo infatti i drammaturghi avvertono la necessità di partecipare con la loro produzione alla battaglia risorgimentale e fornire un contributo alle discussioni sulle tematiche contemporanee, quali il duello, o la moda dei suicidi.

Successivamente all'Unità d'Italia, Verga inaugura, con *Cavalleria Rusticana*, la stagione verista, che dall'ambiente del cortile all'aperto del sud Italia passa ai salotti e ai tinelli borghesi delle città del nord, dove si muovono i personaggi delle commedie borghesi di Giuseppe Giacosa e Marco Praga.

Occorre ricordare che, come molti studiosi sottolineano, in tutto l'Ottocento non esiste in realtà un drammaturgo o un'opera che si impongano per originalità di lingua, di stile o di intrecci¹⁴⁰. La produzione teatrale ottocentesca è infatti piuttosto modesta, come molti studiosi osservano¹⁴¹. Il tratto fondamentale che ho rilevato però, è quello di considerare l'Ottocento come un secolo di sviluppo, e non un punto di arrivo per il teatro di prosa. Processo iniziato con Goldoni, che attraversa tutto il secolo per giungere all'abbandono definitivo dei modelli della *comédie larmoyante* e degli intrecci scontati e romanzeschi della Commedia dell'Arte, per rivolgersi sempre di più alle istanze di Realismo borghese rivendicate anche dal Naturalismo di Zola e dal verismo di Verga a Capuana. Così, dalla commedia goldoniana di primo Ottocento, si passa alla «commedia sociale», per approdare infine al «dramma borghese», o «commedia borghese», strutture dalle quali prenderà le mosse Pirandello nel Novecento.

Il primo aspetto ad essere osservato, nelle commedie, è stata l'omogeneità o meno del codice linguistico generale, e ci si è chiesti se il tipo di lingua usata da ogni personaggio ne rifletta anche le caratteristiche psicologiche e morali. Questo avviene, per esempio, nell'*Ajo nell'imbarazzo* di Giraud, in cui la lingua si adegua alle caratteristiche dei personaggi (Serianni 1989: 79); mentre nella *Lusinghiera* di Alberto Nota il codice linguistico è forzato con funzione caricaturale nei pretendenti della protagonista Giulia: don Filocchero viene definito «pedante», in quanto si esprime con «cruschevoli modi» (*Lusing.* I, xii), in un linguaggio ridondante, pesante, lontano dalla freschezza della lingua parlata; all'opposto il suo rivale cavalier Giraldino, definito «infranciosato» (*Lusing.* I, xii), fa un uso smodato di francesismi italianizzati, es. *mi regretto* (fr. *je regrette*). Il francesismo compare, comunque, anche nelle commedie della seconda metà dell'Ottocento (per

¹⁴⁰Si ricordino le affermazioni presenti in Ferrone (1979: XVIII).

¹⁴¹Si veda Meldolesi – Taviani (2002).

esempio è largamente usato ne *I Mariti*, ma anche in *Tristi amori* e ne *La moglie ideale*): si tratta per lo più di una marca di frivolezza che l'autore vuole conferire al personaggio che lo adopera. Invece *I Mariti* di Achille Torelli si caratterizza per un notevole eclettismo linguistico, in cui talvolta compaiono dei meridionalismi, come *Mo capisco!*(Mar. I, vi) *Mo va bene!*(Mar. I, viii) *Sto nervosa, ecco!* (Mar. II, i) che convivono con settentrionalismi come *Mica male*(Mar. IV, ii).

Considerando per ogni commedia l'edizione di riferimento, si è condotta prima di tutto un'analisi su elementi interni. È stata osservata la grafia, settore nel quale è emerso che l'uso della <-j-> semiconsonantica persisterà fino a Praga e addirittura a Pirandello; la preposizione sintetica *pel* (composta da *per* + articolo determinativo) scomparirà in Giacosa e Praga, ma sarà ancora presente in Verga, al contrario della preposizione *col* e composti, presente in tutto il teatro dell'Ottocento. Un uso grafico particolare si è rilevato in Marco Praga, che si serve dei grafemi *à* e *ò* per le forme verbali del presente indicativo del verbo *avere*. Nel settore della fonetica si è notata l'evoluzione di alcuni tratti: la presenza del dittongo mobile dopo palatale, riscontrabile ancora in Giacosa, o l'alternanza *a / e* in protonia, in parole quali *idenari / danari*, scomparirà definitivamente a partire dalla metà dell'Ottocento in poi; anche l'uso della <-i-> prostetica si ridurrà con Torelli e gli scrittori successivi, ma non scomparirà del tutto. Importanti evoluzioni si riscontrano anche nel campo della morfologia pronominale, in cui si è osservata la presenza o meno di forme pronominali comitative (per esempio *meco*, *teco*) o di gruppi pronominali apocopati (come *nol*, *teldissi*): quest'ultimo tratto è presente solo in Giraud, mentre le forme pronominali unverbate persisteranno fino a Praga. Molto importante qui si è rivelata comunque l'osservazione delle forme del pronome personale soggetto *egli / ella* o *lui / lei*, giungendo alla considerazione che queste ultime forme sono in aumento a partire dalle commedie di Torelli fino a superare e addirittura eliminare, in Giacosa, il corrispettivo più letterario. Per la morfologia verbale è stata messa in rilievo principalmente l'alternanza tra le uscite della prima persona dell'imperfetto: nei commediografi di primo Ottocento si registra alternanza tra la forma etimologica e quella analogica, con prevalenza netta della prima; da Giacosa in poi (e dunque in anni successivi alla stabilizzazione manzoniana) la forma etimologica scomparirà del tutto, privilegiando l'uscita in <-o>.

Ho quindi preso in considerazione la sintassi dei testi del *corpus*, con particolare attenzione a quei fenomeni tipici dell'italiano parlato (dislocazioni, frasi scisse, *che* subordinatore generico, *ci* attualizzante). Dallo spoglio è emerso che i fenomeni tipici della sintassi del parlato rappresentati maggiormente dal *corpus* sono le dislocazioni a sinistra (in particolare, nelle commedie di Giacosa, Praga e Verga). Risultano invece minoritari elementi quali le dislocazioni a destra e le frasi scisse; anche del *che* subordinatore generico viene rappresentato solo il valore meno marcato, ossia quello

causale. L'inversione dei componenti frastici investe soprattutto le opere di Verga e dei veristi; tuttavia si è potuto osservare già in Torelli la presenza di una sintassi improntata a una forte colloquialità proprio dal punto di vista sintattico. Questo è riscontrabile però non tanto nei *Mariti*, quanto in *Scrollina*, commedia di gran lunga meno famosa e importante della prima.

Sono passata quindi a individuare i tratti attraverso i quali gli scrittori cercano di riprodurre un dialogo quanto più verosimile alla conversazione spontanea. Tra questi, sono stati presi in considerazione gli allocutivi, la deissi, le pause di esitazione e le sospensioni, le ripetizioni e le ridondanze, le interiezioni, i fatismi e i segnali discorsivi, i colloquialismi e le locuzioni idiomatiche e, laddove erano presenti, le ingiurie e le maledizioni (queste ultime soprattutto nelle commedie dei primi dell'Ottocento). Nelle analisi di D'Achille (2006: 16) si sottolinea come la scelta degli allocutivi sia importante nella storia dell'italiano, anche nel corso del Novecento. Nel *corpus* delle commedie si è potuto osservare il progressivo retrocedere del pronome *voi*, dapprima usato per determinare i rapporti di reciprocità sia familiari (per esempio, tra padri e figli o tra moglie e marito), sia sociali (il *voi* reciproco era usato tra nobili, o tra persone dello stesso strato sociale). Questo fino a Ferrari e Giacometti. Poi, progressivamente e a partire da Torelli, il *voi* viene sostituito dal *tu* nei rapporti di parentela o di amicizia, e dall'allocutivo di terza persona singolare *lei* tra persone estranee ma dello stesso strato sociale. In *Giacosa* scomparirà del tutto; in Verga viene recuperato dal personaggio femminile che rivolge il *voi* al marito, ma dal quale viene ricambiata con il *tu*. Regolare l'uso da parte di un subalterno (domestico, cameriere, caffettiere) di dare del *lei* al personaggio di ordine sociale più elevato. Questo tratto persisterà ancora in Pirandello (Sgroi 1987: 115).

Per quanto riguarda l'uso dei deittici, la maggior parte di quelli riscontrati nel *corpus*, oltre agli avverbi spaziali *qui* e *lì* (che registrano un numero di occorrenze maggiori rispetto alle forme *qua* e *là*, di solito anticipate da preposizione) appartiene alla categoria dell'enfaticizzazione dei dimostrativi (secondo la distinzione proposta da Testa 1991) con frequenza, in particolare, della costruzione dimostrativo + aggettivo (o sostantivo) + avverbio deittico: *questi signori qua, quella linguaccia là* (presenti soprattutto in *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*) e a quella della situazione del discorso, caratterizzata da avverbi come *qui, lì, ora, adesso*. Anche in questo settore si notano delle evoluzioni. Se fino a metà Ottocento gli elementi deittici erano usati per lo più con funzione indicale, dal secondo Ottocento in poi si passa a un uso della deissi con maggiore funzione mimico-gestuale, secondo una definizione proposta da Trifone (2000: 13). Esempio, a tal proposito, risulta la prima scena de *La moglie ideale* di Marco Praga. Giulia, la protagonista, invita ripetutamente il marito a sedersi accanto a lei, accompagnando l'invito verbale con una opportuna

gestualità: «Vieni qui, vieni qui...Guarda...ti faccio spazio...così»(spostandosi sulla poltrona sulla quale siede) (*Mogl. Id. I, i*). Interpretato dalla Duse, che aveva la caratteristica di avvicinarsi proprio fisicamente agli attori che recitavano con lei, di giocherellare con loro, di stuzzicarli, si può immaginare l'effetto rivoluzionario che esercitò la commedia all'epoca.

Considerando i puntini di sospensione come indicatori delle pause di esitazione, è stato osservato che il fenomeno si concentra soprattutto nelle commedie di Giraud, più improntate a una fresca comicità; tuttavia tale espediente linguistico è presente in maniera abbondante in tutti i commediografi. La tecnica del discorso franto è stata studiata in maniera particolare da Frenguelli (2007: 123-143) per la prosa teatrale di Pirandello; da questo studio ho tratto ispirazione per individuare la funzione che le sospensioni possono avere all'interno del dialogo teatrale. Possono rappresentare, per esempio, delle forme di reticenza, delle imprecazioni parzialmente censurate, dei mutamenti di progetto; nella maggior parte dei casi riscontrati nel mio *corpus*, però, indicano insicurezza da parte del personaggio che parla, oppure contribuiscono a conferire una maggiore carica emotiva al discorso, che può avere effetto comico (come nell'*Ajo nell'imbarazzo*) o drammatico (come nell'ultimo atto di *Come le foglie*). Le pause di esitazione possono trovarsi all'interno di una battuta, oppure sono poste alla fine di questa per indicare un'interruzione, una sovrapposizione o una presa di turno di un altro parlante. Talvolta, i puntini sospensivi servono a marcare la pronuncia di una parola, con l'intenzione di marcarla enfaticamente, oppure per l'impossibilità di pronunciarla a causa di fattori emotivi quali paura o imbarazzo. Per esempio, nell'*Ajo nell'imbarazzo*, don Gregorio a un certo punto è terrorizzato dall'arrivo del marchese, e non riesce a pronunciarne il nome per paura, frammentando il sintagma, per ben due volte, tra i denti che gli battono: *si...gnor...mar...che...se* (*Ajo III, v*). Al contrario, ne *I mariti*, per esempio, Giulia manifesta il suo stato di insofferenza verso il marito scandendo bene la parola «disperazione»: *Mi ha condotta alla disperazione, capite?...alla dis...pe...ra...zio...ne!* (*Mar. II, vii*).

Le ripetizioni e le ridondanze mirano a focalizzare l'attenzione dell'interlocutore su un'informazione di grande importanza. Nella lingua dei testi esaminati, tuttavia, le ripetizioni sono funzionali all'elaborazione delle cadenze del parlato. Nella maggior parte dei casi di tutto il *corpus*, sono state riscontrate pochissime ridondanze pronominali, mentre le ripetizioni riguardano per lo più verbi di esortazione (come per esempio *vieni, vieni!*) o interiezioni. Nel secondo caso, il numero più elevato di esempi si riscontra in Marco Praga. In tre battute di un dialogo tra la protagonista, Giulia, e l'amante, Gustavo, si registrano tre ripetizioni, di cui tre relative a un'esclamazione:

GUSTAVOE *che supplizio, che supplizio!* GIULIA *Povera vittima, povera vittima!*
GUSTAVO *Dio! Dio!* e una a un intero periodo (GIULIA *Ti amo troppo, ti amo troppo!*).

Le interiezioni sono per lo più quelle primarie, cioè quelle che hanno solo valore interiettivo, riscontrate in tutto il *corpus* ma in maniera disomogenea. Molto abbondanti per esempio in Giraud, diminuiscono nel Nota, e così in Ferrari, Giacometti, Torelli, per poi tornare ad essere numerose in Giacosa e Praga. Per quanto riguarda le interiezioni, ne ho osservato anche la topologia. Compiono soprattutto a inizio battuta.

I fatismi, che appartengono a diverse categorie grammaticali, hanno, tra le altre funzioni, quella di esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, sottolineando la struttura interattiva del testo. La maggior parte degli elementi fatici si trova a inizio battuta, e assume la funzione di elemento di coesione testuale (la congiunzione *E* è quella maggiormente riscontrata in tutto il *corpus*, così la congiunzione *Ma*, che assume la funzione demarcativa di apertura del discorso, soprattutto fino a Torelli; successivamente sarà ridotta di molto); in altri casi, il parlante riprende quanto già detto attraverso forme verbali: *dico, senti, lo so*. È soprattutto nel settore dei fatismi che si riscontrano le caratteristiche regionali di ogni autore: in Torelli per esempio è frequente che una domanda inizi con *O*; in Praga il fatismo più usato è *nevvero?* a fine battuta.

Questa rassegna di elementi, non esaustiva ma esemplificativa di alcune caratteristiche della lingua della commedia sviluppatasi lungo l'arco dell'Ottocento, è stata funzionale a confermare che l'italiano di fine Ottocento registra una serie di cambiamenti di tono e di linguaggio che coincidono con il progressivo passaggio da una commedia di costume a una commedia psicologica, in cui ai personaggi viene conferita una lingua che si avvicina ai moduli tipici del parlato comune.

Si può concludere sostenendo senza dubbio che i drammaturghi del secolo, impegnati nella battaglia per il rinnovo dei contenuti e la diffusione dei valori borghesi, ebbero la sensibilità di intuire e registrare i cambiamenti in atto nel sistema linguistico italiano, trasferendoli nei loro testi teatrali, la cui rappresentazione costituiva un'occasione in cui si poteva ascoltare un italiano aderente alla norma, ma non mediato o filtrato dalla scrittura.

Bibliografia primaria

Aristotele (2010) = Aristotele, *Poetica*, a c. di D. Guastini, Roma, Carocci;

Diderot (1757) = D. Diderot, *Le fils naturel ou Les Epreuves de la vertu. Comédie en Cinq Actes et en Prose, avec l'histoire véritable de la pièce*, Amsterdam, Erialed;

Manzoni (1995) = A. Manzoni, *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a c. di M. Colombo, Varese, Edizioni Otto / Novecento;

Scala (1976) = F. Scala, *Il Teatro delle favole rappresentative*, a c. di Marotti, Milano, Il Polifilo;

Zola (2003) = E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Edition Complexe.

Bon (1944) = F. A. Bon, *Ludro e la sua gran giornata*, in Michelotti (a c. di), *La trilogia di Ludro*, Torino, Il Dramma SET: 25-60;

Bon (1944) = F. A. Bon, *Il matrimonio di Ludro*, in Michelotti (a c. di), *La trilogia di Ludro*, Torino, Il Dramma SET: 63-94;

Ferrari (1979) = P. Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, in Ferrone (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo II: 9-132;

Ferrari, (1955) = P. Ferrari, *La satira e Parini*, in Lecaldano (a c. di), *La satira e Parini e Nessuno va al campo*, Milano, BUR: 157-201;

Giacometti (1857-1865) = P. Giacometti, *Il poeta e la ballerina*, in Id., *Teatro scelto*, Milano, Sanvito, vol. III: 309-364;

Giacometti (1857 – 1865) = P. Giacometti, *Quattro donne in una casa*, in Id., *Teatro scelto*, Milano, Sanvito, vol. I: 321-427;

Giacosa (1942) = G. Giacosa, *Tristi amori*, in Nardi (a c. di), *Teatro di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, vol. II: 272-375;

Giacosa (1942) = G. Giacosa, *Come le foglie*, in Ferrone, (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo III: 303-385;

Giraud (1979) = G. Giraud, *L'ajo nell'imbarazzo*, in Ferrone (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo I: 3-52;

Giraud (1916) = G. Giraud, *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, Milano, I. E. I.;

Nota (1842) = A. Nota, *La Lusinghiera*, in Id., *Teatro comico*, Torino, Pomba, IV vol.: 324-434;

Nota (1979) = A. Nota, *La Fiera*, in Ferrone (a c. di) *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo I: 53-126;

Praga (1979) = M. Praga, *La moglie ideale*, in Ferrone (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, Vol. 5, tomo III:149-195;

Praga (1896) = M. Praga, *Le vergini*, Milano, Omodei Zorini;

Torelli (1979) = A. Torelli, *I mariti*, in Ferrone (a c. di), *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, vol. 5, tomo II: 135- 245;

Torelli (1948) = A. Torelli, *Scrollina*, Torino, Il Dramma SET: 92-110;

Verga (1882) = G. Verga, *Caccia al lupo*, Milano, Treves: 4-52;

Verga (1882) = G. Verga, *Caccia alla volpe*, Milano, Treves: 53-101.

Bibliografia secondaria

Alfonzetti (2005) = B. Alfonzetti, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, in Cirillo (2005): 135-168;

Allocco Castellino (1912) = Onorato A. C., *Alberto Nota, Ricerche intorno la vita e le Commedie, con Lettere inedite, Ritratti e Appendice*, Torino, S. Lattes & C.;

Alonge (1992) = R. Alonge, *Dal testo alla scena: studi sullo spettacolo teatrale*, Torino, Tirrenia stampatori;

Alonge – Davico Bonino (2000) = R. Alonge – G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 3 voll.;

Alonge (2002) = R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma - Bari, Laterza;

Alonge (2004) = R. Alonge, *Goldoni: dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti;

Alonge (2008) = R. Alonge, *Giacosa e le seduzioni della scena: fra teatro e opera lirica*, Bari, Edizioni di pagina;

Alonge - Perrelli (2012) = R. Alonge – F. Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Torino, UTET;

Altieri Biagi (1980) = M. L. Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli;

Antonelli (2003) = G. Antonelli, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento: sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo;

Antonelli (2008) = G. Antonelli, *Dall'Ottocento a oggi* in Mortara Garavelli (a c. di) *Storia della punteggiatura in Europa*, Bari, Laterza: 178-210;

Apollonio (2003) = M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Milano, Rizzoli, 2003;

Aprile(2013) = M. Aprile, *Il Vocabolario della Crusca come unica filiera possibile tra il 1612 e il 1820 per i dizionari italiani: differenze con la Francia*, in Tomasin (2013): 251-265;

Aprile (2015) = M. Aprile, *Dalle parole ai dizionari*, Bologna, Il Mulino;

Ariani – Taffon (2001) = M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena: la letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci;

- Archi (1992) = P. Archi, *I punti di sospensione nella prosa pirandelliana*, in Cresti – Maraschio – Toschi (a c. di) *Storia e teoria dell'interpunzione*, Roma, Bulzoni: 279-285;
- Asor Rosa – Serianni – Trifone (a c. di) (1993-1994) = A. Asor Rosa – L. Serianni – P. Trifone, *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 3 voll.;
- Bachtin (1965) = M. Bachtin, *L'opera di Francois Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi;
- Barbina (1970) = A. Barbina, *Teatro verista siciliano*, Bologna, Cappelli;
- Barilli (2005) = R. Barilli, *Il comico da Pirandello a Palazzeschi*, in Cirillo (2005): 301-319;
- Barsotti (1993) = A. Barsotti, *Giuseppe Giacosa*, Firenze, La Nuova Italia;
- Barsotti (1974) = A. Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze, La Nuova Italia;
- Barthes (2012) = R. Barthes, *Sul teatro*, a c. di M. Consolini, Roma, Meltemi;
- Bazzanella (1987) = C. Bazzanella, *I modi dell'imperfetto*, «Italiano e oltre» 1: 18-22;
- Bazzanella (1985) = C. Bazzanella, *L'uso dei connettivi nel parlato: alcune proposte*, in Franchi De Bellis – Savoia (1985): 83-94;
- Bazzanella (1994) = C. Bazzanella, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia;
- Bazzanella (2001) = C. Bazzanella, *I segnali discorsivi*, in Renzi – Salvi – Cardinaletti (2001): 225-257;
- Bazzanella (2001) = C. Bazzanella, *Segnali discorsivi nel parlato e nello scritto* in Dardano – Pelo – Stefinlongo (2001): 79-97;
- Berretta (1985a) = M. Berretta, *“Ci” vs “gli”: un microsistema in crisi?*, in Franchi De Bellis – Savoia (1985): 117-133;
- Berretta (1985b) = M. Berretta, *I pronomi clitici nell'italiano parlato*, in Holtus – Radtke (1985): 762-774;
- Berretta (1989) = M. Berretta, *Sulla presenza dell'accusativo preposizionale in italiano settentrionale: note tipologiche*, «Vox Romanica», 48: 13-37;

- Berretta (1994) = M. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in Serianni – Trifone (1994), vol. II: 239-270;
- Berruto (1985) = G. Berruto, *Dislocazione a sinistra e grammatica dell'italiano parlato*, in Franchi De Bellis - Savoia (1985): 59-82;
- Berruto (1986) = G. Berruto, *Le dislocazioni a destra in italiano*, in Stammerjohann (1986): 55-69;
- Berruto (1987) = G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Nuova Italia scientifica;
- Bertacchini (1991) = R. Bertacchini, *Il romanzo italiano nell'Ottocento*, Roma, Edizioni Studium;
- Bertinetto (1986) = P. M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca;
- Binazzi – Calamai (a c. di) (2006) = N. Binazzi – S. Calamai, *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, Firenze, Unipress;
- Bianconi (1993) = L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino;
- Bonomi – De Stefanis – Masini (1990) = I. Bonomi – S. De Stefanis – A. Masini, *Il lessico nella stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia;
- Bonomi – Buroni (2010) = I. Bonomi – E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Francoangeli;
- Bosisio (2000) = P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, in Alonge – Davico Bonino (2000), vol. II: 137-187;
- Branca – Clemens et al. (a c. di) (1976) = V. Branca – R. Clemens et al., *Innovazioni tematiche, espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Olschki;
- Bricchi (2000) = M. R. Bricchi, *La roca trombazza, lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso;
- Brunetti (2008) = S. Brunetti, *Autori, attori, adattatori: drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra;
- Bruni (a c. di) (1994) = F. Bruni, *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, Torino, UTET;

Camaldo (2001) = A. Camaldo, *Alberto Nota drammaturgo. Con il testo di otto commedie inedite*, Roma, Bulzoni;

Casadei (1996) = F. Casadei, *Metafore ed espressioni idiomatiche*, Roma, Bulzoni;

Ciampi (1866) = I. Ciampi, *Vita di Francesco Augusto Bonpreceduta da cenni sulla commedia italiana nel principio del nostro secolo*, Lloyd austriaco, Trieste;

Cirillo (2005) = S. Cirillo, *Il comico nella letteratura italiana: teorie e poetiche*, Roma, Donzelli;

Coletti (1993) = V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario: dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi;

Consales (2015) = I. Consales, *L'identità linguistica e socio-culturale del personaggio goldoniano: tre commedie*, in Mariottini (2015): 139-160;

Contini (1976) = G. Contini, *Rinnovamento del linguaggio letterario* in Branca – Clemens (1976): 3-17;

Cortelazzo (1972) = M. Cortelazzo, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. III, *Lineamenti di italiano popolare*, Pisa, Pacini Editore;

Costa (1903) = P. Costa, *Commedie scelte di G. Giraud, precedute da uno studio critico*, Roma, Loescher;

Covino (2006) = S. Covino, *La lingua letteraria dalle origini all'Ottocento*, Pisa, ICoN;

Covino (2013) = S. Covino, *Le radici a ogni costo: falsi letterari e Risorgimento*, in *La formazione dello Stato unitario. La forza delle idee i fatti della storia. Dalla regione per la nazione. Atti del Convegno si studi per il 150° Anniversario dell'Unità d'Italia (Lecce e Trepuzzi, 17-19 Marzo 2011)*, «Quaderni di Trepuzzi. Rivista salentina di cultura», numero speciale 105134: 105: 134;

Cresti – Maraschio – Toschi (a c. di) (1992) = E. Cresti – N. Maraschio – L. Toschi, *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 19-21 Maggio 1988)*, Roma, Bulzoni;

Crisanti (2010) = F. Crisanti, *“Non credo più a nulla, o quasi”*: *Giacinto Gallina e il teatro italiano di fine Ottocento: lettere inedite*, Roma, Bulzoni;

Croce (1927) = B. Croce, *Prefazione a Achille Torelli, I mariti*, Napoli, Giannini;

- D'Achille (1990) = P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi dei testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci;
- D'Achille (2001) = P. D'Achille, *Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra ad oggi*, in Dardano – Pelo – Stefinlongo (2001): 181-219;
- D'Achille (2006) = P. D'Achille, *L'italiano regionale in scena*, in Binazzi – Calamai (2006): 8-52;
- D'Achille - Caffarelli (a c. di) (2008) = P. D'Achille – E. Caffarelli, *Lessicografia e onomastica 2. Atti delle Giornate internazionali di Studio (Università degli Studi Roma Tre-14-16 febbraio 2008)*, Roma, Quaderni Internazionali di RION 3;
- D'Achille (2012) = P. D'Achille, *Parole: al muro e in scena*, Firenze, Franco Cesati;
- D'Amico (1992) = S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Roma, Bulzoni, 2 voll.;
- Danesi Bendoni (1980) = A. Danesi Bendoni, *Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei Malavoglia*, «Studi di grammatica italiana» IX: 253-271;
- Dardano – Trifone (a c. di) (1995) = M. Dardano – P. Trifone, *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni;
- Dardano – Pelo – Stefinlongo (a c. di) (2001) = M. Dardano – A. Pelo – A. Stefinlongo, *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti. Atti del Colloquio Internazionale di Studi (Roma, 5-6 Febbraio 1999)*, Roma, Aracne;
- De Marinis (1982) = M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani;
- De Mauro (1999) = T. De Mauro, *Linguistica elementare*, Roma – Bari, Laterza;
- De Sanctis (1996) = F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi – Gallimard;
- DELI (1999) = *Dizionario etimologico della lingua italiana* di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, Bologna, Zanichelli;
- Dionisotti (1967a) = C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi;
- DBI (1965) = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana;
- Doroni (1998) = S. Doroni, *Dall'androne medievale al tinello Borghese. Il teatro di Giuseppe Giacosa*, Roma, Bulzoni;

- Duranti – Ochs (1979) = A. Duranti – E. Ochs, *La pipa la fumi? Uno studio sulla dislocazione a sinistra nelle conversazioni*, «Studi di grammatica italiana», VIII, Firenze, Accademia della Crusca: 269-301;
- Elam (1988) = K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, trad. It. *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino;
- ED (1970-1976) = *Enciclopedia dantesca*, diretta da U. Bosco, 6 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana;
- ES (1954-1965) = *Enciclopedia dello spettacolo*, diretta da S. D'Amico, 9 voll., Roma, Le Maschere;
- Fassini (1972) = A. Fassini, *Alberto Nota e la commedia italiana nella prima metà del secolo XIX*, Torino, Pignatta;
- Ferrone – Megale (1988) = S. Ferrone – T. Megale, *Il teatro italiano dell'età romantica*, in Malato (1988): 1402-1412;
- Ferrone (a c. di) (1979) = S. Ferrone, *Introduzione*, in Ferrone (1979), vol. 1, tomo I: VII-LXIX;
- Ferrone (1979) = S. Ferrone, *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 3 tomi;
- Ferrone (a c. di) (1980) = S. Ferrone, *Il teatro dell'Italia unita. Atti dei convegni (Firenze, 10-11 Dicembre 1977, 4-6 Novembre 1978)*, Milano, Il Saggiatore;
- Ferroni (1974) = G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni;
- Ferroni (2012) = G. Ferroni, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma;
- Folena (1991) = G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri;
- Fornara (2010) = S. Fornara, *La punteggiatura*, Roma, Carocci;
- Fortis (1889) = L. Fortis, *Paolo Ferrari*, Milano, Treves;
- Franchi De Bellis – Savoia (a c. di) (1985) = A. Franchi De Bellis – L. M. Savoia, *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive. Atti del XVII Congresso*

internazionale di Studi della Società Linguistica Italiana (Urbino, 11-13 Settembre 1983), Roma, Bulzoni;

Frenguelli (2007) = G. Frenguelli, *Tecniche del discorso franto nel primo teatro di Pirandello*, in Melosi – Poli (2007): 123-143;

Freud (2007) = S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Umbewusten*, trad. it. P. L. Segre, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, Newton Compton;

Frye (1957) = N. Frye., *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press;

Garapon (1957) = R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le theatre francais du Moyen Age à la fin du XVII siècle*, Paris, Colin;

GDLI (1961-2008) = *Grande dizionario della lingua italiana diretto da Salvatore Battaglia e Giorgio Bàrberi Squarotti*, Torino, UTET, 24 voll.;

Geddes da Filicaia (2007) = C. Geddes da Filicaia, *Federigo Tozzi: una scrittura per il teatro?* in Melosi – Poli (2007): 235-43;

Geraci (2010) = S. Geraci, *Destini e retrobotteghe: teatro italiano nel primo Ottocento*, Roma, Bulzoni;

Giovanardi (1989) = C. Giovanardi, "Pedante, arcipedante, pesantissimo", *Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», VII: 511-532;

Giovanardi (2002) = C. Giovanardi, *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo*, in Savini (2002): 405-438;

Giovanardi (2007) = C. Giovanardi, *Italiano e dialetto a teatro. Sondaggi otto-novecenteschi*, Roma, Editori riuniti;

Giovanardi – Consales (2008) = C. Giovanardi – I. Consales, *Gli antroponimi nel teatro Comico Italiano tra Otto e Novecento*, in D'Achille – Caffarelli (2008): 697-712;

Giovanardi – Trifone (2015) = C. Giovanardi – P. Trifone, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino;

GRADIT (2000) = *Grande dizionario Italiano dell'Uso* diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 6 voll.;

- Herczeg (1963) = G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni;
- Herczeg (1967) = G. Herczeg, *Lo stile nominale in italiano*, Firenze, Le Monnier;
- Herczeg (1972) = G. Herczeg, *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze, Olschki;
- Holtus – Radtke (a c. di) (1985) = G. Holtus – E. Radtke, *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr;
- La Forgia (2002) = F. La Forgia, *La lingua del teatro*, «Quaderni dell'Osservatorio linguistico», 1: 162-192;
- Lauretta (a c. di) (1994) = N. Lauretta, *Pirandello e la lingua*, Milano, Mursia;
- Lavezzo (2005) = A. Lavezzo, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove. Il capolavoro di Paolo Ferrari*, Vicenza, Ergon Edizioni;
- Lavinio (1990) = C. Lavinio (a c. di), *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia;
- Lemme (1999) = L. P. Lemme, *Giovanni Giraud: commediografo e banchiere*, Roma, Edilazio;
- Livio (2000) = G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in Alonge – Davico Bonino (2000): 633-637;
- Lombardi Vallauri – Mereu (a c. di) (2009) = E. Lombardi Vallauri – L. Mereu, *Spazi linguistici. Studi offerti a Raffaele Simone*, Roma, Bulzoni;
- Malato (a c. di) (1995-2004) = E. Malato, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno, 14 voll.;
- Mangini (1937) = N. Mangini, *Appunti sulla vita e sulle opere di F. A. Bon*, in «Lettere italiane», XIV: 95-100;
- Maraschio (1982) = N. Maraschio, *L'italiano del doppiaggio*, in *La lingua italiana in movimento. Incontri del Centro di studi di grammatica italiana*: 135-158;
- Maraschio (1994) = N. Maraschio, *Pirandello sceneggiatore: note linguistiche*, in Lauretta (1994): 89-104;
- Marazzini (2010) = C. Marazzini, *La lingua italiana. Storia, testi, strumenti*, Bologna, Il Mulino;
- Mariottini (2015) = L. Mariottini, *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orietti*, Roma, Roma TrE-press;

- Masini (2009) = F. Masini, *Combinazioni di parole e parole sintagmatiche*, in Lombardi Vallauri – Mereu (2009): 191-209;
- Mazzoni (1964) = G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi;
- Meldolesi (2000) = C. Meldolesi, *L'età degli avventi romantici in Italia*, in Alonge – Davico Bonino (2000): vol. II;
- Meldolesi (2009) = C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni;
- Meldolesi – Taviani (2003) = C. Meldolesi – F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma – Bari, Laterza;
- Melosi – Poli (a c. di) (2007) = L. Melosi – D. Poli, *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, Macerata, Eum;
- Mengaldo (1987) = P. V. Mengaldo, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino;
- Mengaldo (1994) = P. V. Mengaldo, *Il Novecento*, Bologna, Il Mulino;
- Mengaldo (2002) = P. V. Mengaldo, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano*, Padova Esedra;
- Migliorini (1961) = B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni;
- Migliorini (1963) = B. Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni;
- Migliorini (1990) = B. Migliorini, *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze, Le Lettere;
- Mingioni (2014) = I. Mingioni, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, Società editrice Romana;
- Molinari (1987) = C. Molinari, *L'attrice divina: Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*, Roma. Bulzoni;
- Molinari (2001) = C. Molinari, *Storia del teatro*, Bari, Laterza;
- Monaco (1968) = V. Monaco, *La Repubblica del Teatro: momenti italiani 1796-1860*, Firenze, Le Monnier;

- Morgana (1994) = S. Morgana, *L'influsso francese*, in Serianni – Trifone (1993-1994), vol. III: 671-719;
- Mortara Garavelli (a c. di) (2008) = B. Mortara Garavelli, *Storia della punteggiatura in Europa*, Bari, Laterza;
- Nardi (2007) = P. Nardi, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura;
- Nencioni (1977) = G. Nencioni, *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, «Studi di grammatica italiana», VI: 227-263;
- Nencioni et al. (a c. di) (1982) = G. Nencioni et al., *La lingua italiana in movimento. Incontri del centro di studi di grammatica italiana*, Firenze, presso l'Accademia;
- Nencioni (1983) = G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli;
- Nencioni (1988) = G. Nencioni, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano;
- Nencioni (1989) = G. Nencioni, *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier;
- Nicastro (2004) = G. Nicastro, *'Sogni e facole io fingo'. Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli;
- Nicoll (1971) = A. Nicoll, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni;
- Niculescu (1974) = A. Niculescu, *Strutture allocutive pronominali reverenziali in italiano*, Firenze, Olschki;
- Nota (1829) = A. Nota, *Commedie. Con un saggio storico critico della Commedia Italiana del Prof. F. S. Salfi*, Paris, Baudry;
- Ojetti (1946) = U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier;
- Olbrechts – Tyteca (1977) = L. Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, trad. it. *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli;
- Oliva (2007) = G. Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore: 1860-1890*, Torino, Utet;
- Paccagnella – Cortelazzo (1994) = I. Paccagnella – M. Cortelazzo, *Il Veneto*, in Bruni (1994): 262-310;

- Palermo (1997) = M. Palermo, *L'espressione del pronome atono nella storia dell'italiano*, Roma, Bulzoni;
- Passerella (1975) = O. Passerella, *Note sulla vita e sulle opere di F. A. Bon*, «Ateneo Veneziano», II: 45-100;
- Pattara (1995) = G. Pattara, *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, in Dardano – Trifone (1995): 281-309;
- Pedullà (2005) = W. Pedullà, *Le armi del comico*, Milano, Mondadori;
- Pelo (2001) = A. Pelo, “*Il parlato in trasparenza*”, in Dardano – Pelo – Stefinlongo (2001): 159-180;
- Petrini (1999) = L. Petrini, *Giovanni Giraud*, Firenze, Atheneum;
- Pieri (2010) = M. Pieri, *Attori e spettatori: prove di nazionalità*, in Teucci (2010): 303-314;
- Poggi (2001) = I. Poggi, *Le interiezioni*, in Renzi – Salvi – Cardinaletti (2001): 403-425;
- Poggi Salani (2000b) = T. Poggi Salani, *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi ottoneviceschi*, Firenze, Cesati;
- Pulgram (1978) = E. Pulgram, *Italic, Latin, Italian. 600 B. C. to A. D. 1260*, Heidelberg, Winter;
- Puppa (1999) = P. Puppa, *Parole di scena. Teatro italiano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni;
- Puppa (2003) = P. Puppa, *Il teatro dei testi: la drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, Utet;
- Radtke (2001) = E. Radtke, *L'emotività come categoria nelle ricerche sul parlato* in Dardano – Pelo – Stefinlongo (2001): 99-109;
- Renzi – Salvi – Cardinaletti (2003) = L. Renzi – G. Salvi – A. Cardinaletti (a c. di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 3 voll.;
- Ruffini (1981) = F. Ruffini, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni;
- Salsano (1999) = R. Salsano, *La metamorfosi parodica del dramma borghese in «Becco + Becco = Felicità» di Corra e Settimelli*, «Critica letteraria», XXVIII, fasc. III, n. 104: 599-606;
- Salsano (2016) = R. Salsano, *Pirandello*, Firenze, Cesati;
- Savini (2002) (a c. di) = M. Savini, *Studi di italianistica per Maria Teresa Acquaro*, Roma, Aracne;

- Morgana (1974) = S. Morgana, *La lingua di Giovanni Faldella*, Firenze, La Nuova Italia;
- Morgana (1981) = S. Morgana, *Le parole nuove*, Bologna, Zanichelli;
- Sabatini (1985) = F. Sabatini, *L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in Holtus – Radtke (1985): 154-184;
- Segre (1984) = C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi;
- Segre (1991) = C. Segre, *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi;
- Serianni (1989a) = L. Serianni, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano;
- Serianni (1989b) = L. Serianni, *Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino;
- Serianni (1990) = L. Serianni, *Il secondo Ottocento*, Bologna, Il Mulino;
- Serianni (1991) = L. Serianni, *Lettura linguistica di "Pensaci, Giacomino!"* «SLI», XVII, 1: 55-70;
- Serianni (1993-1994) = L. Serianni, *La prosa*, in Serianni – Trifone, vol. I: 451-577;
- Serpieri (1977) = A. Serpieri, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, «Strumenti critici», XI: 90-137;
- Serpieri (1986) = A. Serpieri, *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche;
- Sgroi (1987) = S. C. Sgroi, *Strutture diadiche e sistema allocutivo nel "Turno" pirandelliano*, «Lingua Nostra» XLVIII: 116-123;
- Sgroi (2007) = S. C. Sgroi, *Analisi linguistica de L'amica delle mogli di Luigi Pirandello*, in Melosi – Poli (2007): 171-213;
- Simone (1993) = R. Simone, *Stabilità e instabilità nei caratteri originali dell'italiano*, in Sobrero (1993), vol. I: 41-100;
- Sini (2002) = C. Sini, *Il comico*, Milano, Jaca Book;
- Sobrero (a c. di) (1993) = A. A. Sobrero, *Introduzione all'italiano contemporaneo, Struttura e variazioni*, Bari – Roma, Laterza, 2 voll.;
- Sorella (1993) = A. Sorella, *La tragedia*, in Serianni – Trifone (a c. di), vol. II: 751-792;
- Sornicola (1981) = R. Sornicola, *Sul parlato*, Bologna, Il Mulino;

- Stammerjohann (a c. d) (1986) = H. Stammerjohann, *Tema – Rema in italiano. Theme – Rheme in Italian. Thema – Rhema im Italienischen, Symposium (Frankfurt am Main, 26-27 Aprile 1985)*, Tübingen, Narr;
- Stati (1982) = S. Sorin, *Il dialogo*, Napoli, Liguori;
- Stefanelli (1982) = S. Stefanelli, *Lingua e teatro, oggi*, in Nencioni et al. (1982): 161-179;
- Stefanelli (2006) = S. Stefanelli, *Va in scena l'italiano*, Firenze, Cesati;
- Stussi (1993) = A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi;
- Szondi (1962) = P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi;
- Tellini (1998) = G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori;
- Terracini (1975) = B. Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli;
- Tesi (2005) = R. Tesi, *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*, Bologna, Zanichelli;
- Testa (1997) = E. Testa, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi;
- Teucci (a c. di) (2010) = S. Teucci, *Aspettando il Risorgimento. Atti del Convegno (Siena 20-21 Novembre 2009)*, Firenze, Cesati;
- Tomasin (a c. di) (2013) = L. Tomasin, *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana. Atti del x Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua italiana (Padova, 29-30 novembre 2012-Venezia, 1 dicembre 2012)*, Firenze, Cesati;
- Tommaseo – Bellini (1861-1874) = N. Tommaseo – B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, L'unione tipografico-editrice, 10 Voll.;
- Trifone (1999) = P. Trifone, *Una lingua per l'Italia unita* in Malato (a c. di), *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII: *Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno: 221-261;
- Trifone (2000) = P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti editoriali poligrafici internazionali;
- Vanelli (2001) = L. Vanelli, *La deissi*, in Renzi – Salvi – Cardinaletti (2001): 261-350;

Van Nuffel (1976) = R. Van Nuffel, *Il pronome allocutorio e l'uso del «voi» in Pirandello*, in *Letteratura e critica – Studi in onore di Natalino Sapegno (1974-1979)*, 5 voll., Roma, Bulzoni, vol. III: 723-747;

Vitale (1986) = M. Vitale, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Milano, Cisalpino;

Voghera (1992) = M. Voghera, *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, Bologna, Il Mulino;

Voghera (2001) = M. Voghera, *Riflessioni su semplificazione, complessità e modalità di trasmissione: sintassi e semantica*, in Dardano – Pelo – Stefinlongo (2001): 65-78;

Zolli (1974) = P. Zolli, *Saggi sulla lingua italiana dell'Ottocento*, Pisa, Pacini.