



Dottorato di Ricerca in *Civiltà e culture linguistico-letterarie dall'antichità al moderno*

(*curriculum*: Italianistica)

Ciclo XXXI

La lingua del commediografo Giovan Battista Faggioli. Un'edizione commentata de *Il finto mago, ovvero l'Amor e l'interesse accieca tutti*.

Dottoranda

Dott.ssa Brunilde Maffucci

Tutor

Prof. Claudio Giovanardi

Anno Accademico 2017/2018

A Suzanne

INDICE

Introduzione» p. VI

PARTE PRIMA

Capitolo primo: La drammaturgia comica nel primo Settecento» p. 11

1.1. La drammaturgia napoletana» p. 13

1.2. La drammaturgia lombarda e settentrionale.....» p. 17

1.3. L'esperienza teatrale della «pulitissima» scuola toscana.....» p. 23

1.3.1. Jacopo Angelo Nelli» p. 24

1.3.2. Girolamo Gigli» p. 27

Capitolo secondo: GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI» p. 32

2.1. Vita e opere.....» p. 32

2.2. La situazione editoriale delle *Commedie*.....» p. 34

2.3. La drammaturgia di Fagiuoli.....» p. 35

2.3.1. Il *Finto mago*: una commedia inedita.....» p. 38

2.3.2. Fagiuoli e la committenza romana.....» p. 40

Capitolo terzo: ANALISI LINGUISTICA» p. 42

3.1. FONETICA.....» p. 44

3.1.1. Vocalismo» p. 44

3.1.2. Consonantismo» p. 46

3.1.3. Fenomeni generali» p. 47

3.2. MORFOLOGIA.....» p. 48

3.2.1. L'articolo» p. 48

3.2.2. Il nome» p. 49

3.2.3. Le preposizioni	» p. 49
3.2.4. I pronomi.....	» p. 50
3.2.5. Gli aggettivi possessivi	» p. 51
3.2.6. Aggettivi e pronomi dimostrativi e indeclinabili.....	» p. 51
3.2.7. Il verbo	» p. 53
3.2.7.1. Indicativo presente	» p. 53
3.2.7.2. Indicativo imperfetto.....	» p. 55
3.2.7.3. Il futuro	» p. 56
3.2.7.4. Il passato remoto	» p. 56
3.2.7.5. Condizionale.....	» p. 57
3.2.7.6. Congiuntivo.....	» p. 57
3.2.7.7. Infinito.....	» p. 58
3.2.7.8. Participio.....	» p. 58
3.3. SINTASSI.....	» p. 59
3.3.1. Fenomeni dell'oralità	» p. 60
3.3.1.1. Il <i>che</i> polivalente	» p. 60
3.3.1.2. Dislocazioni (a sinistra e a destra) e frasi scisse	» p. 62
3.3.1.3. Costruzioni anacolutiche	» p. 65
3.3.1.4. <i>Ci</i> “attualizzante”	» p. 66
3.3.1.5. Concordanza <i>ad sensum</i>	» p. 67
3.3.2. Artifici stilistici.....	» p. 68
3.3.2.1. Figure della ripetizione	» p. 70
3.3.2.2. Frase foderata.....	» p. 73
3.3.2.3. Parallelismi sintattici: isocolo, <i>tricolon</i> , enumerazioni.....	» p. 74
3.4. TESTUALITÀ.....	» p. 76
3.4.1. La Deissi	» p. 77
3.4.1.1. Deissi spaziale	» p. 77
3.4.1.2. Deissi temporale	» p. 81
3.4.2. Segnali discorsivi	» p. 82
3.4.2.1. Funzioni interazionali.....	» p. 83
3.4.2.2. Funzioni metatestuali.....	» p. 87
3.4.2.3. Funzioni cognitive.....	» p. 88
3.4.3. Ripetizioni dialogiche: le battute-eco.....	» p. 89
3.4.4. Pause e interruzioni.....	» p. 92

3.5. LESSICO E FORMAZIONE DELLE PAROLE.....»	p. 92
3.5.1. Il personaggio del villano	p. 93
3.5.1.2. Il lessico rusticale.....»	p. 93
3.5.2. Il «comico dell significato».....»	p. 96
3.5.3. Il vocabolario ingiurioso	p. 100
3.5.4. Gli alterati.....»	p. 102
3.5.5. Aspetti della fraseologia	p. 104

PARTE SECONDA

Capitolo quarto: Il codice Ricc. 3462	» p. 109
CRITERI DI TRASCRIZIONE DELLA COMMEDIA	» p. 112
<i>Il Finto mago, ovvero l'Amore e l'interesse acceca tutti</i> (TESTO)	» p. 114
ATTO PRIMO	» p. 116
ATTO SECONDO	» p. 141
ATTO TERZO	» p. 167
COMMENTO	» p. 186
Conclusioni	» p. 219
Appendice	» p. 222
Bibliografia	» p. 226

INTRODUZIONE

La drammaturgia comica del fiorentino Giovan Battista Fagiuoli è un terreno in gran parte inesplorato per la mancanza di edizioni moderne delle sue opere e per la carenza di studi ad esse dedicate. Sul versante linguistico è doveroso ricordare, a quasi cinque decenni di distanza, lo studio di Maria Luisa Altieri Biagi sulla lingua della «pulitissima scuola toscana», punto di partenza imprescindibile per chiunque si accinga a studiare la lingua di Giovan Battista Fagiuoli, Girolamo Gigli e Jacopo Angelo Nelli.¹ La studiosa fu la prima ad approfondire la fisionomia linguistica di ciascun autore della triade, evidenziandone i punti di contatto e le differenze e sottolineando la loro importanza nella linea evolutiva del teatro italiano che conduce alla riforma di Goldoni. I contributi successivi sulla lingua dei tre autori toscani sono esigui. Beatrice Strambi ha il merito di aver condotto un'analisi linguistica su alcune commedie di Gigli e di Nelli, e di aver approfondito il contesto teatrale nel quale si muovevano i due commediografi.² Per quanto riguarda Fagiuoli, non si annoverano studi recenti di storici della lingua a lui dedicati e la situazione editoriale delle sue commedie appare problematica.³ La maggior parte delle edizioni risale, infatti, al XVIII secolo;⁴ l'unica edizione moderna è quella de *La*

¹ M. L. ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana* in EAD., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 58-161.

² Le commedie analizzate da Strambi sono *La moglie in calzoncini* di Nelli e *La sorellina di Don Pilone* di Gigli: cfr. B. STRAMBI, *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli fra riflessione teorica e comicità teatrale*, in L. GIANNELLI, L. MARASCHIO, T. POGGI SALANI, a cura di, *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 266-328. Ricordiamo le parti destinate alla lingua della triade toscana nei manuali che trattano la lingua del teatro italiano: P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 67-71; L. D'ONGHIA, *Drammaturgia* in G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, a cura di, *Storia dell'italiano scritto*, II. *Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014, pp. 173-176; C. GIOVANARDI, P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 65-78 e pp. 163-167.

³ Nell'ambito degli studi critico-letterari su Fagiuoli ricordiamo: W. BINNI, *Fagiuoli e Nelli*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 207-243; R. TURCHI, *La triade toscana* in EAD., *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 7-19; T. FITZPATRICK, *Giovan Battista Fagiuoli e la Commedia all'improvviso: due manoscritti nella Biblioteca Riccardiana di Firenze*, in «Biblioteca teatrale», 12 (1989), pp. 61-84; F. DÉCROISSETTE, *Le rôle de l'aparté dans le dialogue de G. B. Fagiuoli*, in AA.VV. *Théâtre en Toscane. La comédie (XVI, XVII e XVIII siècles)*, Parigi, Vincennes, 1991, pp. 157-187.

⁴ Per quanto riguarda le edizioni antiche, Fagiuoli stampò le sue *Commedie* presso Francesco Moücke, tra il 1734 e il 1736, in sette tomi contenenti diciassette commedie, due prologhi, alcune controcene. Nel 1734 uscì una seconda edizione delle *Commedie* che ricalca la prima, presso Marescandoli, a Lucca; nel 1753 vide la luce una pregevole ristampa dei primi sette tomi delle opere teatrali, presso Angelo Geremia, a Venezia. Alla fine del XIX secolo furono pubblicati altri inediti: nel 1885 furono pubblicate *Le nozze del diavolo, novella in terza rima*, presso Salani, a Firenze e nel 1887 Giuseppe Baccini curò la pubblicazione di due scherzi scenici, *Biagio da' Fichi* e *La serva bacchettona* presso Bocca, a Firenze.

commedia che non si fa, pubblicata a cura di Orietta Giardi e Maria Russo, nell'ormai lontano 1994.⁵

Fagioli fu un autore estremamente prolifico e nei suoi manoscritti autografi, conservati presso la Biblioteca Riccardiana, giacciono numerosi lavori inediti: atti unici, farse, scherzi scenici e commedie.⁶ Il presente lavoro intende fornire un'edizione commentata di una sua commedia inedita, *Il finto mago, ovvero l'Amore e l'interesse accieca tutti*, composta nell'agosto del 1729 e definita dall'antico biografo Mario Bencini «una delle più notevoli commedie del Fagioli, sebbene ancora manoscritta».⁷

Fagioli compose la commedia in vecchiaia, su richiesta del marchese romano Mario Gabrielli.⁸ Dai versi che egli scrisse in occasione dell'invio della commedia al marchese, traspare una nota di malinconia. Il poeta, all'alba dei settant'anni, dopo una vita trascorsa all'ombra della corte medicea, lamenta la mancanza di libertà che non ha permesso alla sua musa di «volare su in vetta»:

Ecco, ch' io scrivo, e dico, che la Musa
E' divenuta, entrata in settant' anni,
Pigra, barbogia, languida e confusa.
Finalmente ell' è piena di malanni:
E se in compor tal misera operetta,
Più su non ha potuto alzare i vanni,
Avvenne; perché fu la poveretta
Sempre tarpata: e mai non ebbe l'ale
Libere e sciolte, da volar su in vetta.
Sicché se v' ho servito adagio e male,
Compatite un, ch' è debole, e che ha poco:
A dar dimolto e presto, oibò! non vale⁹

L'estro creativo di Fagioli si trovò a fare i conti, per tutta la vita, con le richieste e le esigenze dei committenti e fu sottoposto al clima di chiusura, divieti e proibizioni della

⁵ G.B. FAGIOLI, *La commedia che non si fa*, a cura di O. GIARDI e M. RUSSO, Roma, Bulzoni, 1994. Merita di essere menzionato il progetto dell'*Archivio del Teatro Pregoldoniano*, promosso dall'Università di Santiago di Compostela, che ha in cantiere, tra le varie edizioni di autori pregoldoniani, quelle di tre commedie di Fagioli, *I genitori corretti dai figliuoli*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, *Il Cicisbeo sconcolato* e *Un vero amore non cura interesse* a cura di Roberta Turchi. Per maggiori informazioni sull'*Archivio del teatro pregoldoniano* si rinvia alla pagina web del progetto dell'Università di Santiago di Compostela <http://www.usc.es/goldoni/index>.

⁶ Le commedie sono conservate presso la Biblioteca Riccardiana nei mss. che vanno dal 3462 al 3472, nel 3185 e 3485; i prologhi, le scene aggiunte, le controcene, gli intermezzi, le versioni in prosa di opere in versi di altri autori sono racchiuse nei mss. 3151 e 3167. La commedia inedita *Il Finto mago*, oggetto del nostro studio, è contenuta nel ms. Ricc. 3462 (cc. 261r-297v).

⁷ Cfr. M. BENCINI, *Il vero G. Battista Fagioli e il teatro in Toscana a' suoi tempi*, Firenze, Bocca, 1884, p. 150.

⁸ Sulla nobile famiglia dei Gabrielli si veda T. AMAJDEN, *Storia delle famiglie romane*, Bologna, Forni, 1967, pp. 416-417; C. RENDINA, *Le grandi famiglie di Roma*, Roma, Newton Compton, 2006, p. 349. Si veda anche V. SPRETI, *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, vol. III, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1981, pp. 440-441.

⁹ La composizione fu inserita come il capitolo L nella raccolta delle *Rime piacevoli* del Fagioli: cfr. G. B. FAGIOLI, *Rime piacevoli*, parte IV, Lucca, Maescandoli, 1733, p. 288.

Firenze bigotta e provinciale di Cosimo III. Probabilmente il *Finto mago* non vide mai il piombo dello stampatore a causa dei rigidi inquisitori del Sant'Uffizio che vagliavano le opere da pubblicare nel Granducato e che forse non gradirono la leggerezza e l'ironia con cui Fagiuoli trattò temi quali la magia, l'astrologia, le invocazioni a Plutone e soprattutto le apparizioni del finto diavolo, che insaporiscono la commedia rendendola spassosa e divertente anche per un lettore moderno.

Tradizionalmente la produzione drammaturgica di Fagiuoli è suddivisa in due filoni, le commedie rusticali, di ambientazione contadina, considerate la produzione drammatica più autentica dell'autore, e le commedie cittadine che sotto l'influsso di Molière ambiscono a realizzare una satira dei costumi della società contemporanea.¹⁰ La nostra commedia fa parte del primo filone, in quanto ambientata in un piccolo borgo di campagna, con uno zotico per protagonista che si esprime in un fiorentino rustico, zeppo di modi gergali ed espressioni proverbiali. Tuttavia, il *Finto mago* appare un *unicum* nel teatro di Fagiuoli: tutti i personaggi, tranne il protagonista, sono di provenienza romana e parlano un italiano condito in diversa misura da tratti dialettali romaneschi. Non ci risulta che esistano altre commedie dell'autore fiorentino in cui compare il dialetto romanesco.¹¹ Questa inconsueta scelta linguistica è da collegare, molto probabilmente, all'occasione per cui fu composta l'opera: una recita privata nella villa del committente romano, il marchese Mario Gabrielli.¹² In conclusione, nonostante il *Finto mago* non si distingua per l'originalità della trama o per l'approfondimento psicologico dei caratteri, si rivela notevolmente interessante sul versante linguistico, per l'insolita presenza del dialetto romanesco accanto al fiorentino rustico del protagonista, per il dialogo agile e veloce, costellato da numerosi modi di dire ed espressioni proverbiali, e ancora per i considerevoli effetti di comicità verbale, raggiunti tramite numerosi equivoci, *qui pro quo*, malapropismi.

¹⁰ Cfr. BINNI, *Fagiuoli e Nelli*, cit., p. 216.

¹¹ Frasia, Checco, Ghita e Tolla si esprimono in romanesco, Polidoro e Menicuccio, invece, parlano un italiano medio condito soltanto da pochi tratti dialettali. Non siamo a conoscenza dell'esistenza di altre commedie di Fagiuoli in cui compare il romanesco, tranne una farsa, il *Ladro burlato*, in cui un personaggio parla giudeo-romanesco (cfr. FAGIUOLI, *Rime piacevoli*, cit., pp. 320-330).

¹² Il marchese diede notizia a Fagiuoli della duplice rappresentazione della commedia nella sua villa in una lettera del 31 dicembre 1729 (contenuta nel *Carteggio* di Fagiuoli, conservato presso la Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 3448, c. 17r). Tra gli attori che recitarono la commedia ci furono i figli del marchese. In una lettera inviata a Fagiuoli il 20 agosto 1729, per sollecitare l'invio del testo completo, il marchese spiega che la sua impazienza è dovuta al poco tempo che resta ai figli per mandare a memoria la parte prima della recita: «se le sono stato forse importuno in affrettarlo, l'attribuisca alla debolezza dei ragazzi che deeno impararla, su qual riflesso la prego di favorirmi del rimanente di essa comedia più presto se sarà possibile» (ms. Ricc. 3448 cc. 5r-6v).

La tesi è costituita da due parti: la prima è dedicata all'inquadramento del contesto storico-letterario del teatro del primo Settecento e all'analisi linguistica della commedia; la seconda all'edizione del testo, con il commento stilistico-linguistico dell'opera.

Nel primo capitolo sono riassunte le problematiche relative alle esigenze di rinnovamento teatrale negli autori di inizio secolo. In particolare sono presi in considerazione i tentativi di riforma degli autori napoletani, dell'area lombardo-veneto-emiliana e toscani.

Nel secondo capitolo viene approfondita la figura di Fagioli, la situazione editoriale delle sue commedie e i caratteri della sua drammaturgia comica. Gli ultimi paragrafi sono dedicati alla commedia oggetto del nostro studio, al rapporto di Fagioli con il suo committente e all'occasione per cui è stata composta l'opera.

Il terzo capitolo è incentrato sull'analisi della lingua del *Finto mago* e si articola nei tradizionali livelli di fonologia, morfologia, sintassi, testualità e lessico. Nel corso dell'esame linguistico sono stati individuati i tratti fono-morfologici che caratterizzano il fiorentino rustico del protagonista e il romanesco degli altri personaggi. Dall'analisi della sintassi e della testualità è emerso il tentativo dell'autore di coniugare lo stile colloquiale con una sottile filigrana retorica. È stata evidenziata la presenza di numerosi fenomeni tipici dell'oralità, affiancati da sequenze sintattiche di un certo impegno e da un'architettura frasale elaborata. Sono state evidenziate le particolarità del lessico rusticale, lo sfruttamento originale della fraseologia da parte dell'autore, nonché l'abbondante ricorso ai mezzi del «comico del significato».¹³

La seconda parte della tesi è dedicata all'edizione della commedia, di cui esiste un solo esemplare, compreso nel ms. Ricc. 3462 (cc. 261r-297v), conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze. Il testo della commedia è stato restituito con la massima fedeltà, rispettando quanto più possibile la prassi linguistica dell'autore. Le note a piè di pagina riportano le correzioni di Fagioli a battute o a singole parole aggiunte nell'interlinea o ai margini del testo. Le note stilistico-linguistiche sono invece in fondo al testo della commedia. Infine, nell'appendice è presentato il testo delle due composizioni scritte da Fagioli per il marchese Gabrielli, in occasione dell'invio dell'opera.¹⁴

¹³ Per le due categorie di «comico del significato» e di «comico del significante» si veda: M. L. ALTIERI BIAGI, *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in EAD., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57.

¹⁴ Fagioli scrisse due componimenti in versi per il marchese Mario Gabrielli che furono inseriti come i capitoli L e LI nella raccolta delle sue *Rime piacevoli* (cfr. G. B. FAGIOLI, *Rime piacevoli*, parte IV, Lucca, Maescandoli, 1733, pp. 287-292).

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO

La drammaturgia comica nel primo Settecento

Verso la fine del XVII secolo la commedia dell'arte, genere dominante e mezzo di intrattenimento quasi esclusivo per un pubblico di ampia estrazione sociale, aveva iniziato un percorso di decadenza, allontanandosi dal modello cinquecentesco ed evolvendo verso forme stilizzate e ripetitive.¹⁵ Il livello qualitativo delle compagnie girovaghe si era notevolmente abbassato e la stessa drammaturgia degli attori, basata sulla complessa tecnica compositiva dell'improvvisazione, produceva esiti monotoni e non originali. Le *troupes* erano, nella maggior parte dei casi, formazioni scadenti impegnate a combattere contro il botteghino con l'obiettivo primario della lotta per la sopravvivenza.¹⁶ Pietro Secchi, intellettuale illuminista, le ricorda:

Costrette per sussistere a star più che possono ristrette in numero, ond'è che non abbiano poi d'ordinario i soggetti adattati per ogni sorta di personaggio, e sieno costretti a far agire Nestore da Telemaco, da Venere una Sfinge, e Zanni da Catone. Niente di più ridicolo, niente che più comprometta una composizione drammatica.¹⁷

Lodovico Antonio Muratori nel trattato *Della perfetta poesia italiana*, dei primissimi anni del Settecento, denunciava lo stato di decadenza in cui versava il teatro italiano. Nel terzo Libro egli lamentava i «mille difetti» degli istrioni e, in particolare, «la disonestà de' lor motti» e la struttura delle commedie, diventate un «mescuglio per lo più d'inverosimili e di sole buffonerie l'una all'altra appiccate, per far ridere in qualche maniera i loro ascoltanti».¹⁸ Le commedie, infatti, consistevano, secondo Muratori:

¹⁵ Cfr. P. BOSISIO, *La scena teatrale nel primo Settecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G.D. BONINO, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 137-139. La bibliografia sulla commedia dell'arte è ricchissima. Per uno sguardo generale si veda il classico M. APOLLONIO, *Storia della commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1982; K. MIKLAŠEVSKIJ, *La commedia dell'arte*, Venezia, Marsilio, 1981; C. MOLINARI, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985; R. TESSARI, *Commedia dell'arte: La maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1984 e ID., *La commedia dell'Arte*, Lecce, Laterza, 2013. Sull'attività dei comici cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993; F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 2007. Per le indicazioni bibliografiche precise sulla commedia dell'arte nel Seicento si rinvia a S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990; A. FRANCA, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975; F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991. Per una bibliografia completa sulla commedia dell'arte si veda il catalogo generale contenuto in T. F. HECK, *Commedia dell'arte. A guide to the primary and secondary literature*, New York-London, Garland Publ., 1988 e P. BOSSIER, *Bibliografia ragionata internazionale*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995) a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 433-541.

¹⁶ BOSISIO, *La scena teatrale nel primo Settecento italiano*, cit., p. 137.

¹⁷ S. ROMAGNOLI, a cura di, *Il Caffè ossia brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici*, Feltrinelli, Milano, 1960, tomo I, p. 501.

¹⁸ L. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, p. 55; il principale trattato muratoriano si legge in edizione moderna a cura di A. Ruschioni (2 voll., Milano, Marzorati, 1971). Per una lettura critica del trattato, si veda A. COTTIGNOLI, *Muratori teorico. La revisione della 'perfetta poesia' e la questione del teatro*, Bologna, CLUEBB, 1987.

In atti buffoneschi e in isconci intrecci, anzi viluppi di azioni ridicole, in cui non troviamo un briciolo di quel verisimile che è tanto necessario alla favola. Essendosi dato il teatro in mano di gente ignorante, questa pone tutta la sua cura di far ridere; ed altra maniera, come dinanzi dicemmo, non han costoro per ciò conseguire, che l'usar equivochi laidi, e pochi onesti; il far degli atteggiamenti giocosi, delle beffe, de' travestimenti, e somiglianti buffonerie, lazzi da loro nominate, le quali non rade volte son fredde, scipite, e troppo note, e per lo più sono improbabili, slegate, e tali che non potrebbero mai avvenir daddovero.¹⁹

Ciononostante, le posizioni dei letterati si scontravano con i gusti del pubblico. I lazzi che gli intellettuali criticavano, continuavano a trovare il favore degli spettatori e a soddisfare un pubblico socialmente ampio. Inoltre, a fronte dell'egemonia quasi incontrastata della commedia dell'arte e degli spettacoli musicali, la produzione drammaturgica si rivelava in quegli anni un esercizio prevalentemente letterario e solo episodicamente esposto alla verifica sulle scene.²⁰ Il riformismo teorico degli intellettuali, eruditissimi ma estranei al mondo teatrale, postulò fuori dalla scena una drammaturgia regolata ma distante dalle reali esigenze del teatro.²¹ Nella prima metà del XVIII secolo l'universo teatrale della penisola sembrava percorso da una frattura fra la sfera culturale e le pratiche spettacolari. Gli intellettuali lamentavano la decadenza che si era impadronita delle scene ma le soluzioni offerte si riducevano, il più delle volte, ad una rigida precettistica che difficilmente riusciva ad agire nella prassi scenica, perché lontana da una soluzione di compromesso con il gusto del pubblico e le abilità degli istrioni.²²

Il primo Settecento ebbe, comunque, una stagione di grande fermento teatrale, un periodo fertile di trasformazione e creazione di nuove forme e modalità di fare spettacolo. La scena teatrale di inizio secolo formava un quadro articolato che comprendeva differenti e talvolta opposte esperienze drammaturgiche.²³ Spinti dall'esigenza di regolarizzare le commedie ed eliminare l'eccesso barocco dalle scene, alcuni autori si ispirarono alla grande stagione del teatro

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. P. BOSISIO, *La scena teatrale*, cit., pp. 143-144.

²¹ Importante per comprendere le istanze di riforma rimane ancora G. ORTOLANI, *La riforma del teatro nel '700*, a cura di G. DAMERINI, Roma, Istituto per la Collaborazione culturale, 1962.

²² Cfr. S. FERRONE, T. MEGALE, *Il teatro* in, *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, a cura di E. MALATO, Roma, Salerno editrice, 1998 (pp. 821-875) a p. 821 e R. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 15-23.

²³ Sulla letteratura teatrale del primo Settecento strumenti ancora fondamentali sono: G. NATALI, *Storia letteraria d'Italia*, vol. II, *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1964, pp. 113-356 e S. D'AMICO, a cura di, *Storia del teatro Drammatico, Dal Rinascimento al Romanticismo*, vol. II, Milano, Garzanti, 1960. Si vedano, inoltre: W. BINNI, *Il Settecento letterario*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 323-1157; S. FERRONE, T. MEGALE, *Il Teatro*, cit., pp. 821-875; F. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ, vol. VII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 245-265. Per uno sguardo generale sul teatro settecentesco cfr. M. BARATTO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Vicenza, Neri Pozza, 1985; G. GUCCINI, *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988 e R. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit.; per un approfondimento sulla produzione comica si rimanda alla monografia di R. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986; si vedano anche l'*Introduzione* in R. TURCHI, a cura di, *Il teatro italiano*, IV. *La commedia del Settecento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. VI-XXIV.

rinascimentale, altri cercarono di rinnovare le scene italiane imitando la drammaturgia francese più affermata.²⁴ Tuttavia, la riforma del teatro si compì più dall'interno che dall'esterno della scena teatrale e, difatti, tra le molteplici soluzioni sperimentate, le più riuscite nacquero dal solco stesso della tradizione attorica.²⁵ Nelle prossime pagine verranno presentate le maggiori esperienze di drammaturgia comica e i differenti tentativi di riforma del teatro comico messi in campo dai vari autori prima della decisiva esperienza goldoniana. Date le particolari condizioni politiche e culturali della penisola italiana, si ritiene opportuno considerare la produzione comica della prima metà del secolo in un contesto regionale. Dapprima si prenderà in esame l'attività teatrale dei maggiori autori napoletani di inizio secolo, Amenta, Liveri, Maresca, D'Avino e Trinchera; successivamente, spostando l'attenzione verso l'area settentrionale, si illustrerà l'attività teatrale del milanese Maggi, del bolognese Martello, del veronese Maffei e del modenese Riccoboni. Infine, verrà presentata l'attività teatrale della cosiddetta triade toscana composta da Nelli, Gigli e Faggioli.

1.1. Drammaturgia napoletana

Nella capitale partenopea uno dei più seri tentativi di riforma del teatro comico, sul modello della commedia erudita del Cinquecento, risale a Niccolò Amenta (1659-1719), avvocato che compose sette commedie rappresentate con successo nel Napoletano e in Sicilia, e molto probabilmente anche nel resto della penisola e all'estero.²⁶ Sulla base della testimonianza del nipote del commediografo, Giuseppe Cito, Croce affermò che «*Il forca* ebbe oltre duecento rappresentazioni nel Regno di Napoli, in Sicilia e altrove in Italia nello stesso anno».²⁷ Il *Giornale dei Letterati d'Italia* (t. XXXIV) annunciava le numerose traduzioni delle sue commedie, probabilmente in riferimento alla versione inglese de *La Gostanza*, de *Il Forca*, de *La Fante* e de *La Somiglianza* ad opera di Dorotea Levermor.²⁸

²⁴ Per la ricezione di Molière e degli altri autori francesi in Italia cfr. G.S. SANTANGELO, C. VINTI, *Le traduzioni del teatro comico francese nei secoli XVII e XVIII*, indagine bibliografica diretta da M. Spaziani, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1981 e C. VINTI, *Intorno a una traduzione inedita delle opere di Molière*, in ID., *La valigia di Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Napoli, Esi, 1995, pp. 63-76.

²⁵ Il successo della riforma di Goldoni è prova di questa tesi: cfr. BOSISIO, *La scena teatrale*, cit., p. 143.

²⁶ Cfr. F. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 255. Sulla vita di Amenta cfr. A. ASOR ROSA, *Amenta Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, (da ora in poi *DBI*), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. II, 1960, pp. 766-768. Per un approfondimento sugli autori napoletani del primo Settecento si veda anche TURCHI, *I napoletani in EAD.*, *La commedia italiana del Settecento*, cit., pp. 83-115. Per un affresco della civiltà teatrale napoletana settecentesca, cfr. G. TREVISANI, a cura di, *Teatro napoletano dalle origini a Eduardo Scarpetta*, 2 voll., Bologna, Guanda, 1957; E. MALATO, *Il teatro napoletano* in *Nuova Enciclopedia del teatro* diretta da P. GRASSI, Bologna, Cappelli, 1966, pp. 7-14; F.C. GRECO, *Teatro napoletano del Settecento. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, pp. XVII-CXLV.

²⁷ B. CROCE, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, vol. I, Napoli, Berisio, 1968 (reprint dell'ed. Pierre, Napoli 1891), p. 222.

²⁸ Cfr. G. MAZZUCHELLI, *Amenta* in *Gli scrittori d'Italia*, vol. II, Brescia, Bossini, 1753, p. 619.

La produzione comica di Amenta è interamente basata sull'imitazione dei modelli cinquecenteschi da cui ricava temi e motivi, semplificandone gli intrecci, contaminando gli schemi e rendendone più casti i contenuti.²⁹ *La Gostanza* (1699) deriva da *Gli Ingannati* degli Accademici Intronati di Siena e da *Gli Inganni* di Niccolò Secchi; *Il Forca* (1700) e *La Fante o La Faustina* (1701) sono imitazione de *La Fantasca* di Della Porta; *La somiglianza* (1706) trae spunto ancora da *Gli Ingannati*; *La Carlotta* (1708) da *L'Interesse* del Secchi; *La Giustina* (1717) da *I rivali* e da *Le pellegrine* di Giovan Maria Cecchi, da *La Pescara* di Luca Contile e da *Il ragazzo* di Lodovico Dolce e, infine, *Le Gemelle* (1718) fu composta sui modelli de *La Stiava*, de *La Dote* e de *Le Pellegrine* di Cecchi, de *La Scolastica* di Ariosto e de *La Sibilla* di Lasca.³⁰ Questa modalità di composizione drammatica valse al commediografo partenopeo un'accusa di plagio dalla quale egli si difese nel dialogo *La favola e Momo*, premesso all'edizione de *Le Gemelle*, in cui giustificò il suo modo di procedere, basato sull'imitazione, con l'esiguità delle situazioni drammatiche esistenti, valide ad innescare gli intrecci comici.³¹

Nonostante il successo riscosso dalle sue commedie, non furono poche le critiche che gli rivolsero i suoi contemporanei. Secondo Uberto Benvoglianti Niccolò Amenta era uno scrittore che scriveva «con parole toscane, ma non toscanamente» e «le sue commedie [...] tanto annoiano, che non si possono finire» (lettera ad Anton Francesco Marmi, 21 luglio 1718).³² Nicola Capasso nei suoi sonetti criticò aspramente il pedantismo puristico dell'Amenta, accusandolo di «toscaneggiare fuor di misura» e descrivendo le sue commedie come «un pasticcio male cuotto» composto dopo averne «crastate cchiù de sette o otto».³³ Girolamo Gigli nel *Vocabolario Cateriniano* lo definì ironicamente un «curialetto imboccaccito», così preoccupato di seguire con ligio rispetto l'autorità della Crusca da arrivare a scrivere al custode d'Arcadia, Giovan Mario Crescimbeni «richiedendolo del suo giudizio, e de' più savi colleghi d'Arcadia intorno al proferimento del nome del Santo protettore di Napoli se Gennaro o Gennaio dovesse dirsi».³⁴

A un occhio moderno la sua opera appare anacronistica, perché non segna in alcun modo un nuovo inizio per la letteratura drammatica italiana, ma si limita a rivolgersi al passato peggiorando i modelli cinquecenteschi e usando una lingua artificiosamente toscaneggiante. La direzione arcaizzante, scelta da Amenta per rinnovare la commedia italiana, prova la profonda distanza che intercorreva tra la teorica riforma dei dotti e la pratica teatrale.³⁵ Per riformare il teatro comico egli

²⁹ Cfr. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 256.

³⁰ Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 94.

³¹ *La favola e Momo. Dialogo per chi vuol leggere*, premesso a *Le gemelle*, in N. AMENTA, *Commedie*, Napoli, nella stamperia de' Muzii, 1753 (cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 95).

³² Lettera cit. in I. SANESI, *La commedia in Storia dei generi letterari italiani*, vol. I, Milano, Vallardi, 1954 p. 213.

³³ N. CAPASSO, *Poesie napoletane, maccaroniche e satiriche*, Napoli, presso Giuseppe-Maria Porcelli, 1787, p. 282.

³⁴ G. GIGLI, *Vocabolario cateriniano*, s.e., Roma, 1717, p. 310 e p. 312.

³⁵ Cfr. M. BARATTO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, cit., p. 90.

rivisitò con scrupolo moralistico la commedia erudita ignorando del tutto la contemporaneità e il passato più recente, ovvero la pratica della commedia all'improvviso e il teatro di Molière. Finì per costruire un teatro che non poteva, in tal modo, neanche lontanamente, competere con la modernità dei drammi europei e in particolar modo di quelli francesi.³⁶

Un'esperienza teatrale di segno opposto fu quella di Domenico Luigi Barone, marchese di Liveri (1685-1757).³⁷ Rappresentante della nobiltà di provincia, abbandonò il feudo di Nola per cercare la protezione di Carlo III. Dopo essere approdato al teatrino di corte, fu nominato dal 1741 al 1747 ispettore del teatro di San Carlo.³⁸ Liveri è ricordato più per le sue abilità tecniche e registiche che per la qualità delle sue commedie lunghissime e ingarbugliate. Egli ne compose, di norma, non più di una all'anno: nel 1735 scrisse *La contessa*; nel 1736 *Il cavaliere*; nel 1737 *Il Partenio*; nel 1740 *L'abate*; nel 1741 *Il governatore*; nel 1743 *Il corsale*; nel 1745 *Il Gianfecondo e La Claudia*; nel 1747 *Gli studenti*; nel 1752 *L'Alberico*; nel 1755 *Il solitario* e nel 1757 *La sirena*.³⁹

Le sue commedie, eccessivamente complicate e mal costruite, erano apprezzate soprattutto per la qualità dell'interpretazione e le scenografie spettacolari e realistiche. Il commediografo, infatti, seguiva personalmente gli artigiani nella preparazione di scenari, arredi e costumi, curati nei minimi dettagli e prima di ogni messa in scena, dirigeva per mesi e mesi le prove con i suoi attori dilettanti che arrivavano a ripetere infinite volte una sola battuta per trovare una giusta interpretazione.⁴⁰ Egli raggiunse risultati altissimi nella creazione delle scene di gruppo, impiegando numerose comparse e curando particolarmente la sincronia dei movimenti degli attori.⁴¹ Napoli Signorelli, nella *Storia critica dei teatri antichi e moderni* ricordava che in una rappresentazione del 1747 fu creata «una corte reale in attenzione di un grande avvenimento: i personaggi con tutta la proprietà, e con destrezza pittoresca ma naturale, i quali tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i propositi particolari di ciascun gruppo senza veruna confusione, sin anco l'indistinto mormorio che nulla ha di volgare prodotto da un'adunanza politica».⁴²

³⁶ Per queste considerazioni si veda il profilo di Amenta in A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in AA. VV., *Storia Di Napoli*, vol. VI, tomo II, Napoli, Soc. ed. Storia di Napoli, 1970, pp. 809-1094, (a p. 884).

³⁷ Cfr. F. ANGELINI, *Barone Domenico Luigi*, in *DBI*, vol. 6 (1964), p. 448.

³⁸ Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 111.

³⁹ Cfr. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 256.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ La sua fama come allestitore teatrale si diffuse così tanto che Goldoni ne parlò nella prefazione de *Il Filosofo inglese*: «so che in Napoli, l'Erudito Cavaliere Baron di Liveri varie commedie ha composte per divertimento di quel sovrano, condotte con queste azioni duplicate (cioè due scene diverse recitate contemporaneamente sul palcoscenico, come appunto nel *Filosofo Inglese*), triplicate e quadruplicate in scena» (cfr. C. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premessa a *Il filosofo inglese*, in *Tutte le opere*, Verona, Mondadori, 1964, p. 264).

⁴² P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, vol. X, parte II, Napoli, Orsino, 1813, p. 21.

Antitetica all'esperienza in lingua è la produzione di commedie in dialetto, come quelle di Nicola Maresca, morto prima del 1720. Nelle commedie di Maresca *La Diana o Lo Lavenaro* (perduta) del 1706, *La Lena* stampata a Venezia nel 1720, *La Milla o La preta* stampata a Napoli nel 1741, convivono elementi di carattere tradizionali ed elementi innovativi. Maresca fu uno dei primi a rendere protagonisti i personaggi della plebe come i marinai e i pescatori e molte delle sue scene si distinguono per la vivacità e la ricchezza dei dettagli realistici.⁴³

Un altro commediografo napoletano che usò il dialetto per «assumere una realtà altrimenti insondabile e di rottura nei confronti di tutta la tematica settecentesca»⁴⁴ fu Gennaro D'Avino. Il capolavoro di D'Avino, l'*Annella*⁴⁵, è una delle migliori commedie in dialetto napoletano di inizio secolo. Nell'*Annella*, definita da Di Giacomo «vera commedia napoletana, immacolata d'ogni finzione, viva, spontanea e geniale»⁴⁶ D'Avino dipinge con realismo la rivalità amorosa tra una madre e una figlia e crea delle scene d'amore dal forte lirismo. La forza maggiore della commedia è nelle scene corali, popolose e vivaci, in cui la voce di ciascun personaggio è armonicamente accordata a quella degli altri. I risultati espressivi raggiunti dall'*Annella* confermano l'importanza della scena dialettale della Napoli del Settecento. La capitale partenopea fu, infatti, uno dei maggiori laboratori di soluzioni innovative nel teatro comico di inizio secolo.⁴⁷ In questa stagione furono numerosi gli autori che con «la scelta linguistica dialettale, la definizione del teatro napoletano essenzialmente come di un teatro urbano [...] la stretta connessione tra la scrittura teatrale comica e pratica del teatro [...] e della scena»⁴⁸ posero le basi per lo sviluppo successivo della scena comica napoletana.

Il maggiore commediografo dialettale napoletano dell'epoca, apprezzato per la vitalità dei suoi personaggi e il realismo del suo linguaggio, è Pietro Trinchera (1707-1755).⁴⁹ Notaio anticlericale, esordì come librettista ma fu anche commediografo in prosa. La sua prima commedia è *La moneca fauza* del 1726. Trinchera portò avanti la sua attività di commediografo sotto il dominio di Carlo

⁴³ Cfr. TREVISANI, *Introduzione a Teatro napoletano*, vol. I, cit., p. XXIV.

⁴⁴ TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 100.

⁴⁵ Per l'edizione moderna dell'*Annella* cfr. GRECO, a cura di, *Teatro napoletano del Settecento*, cit., pp. 307-415.

⁴⁶ S. DI GIACOMO, *Storia del teatro San Carlino*, Milano, Mondadori, 1935, p. 217.

⁴⁷ Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p.100.

⁴⁸ F. C. GRECO, *La scena dialettale* in ID., *La tradizione e il comico a Napoli dal XVIII secolo a oggi*, Napoli, Guida, 1982, pp. 43-44.

⁴⁹ Si veda la nota biografica di Turchi premessa P. TRINCHERA, *La moneca fauza*, in *La commedia del Settecento*, cit., p. 299. In generale su Trinchera si vedano le pagine a lui dedicate in TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., pp. 104-110 e FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 257. Per un approfondimento sulle sue strategie drammaturgiche appare interessante lo studio di G. CICALI, *Strategie drammaturgiche di un contemporaneo di Goldoni. Pietro Trinchera (1702-1755)* in «Problemi di critica goldoniana», VIII, 2001, pp. 133-201. Per approfondire l'aspetto di contestazione sociale presente nella sua opera cfr. S. FERRONE, T. MEGALE, *Contestazione e protesta sociale nell'opera di Pietro Trinchera*, in AA. VV. *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, a cura di E. MALATO, VI, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 850-854.

III di Borbone alternando alla scrittura di commedie e libretti la redazione di cartelli per i carri delle cuccagne.⁵⁰ Nel 1747 rilevò l'impresa del Teatro dei Fiorentini che si rivelò fallimentare, fu arrestato per debiti e morì suicida nel 1755 nel carcere del Ponte di Tappia.⁵¹ Le sue commedie più rilevanti sono: *La moneca fauza* (Napoli 1726), che mette in scena l'ipocrisia di una beghina lucchese, Sora Fesina; *La Gnoccolara ovvero Li innamorate scorcogliate* (Napoli 1733), incentrata sulle vicende di Graziella, una povera venditrice di gnocchi abbandonata ingiustamente dal marito geloso, che si barcamena tra numerosi innamorati preservando la sua onestà; *Notà Pettolone* (Napoli 1738), che ha come protagonista un notaio pedante e pasticcione preso in giro dalle sue innamorate. Il suo capolavoro, che conserva tutt'oggi la sua vitalità, è *La moneca fauza*.⁵² I bersagli della commedia sono la finta religiosità, l'ipocrisia, i privilegi e gli abusi del gesuitismo. Probabilmente a causa della sfrontatezza della sua trama, la commedia circolò solo in dimore private e rimase inedita fino al 1957.⁵³ Protagonista della commedia è una pinzochera di Lucca, sora Fesina, che finge di soccorrere i bisognosi e, mascherando la sua vera natura di avida ipocrita, si introduce in casa dell'ingenuo Arazio creando scompiglio nella sua famiglia. La donna, infatti, calunnia il fedele Desperato e cerca di far sedurre moglie e figlia di Arazio da due spasimanti che, infine, si riveleranno in tempo i rispettivi fratelli delle due donne. Nella commedia, gli intrecci abituali e i motivi tradizionali, tra cui quello dello scampato incesto grazie ad una provvidenziale agnizione, convivono con il grande modello del *Tartuffe* di Molière, che già molti anni prima, nel 1699, aveva ispirato a Maggi *Il falso filosofo* e nel 1706-7 il *Don Pilone* a Gigli.⁵⁴

1.2. Drammaturgia lombarda e settentrionale

Passando alla produzione teatrale riferita dell'area lombardo-veneto-emiliana, si può notare un'apparente analogia fra l'uso del dialetto nei commediografi napoletani e l'uso del milanese nella produzione comica di un autore di fine Seicento, Carlo Maria Maggi (1630-1699).⁵⁵ Tuttavia,

⁵⁰ Sui cartelli del Trincherà si veda P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Chiaruzzi, Napoli, 1874, pp. 401-402 ed E. GUERRIERO, *I canti Carnascialeschi di Pietro Trincherà*, Catania, 1928 estratto da il *Folklore italiano*, III (1928), n. 2, pp. 241-258.

⁵¹ Sulla morte del commediografo si veda P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura delle due Sicilie*, vol. VI, Napoli, s.e., 1811, pp. 322-323; ma soprattutto l'articolo di B. CROCE, *La morte del commediografo P. T.*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», XXXII, 16 (1898), pp. 265-266.

⁵² Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 299. *La moneca fauza* fu pubblicata nel 1957 da Trevisani in G. TREVISANI, a cura di, *Teatro napoletano dalle origini a Edoardo Scarpetta*, Guanda, Bologna 1957, I, pp. 31-100, e successivamente da Greco nel 1981, in GRECO, a cura di, *Teatro napoletano del Settecento* cit., pp. 1-98.

⁵³ Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 299.

⁵⁴ Cfr. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 257. Sulla *Moneca fauza* e le sue fonti cfr. G. CICALI, *Drammaturgia e fonti teatrali de «La moneca fauza» di Pietro Trincherà*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», I, 38 (2000), pp. 113-133 e G. CICALI, *Fonti classiche e strategie retoriche in una commedia di Pietro Trincherà*, in «Il castello di Elsinore», XIII, 38 (2000) pp. 5-23.

⁵⁵ Cfr. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 257. Su Maggi cfr. E. BUFACCHI, *Maggi Carlo Maria*, in *DBI*, vol. 67 (2006), pp. 328-332.

mentre nelle commedie napoletane il dialetto serviva a trasmettere colore popolaresco e vitalità plebea, il milanese di Maggi è «espressione genuina di un patrimonio incorrotto di valori morali»,⁵⁶ segno della bontà e della saggezza del popolo, e si contrappone all'ambiguo milanese italianizzato degli arricchiti e all'italiano letterario e melodrammatico degli ipocriti personaggi dei ceti sociali elevati. Le commedie che Maggi scrisse negli ultimi anni del Seicento, sono *Il manco male* del 1695, *Il baron di Birbanza* del 1696, *I consigli di Meneghino* del 1697, *Il falso filosofo* del 1698, e l'atto unico *Il concorso de' Meneghini* del 1698 o 1699.⁵⁷ Il poeta milanese, ispirandosi ai principi di edificazione morale e di verosimiglianza, propone un programma di riforma del teatro comico che alla frivolezza dei drammi spagnoleggianti oppone una poetica fondata su concretezza, naturalezza e contenuto morale. Il suo programma artistico ha, infatti, dei forti risvolti etici e mira all'esaltazione dei valori sociali e al recupero della saggezza e genuinità popolare, contrapposte ai vizi della società del tempo.⁵⁸ Nel *Concorso de' Meneghini* l'autore fa dichiarare a Meneghino Lipp-Lapp, che l'arte è un'inutile, se non addirittura dannosa, perdita di tempo quando non miri ad uno scopo morale.⁵⁹

Nella sua opera di riforma, Maggi riteneva necessario puntare su una materia poetica nuova, per non incorrere nei rischi sottesi alla pura imitazione degli antichi, di cui era ben consapevole, come risulta dalle battute che fa pronunciare a Beltramina di Porta Ticinese nel prologo primo dei *Consigli di Meneghino*:

Desmettì st'antigaja i mé Toson:
 on temp l'heva del bon,
 adess l'è on alter fa;
 in scambij de fa rid, fe sbadaggià⁶⁰

L'unico mezzo a disposizione del poeta per la creazione di un'arte eticamente utile, che non sia sterile imitazione dei classici, è l'osservazione della realtà e la messa in scena dei costumi contemporanei e dei caratteri umani. Nella sua commedia più significativa, i *Consigli di Meneghino*, Maggi rappresenta con efficace realismo l'ambiente in cui si svolgono le vicende e i vari personaggi che le animano: la madre di Lelio, l'altezzosa Damassa Quinzia, alla ricerca di un partito economicamente vantaggioso per la figlia Alba; Anselmo, il padre di Fabio, preoccupato di un'onesta felicità della famiglia; e Meneghino, il popolano filosofo che consiglia saggiamente

⁵⁶ D. ISELLA, *I lombardi in rivolta, da Carlo Maria Maggi a Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984, p. 25.

⁵⁷ Le commedie del Maggi si leggono in C. M. MAGGI, *Il teatro milanese* ed. critica a cura di D. ISELLA, 2 voll., Torino, Einaudi, 1964; importante anche per l'*Introduzione* del curatore, poi ripubblicata in ISELLA, *I Lombardi in rivolta*, cit., con il titolo *Il teatro milanese del Maggi o la verità de dialetto*, pp. 25-47.

⁵⁸ Cfr. BINNI, *Il Settecento letterario*, in *Storia della Letteratura italiana*, cit., p. 389.

⁵⁹ Cfr. TRIFONE, *L'Italiano a teatro*, cit., p. 61.

⁶⁰ «Smettete questa anticaglia, o miei ragazzi/ un tempo aveva del buono, adesso è un'altra faccenda;/ invece di far ridere, fate sbadigliare» traduzione italiana in C. M. MAGGI, *I consigli di Meneghino* in ID., *Teatro milanese*, cit., p. 409.

il padroncino Fabio, contrapponendo alle sue fatue velleità di onore e gloria il proprio concreto buonsenso popolare. Tuttavia, i personaggi delle commedie di Maggi non hanno la complessità dei caratteri, ma si limitano a rappresentare le virtù e i vizi dei gruppi sociali a cui appartengono. Spesso la tensione morale che percorre le commedie si diluisce in lunghi e sentenziosi monologhi.⁶¹

Restando sempre nell'area settentrionale della penisola, meritano attenzione le esperienze drammaturgiche poco posteriori del bolognese Pier Jacopo Martello (1665-1727) e del veronese Scipione Maffei (1675-1755).⁶² Le commedie di Martello sono state definite «commedie da camera e per letterati»,⁶³ adatte più alla lettura che alla rappresentazione e alla scena, fondate chiaramente su temi letterari in cui rifluiscono indirettamente elementi di vita e costume del tempo.⁶⁴ Arcade e dotto letterato, Martello fu autore anche di versi poetici, di tragedie, e del *Dialogo della Tragedia antica e moderna*. Le commedie di Martello prendono le mosse, nella quasi totalità dei casi, da uno spunto letterario. In *Che bei pazzi* (1716), satira della volubilità, amorosa femminile e delle infatuazioni per l'attività poetica dell'Arcadia, Sostrata, una vedova aspirante poetessa, è corteggiata da alcuni goffi pretendenti rimatori d'Arcadia. La vedova, infine, si farà conquistare dal rozzo ma vigoroso messer Penulo che si serve, nella gara contro gli altri pretendenti, di un madrigale petrarcheggiante scrittogli da Marino. Il breve componimento satirico *Il piato dell'H* (1717) ha al centro dell'azione teatrale una questione linguistica, la difesa della lettera H minacciata di esclusione dal vocabolario della Crusca, mentre *l'Euripide lacerato* (1723) è incentrato sui vaneggiamenti amorosi del tragico greco. Letteraria è anche l'occasione della favola scenica e satirica *Il Femia sentenziato* (1724), scritta da Martello per tutelarsi dai possibili attacchi postumi alle sue tragedie da parte di Scipione Maffei, noto avversario del verso martelliano. Il poeta Femia, evidente anagramma di Maffei, dopo la morte si trova a vagare tra il fiume Lete e i Campi Elisi e viene condannato dal giudice infernale Radamento ad esprimersi soltanto negli aborriti settenari doppi, i versi martelliani.⁶⁵

⁶¹ Cfr. BINNI, *Il Settecento letterario*, cit., p. 392.

⁶² Sulla vita degli autori si vedano: M. CATUCCI, *Martello Pier Jacopo*, in *DBI*, vol. 71 (2008), pp. 77-84 e F. COSENTINO, *Maffei Scipione*, in *DBI*, vol. 67 (2006), pp. 256-263.

⁶³ Sul teatro di Martello si veda BINNI, *P. J. Martello e le sue commedie «per letterati»*, in *l'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 152-168 (a pag. 152); F. FIDO, *Il «ritorno» del M. e una recente edizione del suo «Teatro»*, in «Quaderni d'italianistica», V (1984), pp. 77-96; ID., *Il teatro parallelo di P.J. M. e Alfieri, Martello e una possibile «fonte» della «finestrina»*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi editore, 1989, pp. 41-67. Un'edizione moderna del teatro di Martello e dei suoi saggi critici è contenuta in P. J. MARTELLO, *Saggi critici e satirici e Teatro*, a cura di H. S. NOCE, 3 voll., Bari, Laterza, 1982. Sulla figura di P. J. Martello sono ancora utili M. FUBINI, *Un poeta d'Arcadia e un critico contemporaneo*, in ID., *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1975, pp. 307-318; G. DISTASO, *Fra barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di P.J. M.*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», classe di lettere e filosofia, VI, 3 (1976), pp. 505-527.

⁶⁴ Cfr. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 258.

⁶⁵ Cfr. *ibid.*

Uno dei suoi testi più riusciti è lo *Starnuto di Ercole* (1717), una «burattinata» o «bambocciata», come egli stesso la definisce nel *Proemio*, che ritrae l'arrivo di Ercole nel paese dei Pigmei e il groviglio di passioni e manie che scatena tra i minuscoli omini che con un solo starnuto finirà per disperdere come tanti chicchi di grano.⁶⁶ Sulla scena tutto appare proporzionato alle dimensioni degli «uomiccioli» che risaltano in contrasto alla statura di Ercole, che compare solo con una parte del proprio corpo «o con un dito, mostrando di parlar fuori di scena o mostrerà di ragionar nella scena coll'appariscenza di tutta la testa».⁶⁷ Nella rappresentazione dell'universo in miniatura, Martello crea un'efficace parodia delle forme poetiche e degli atteggiamenti culturali dell'Arcadia. I piccolissimi esseri hanno degli esotici nomi monosillabi (Kam, Fam, Ban, Kon, Uy, Neh, Mud, Gruh, Has e Fruh) e si esprimono in «versi corti, o cortamente scritti più dell'usato» che ben si accordano con la loro «vocina»; Ercole, invece, si esprime in versi di 14 sillabe pieni di «sesquipedali vocaboli risuonanti» accompagnati da una «voce baritona e gigantesca».⁶⁸ L'opera godette una meritata fortuna sia come farsa per i burattini (ricordiamo una rappresentazione allestita dal giovane Goldoni al castello di Vipack in Friuli nel 1726), che come dramma per musica. Con la mimesi parodistica del linguaggio e delle maniere poetiche arcadiche, Martello dà vita ad un mondo delicato, prezioso e ironico in cui si dispiegano i sentimenti e le passioni ridotte dei pigmei, l'autore crea, in tal modo, attraverso una «bonaria parodia della vita umana» un divertimento letterario per un pubblico colto e raffinato.⁶⁹

Il veronese Scipione Maffei (1675-1755), autore della fortunata *Merope*⁷⁰ compose due commedie in endecasillabi sciolti *Le cerimonie* e il *Raguet*.⁷¹ *Le cerimonie* fu scritta nel 1727, ma fu rappresentata, per un contrattempo, solo l'anno successivo da una compagnia di professionisti al teatro di San Luca a Venezia, con molto successo. La commedia è un tentativo di satira degli eccessi cerimoniosi e della cortesia ampollosa e vuota della società elegante, incentrata su una polemica di carattere civile. La subalternità politica dell'Italia aveva provocato, secondo Maffei, il deterioramento dei rapporti interpersonali che erano divenuti privi di spontaneità e scanditi da

⁶⁶ Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., pp. 68-69.

⁶⁷ *Proemio a Lo starnuto di Ercole* in P. J. MARTELLO, *Saggi critici e satirici e Teatro*, cit., p. 5.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Cfr. BINNI, *Il settecento letterario*, cit., p. 388.

⁷⁰ Con la *Merope* Maffei fece il suo esordio nel mondo del teatro nel giugno del 1713. La tragedia fu recitata davanti a Rinaldo I duca di Modena ed alla sua corte dalla compagnia di Luigi Riccoboni ed Elena Balletti (cfr. TURCHI, a cura di, *La commedia del Settecento*, cit., p. 201).

⁷¹ Il teatro di Maffei si legge in A. AVENA, a cura di, *Opere drammatiche e poesie varie*, Bari, Laterza, 1928. Alla prima edizione delle *Cerimonie*, (Venezia, Viezzeri, 1728) anonima, seguì la ristampa bolognese del 1729 per opera di Lelio Della Volpe. Nel 1730 *Le Cerimonie* con *La Merope* e con *La Fida Ninfa* furono raccolte nel volume a cura di G. CESARE BECELLI, *Il teatro, cioè la Tragedia, la Commedia, il Dramma, non più stampate*, Verona, Tumermani, 1730; nel 1757 furono pubblicate insieme con le *Poesie volgari e latine* a Verona, presso Antonio Andreoni. Sul teatro di Maffei cfr. T. COPPELLI, *Il teatro di Maffei*, Parma, 1907, B. CROCE, *Il Raguet*, in *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, pp. 210-217 e G. SILVESTRI, *S. Maffei, un europeo nel Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.

un rigido cerimoniale ripreso dalle nazioni egemoni, prima la Spagna e poi la Francia.⁷² Il giovane Orazio, dopo una lunga permanenza in Francia, ritorna in patria dove il padre vuole accasarlo con una giovane nobile di cui egli non sopporta le smancerie e le affettazioni. Alla fine Orazio riuscirà a sposare una giovane meno ricca ma dai modi franchi e sinceri. I personaggi che si avvicinano, ligi alle convenienze, sono «larve che mascherano il vuoto nel quale si muovono e dal quale sono penetrate con l'attaccamento ad un rituale», e il loro dialogo sembra «un formulario, un automatico susseguirsi di frasi di circostanza».⁷³ Il linguaggio aulico non resta però confinato ai personaggi ridicolizzati, ma si espande in tutto il testo, non risparmiando neanche il personaggio di Orazio. Poco incisiva appare anche la parodia del *Raguet* (1746) di Maffei, che critica la gallomania e prende di mira l'italiano infarcito di francesismi ricercando la comicità per mezzo degli equivoci che derivano dal vario significato che una frase può assumere nelle due lingue. Benché alcune scene sortiscano un piacevole effetto comico, la ripetizione insistita degli stessi meccanismi rende la commedia monotona e pesante.⁷⁴

Maffei e Martello nei loro tentativi teorici e pratici di riforma del teatro italiano scelsero la via di una contrapposizione rigorosa e di un'antitesi polemica all'esistente. Essi seguirono percorsi diversi ma entrambi offrirono una risposta aristocratica e accademica al pragmatismo dei comici dell'arte.⁷⁵ Per entrambi, il verso è un requisito essenziale sia del genere tragico che di quello comico. Martello propone un verso di doppi settenari piani a ritmo giambico (che sarà detto verso martelliano e sarà usato da Goldoni e ancor di più da Chiari). Maffei, invece, preferendo un verso più vicino al ritmo della conversazione quotidiana e familiare, opta per gli endecasillabi sciolti, variandoli con versi piani, sdruciolati e tronchi.⁷⁶ Le differenze tra i due autori non si esauriscono nelle scelte metriche. Anche l'atteggiamento che essi assumono nei confronti del pubblico della rappresentazione teatrale è opposto. L'amicizia con i coniugi Riccoboni, l'intensa partecipazione alla vita civile e i successi della sua *Merope*, nel 1713, avevano reso Maffei meno diffidente nei confronti dei teatri pubblici.⁷⁷ Nella *Premessa al Teatro tragico italiano* egli dichiara di ritenere il pubblico del teatro pagante l'unico autorizzato a giudicare la qualità degli spettacoli e individua i luoghi della riforma nei:

teatri pubblici e prezzolati, dove gran moltitudine di gente e d'ogni condizione concorra, e dove niun rispetto, niuna convenienza, niuna prevenzione, niuna parzialità alteri il giudizio, e trattenga o spinga i moti naturali d'approvazione o disapprovazione... Certa cosa è che molto caso è da fare in ciò anche del minuto popolo, che non guasto da pregiudizi; inseriti talvolta nelle menti dalle

⁷² Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 81.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Cfr. BINNI, *Il Settecento letterario*, cit., p. 383.

⁷⁵ Cfr. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p. 7.

⁷⁶ Per un confronto tra Maffei e Martello cfr. TURCHI, a cura di, *La commedia del Settecento*, cit., pp. 72-73.

⁷⁷ *Ibid.*

regole e dagli studi, ci scuopre il sentimento della natura, e rettamente giudicar può dove d'imitar la natura si tratta... Senza questo addottrinamento grand'uomini abbiám visto darci tragedie che, se ben piene d'ingegno e di sapere, son rimaste inutili, ed all'universale son parute ridicole (p. XXI).⁷⁸

Infatti, nonostante fossero state concepite «per una conversazione di dame e cavalieri di singolarissimo talento nel recitare»,⁷⁹ Maffei permise la rappresentazione de *Le cerimonie*, davanti al pubblico che accorse numeroso al teatro S. Luca di Venezia durante il Carnevale del 1728, ottenendo un ottimo consenso.⁸⁰ Diverso, invece, l'atteggiamento di Martello nei confronti dei teatri prezzolati e del loro pubblico pagante. Nella *Premessa* alla commedia *Che bei pazzi*, egli esprime la consapevolezza di quanto la Commedia dell'arte fosse radicata nel gusto del pubblico e di quanto fosse difficile sostituirla con la commedia regolare, ammettendo la propria inadeguatezza a farlo:

[...] conosco io [...] che quando codesti artigianelli o barcaiuoli vanno al teatro, per ridere, più tosto il Dottore, il Pantalone, ed Arlecchino, e Finocchio, che la Lena, il Negromante, i Suppositi, la Casaria e la Scolastica, vorrebbero ritrovarvi: conciossiacosaché nessuna commedia ridevole, per savia, piccante, vivace e costumata che siesi, può alla commedia istrionica italiana resistere [...] Gli stessi innamorati nell'affettazione dei loro ragionari, non mancano del ridicolo, così che confesso ch'io lascerei l'Edipo di Sofocle e l'Anfitrione di Plauto per una di queste favole da valenti istrioni rappresentata.⁸¹

Più avanti, nella stessa *Premessa*, Martello afferma di preferire di gettare al fuoco la sua opera, piuttosto che farla rappresentare dagli istrioni in un teatro pubblico, ritenendola più adatta al ristretto circuito dei libri e dei salotti che ad un pubblico di spettatori incolti che vanno a teatro solo per ridere. La sua commedia, infatti, non potrà essere rappresentata «che da un seminario o da un'Accademia ad un'udienza scelta, e raccolta, la maggior parte dei letterati».⁸²

Tali dichiarazioni sono contenute nella premessa alla sua commedia *Che bei pazzi*, scritta dopo la notizia dell'insuccesso della *Scolastica* di Ariosto, messa in scena da Luigi Riccoboni nel 1715. Il modenese Luigi Riccoboni (in arte Lelio, 1676- 1753), attore, autore di scenari e storico del teatro, con la messa in scena della commedia di Ariosto provò ad iniziare una riforma della pratica

⁷⁸ S. MAFFEI, *Teatro italiano o sia scelta di Tragedie per uso della scena. Premessa un'istoria del teatro e difesa di esso*, Venezia, Stamperia di Stefano Orlandini, 1746, p. XXI, cit., in ORTOLANI, *La riforma del teatro nel Settecento*, cit., p. 16.

⁷⁹ Si veda la premessa *Al lettore* di Giulio Cesare Becelli all'edizione del *Teatro* di Maffei, Verona, Tumermani, 1730, p. 89, che ora si legge in S. MAFFEI, *Le Cerimonie*, in TURCHI, a cura di, *La commedia del Settecento*, cit., p. 208.

⁸⁰ Cfr. TURCHI, a cura di, *La commedia del Settecento*, cit., pp. 72-73.

⁸¹ Lettera di prefazione alla commedia *Che bei pazzi* in P. J. MARTELLO, *Seguito del Teatro italiano*, Bologna, Nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1723, pp. 156-59, pubblicata in risposta alle considerazioni critiche del nobile veneto Giovan Battista Recanati dopo l'insuccesso della *Scolastica* messa in scena da L. Riccoboni (cfr. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p. 8).

⁸² Ivi, p. 260.

teatrale sulla base del recupero del migliore repertorio classico.⁸³ Dopo il clamoroso insuccesso, si trasferì a Parigi con la sua compagnia per ridar vita alla *Comédie italienne* e tra il 1716 e il 1729 svolse attività di attore, commediografo e *metteur en scène*.⁸⁴ Nel 1729, avendo acquisito la consapevolezza dell'impossibilità di una seria riforma del repertorio degli *Italiens*, a causa delle aspettative del pubblico e delle abitudini degli attori, abbandonò la direzione della *Comédie italienne* e la professione dell'attore e pubblicò un'importante *Histoire du théâtre italien*, insieme alla *Dissertation sur la tragédie moderne* e al trattato *Dell'arte rappresentativa* nel 1728, le *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* nel 1738 e il trattato *De la réformation du théâtre* nel 1742. Questi scritti costituiscono un primo reale tentativo di storia comparata del teatro europeo e sono basati sull'idea della continuità storica fra l'antica commedia popolare latino-sannita e la moderna commedia dell'arte, nonché sulla necessità di operare un passaggio graduale dalla commedia basata sull'improvvisazione a quella «premeditata».⁸⁵ Interessanti, inoltre, sono le sue considerazioni sull'arte attoriale. A differenza di quanto affermerà Diderot nel *Paradoxe sur le comédien* (1769-1777), egli sostiene la necessità della completa identificazione dell'attore nel personaggio. Infine, risulta di primaria importanza per Riccoboni la necessità di affermare la funzione educatrice e moralizzatrice del teatro, la cui attività dovrebbe essere regolata ed eventualmente censurata dallo Stato, nell'interesse del popolo. Tra i suoi scenari più interessanti che sono stati pubblicati, prova della sua volontà di moralizzare e regolarizzare la commedia, si ricordano *Il giocatore*, che si inserisce in modo originale nella linea che va dal *Jouer* di Régnard al *Giuocatore* di Goldoni, e *La vera amicizia*, che anticipa in alcuni aspetti il dramma borghese e la *comédie larmoyante* del secondo Settecento.⁸⁶

1.3. L'esperienza teatrale della «pulitissima» scuola toscana

Su un versante opposto rispetto all'esperienza di Martello e Maffei si situa la drammaturgia comica di Girolamo Gigli, Jacopo Angelo Nelli e Giovan Battista Fagiuoli. Il primo a riunire i tre

⁸³ Luigi Riccoboni, con la messa in scena della *Scolastica*, tentò un'impresa di riforma del teatro comico con l'intenzione di selezionare e strutturare esemplarmente un repertorio di opere che riuscisse a coniugare tradizione e modernità e a superare la frattura tra intellettuali e attori. Tuttavia, Riccoboni non si rivelò all'altezza della situazione, finì infatti per scegliere un testo rinascimentale che aveva poco da dire ai contemporanei e lo sottopose ai tagli suggeriti dal suo rigido moralismo (per queste considerazioni cfr. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., p. 22).

⁸⁴ cfr. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 259. Su L. Riccoboni cfr. anche X. De COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII siècle, Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, E. Droz, 1943-45; T. SORBELLI, a cura di, *Studi in onore di Luigi Riccoboni*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le province modenesi», VIII, 7 (1955); C. VARESE, *L. Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro*, in *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento, Dal romanzo libertino al Metastasio*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 153-168; S. CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986.

⁸⁵ Cfr. FIDO, *Il teatro del primo settecento*, cit., p. 260.

⁸⁶ Cfr. L. RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di J. MAMCZARZ, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 127-153 e pp. 155-182.

autori nella comune definizione di «pulitissima scuola fiorentina»⁸⁷ fu Carlo Goldoni, che ne lodò «l'antica semplicità dello stile e la naturalezza del dire».⁸⁸ Gli autori toscani vissero tra il Sei e Settecento, nel clima di rigorismo morale e religioso del granducato, furono tutti e tre Arcadi e legati in maniera differente alla Crusca. Si conoscevano e avevano rapporti epistolari, ma non ebbero mai la coscienza di costituire una scuola. Nelle prossime pagine ci soffermeremo individualmente sulle esperienze teatrali di ciascun autore della cosiddetta triade toscana dedicando un maggiore approfondimento alla figura di Fagioli nel capitolo II.

1.3.1. Jacopo Angelo Nelli

Rispetto a Gigli e Fagioli, Nelli (1675-1767) avvertì maggiormente l'esigenza di un cambiamento teatrale profondo che coinvolgesse testi e attori e tentò con più consapevolezza di creare una commedia regolare che si distanziasse dalla commedia dell'arte.⁸⁹ La sua opera, secondo Binni, è «più moderna, più settecentesca e per le sue intenzioni programmatiche più vicina al programma innovatore goldoniano»⁹⁰ rispetto a quella degli altri rappresentanti della triade toscana. Il programma di rinnovamento su cui si basano le sue opere comprende precetti classicistici e principi arcadici ed è espresso dall'autore nelle prefazioni alle sue commedie.⁹¹ Nelli intende costruire una commedia che abbia prima di tutto una funzione educativa e moralizzatrice e che sia improntata alla mimesi della realtà. La commedia deve essere rappresentata «al solo fine

⁸⁷ Cfr. la *Prefazione alla I raccolta delle commedie* in C. GOLDONI, *Teatro*, a cura di MARZIA PIERI, Torino, Einaudi, 1991, tomo III, p. 1253.

⁸⁸ «Grandi obbligazioni abbiám noi ai primi scrittori del nostro secolo, i quali hanno liberata l'Italia dalle iperboli, dalle metafore, dal sorprendente, ed hanno richiamata l'antica semplicità dello stile, e la naturalezza del dire»: *Prefazione* al tomo III dell'edizione Pasquali, in C. GOLDONI, *Il teatro comico. Memorie italiane*, a cura di G. DAVICO BONINO, Milano, Mondadori, 1983, p. 105.

⁸⁹ Per queste considerazioni e per una panoramica generale sulla riforma di Nelli si veda il capitolo dedicato a *La triade toscana*, in TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., pp. 19-36. Per le notizie riguardanti la vita e le opere di Nelli, si veda M. CATUCCI, *Nelli Jacopo Angelo*, in *DBI*, vol. 78 (2013), pp. 197-199; le note biografiche presenti nell'introduzione a J.A. NELLI, *La serva padrona* in TURCHI, a cura di, *La commedia del Settecento*, I, cit., pp. 107-109. Sulla biografia di Nelli si veda anche A. MORETTI, *Jacopo Angelo Nelli*, in «La Rassegna nazionale» XII (1890), pp. 409-426. Per le notizie sulla sua opera e sui punti di contatto con la riforma goldoniana è ancora utile F. MANDÒ, *Il più prossimo precursore di Carlo Goldoni (J.A.N.)*, Arezzo, Sinatti, 1903. Per avere una panoramica generale sui riferimenti molieriani presenti nelle sue opere cfr. TOLDO, *L'oeuvre de Molière*, cit., pp. 235-345. Studi datati, ma ancora importanti per la ricchezza di informazioni, sono: I. SANESI, *La commedia*, cit., pp. 261-279, e F. ZAMPIERI, a cura di, *Opere di Carlo Goldoni, con appendice del teatro comico nel Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1954, pp. 1043-1063. Per l'interpretazione critica delle sue opere e per un confronto con Gigli e Nelli si vedano: W. BINNI, *Fagioli e Nelli*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 227-43 e R. TURCHI, *La triade toscana* in EAD., *La commedia italiana del Settecento*, cit., pp. 19-37.

⁹⁰ Cfr. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 227. Molteplici concordanze di tono si riscontrano tra la dichiarazione di poetica di Nelli formulata nell'*Avvertimento a chi legge* premesso al volume II delle *Commedie* (Siena, 1751), e la *Prefazione* di Goldoni del 1750 al primo tomo delle *Commedie* (Venezia, Bettinelli, 1750), in particolar modo nell'idea che per agire sulle coscienze la commedia abbia bisogno di una rappresentazione quanto più verosimile dei tipi umani (cfr. ZAMPIERI, *Opere di Carlo Goldoni, con appendice*, cit., p. 1044).

⁹¹ I principi della sua riforma sono esposti a più riprese nelle dediche e nelle introduzioni alle varie commedie. In particolare si veda *L'autore a chi legge*, premesso agli *Allievi di vedove* in J. A. NELLI, *Commedie*, tomo II, Milano, per Federico Agnelli, 1762, pp. 4-10 e la *Lettera dell'autore all'illustrissimo signore Uberto Benvoglienti* premessa a *La Serva padrona*, in ID., *Commedie*, tomo I, Milano, per Federico Agnelli, 1762, pp. 5-11.

di correggere con essa i mali costumi di coloro che mal soffrirebbero le riprensioni di qualche superiore, o amico»,⁹² e per far ciò è necessario porre «nella più chiara veduta, e prospetto i vizi, i più in uso e alla moda (senza offender però l'onestà pubblica), e le virtù a quelli contrarie [...] mettendo in vista le ottime conseguenze che dalle virtù derivano e le pessime che da vizi procedono».⁹³ Importante per il commediografo è che «l'imitazione dei caratteri sia giusta verisimile e continuata e che siano rappresentati specialmente quali siano gli uomini, ch'è la più efficace, la più utile e la più dilettevole imitazione delle tre che ne pone Aristotele».⁹⁴ Un altro elemento fondamentale per la riuscita della commedia moderna, inserito da Nelli nella dichiarazione di principi premessa alla *Serva padrona*, è l'organicità dell'opera. Le singole scene devono essere considerate nella loro complessa articolazione «unite e correlative all'orditura della favola»⁹⁵ e non isolatamente, perché ciascuna serve «a far letto o a dar scioglimento o ragione di qualche fatto».⁹⁶ La verosimiglianza, la naturalezza e l'organicità dell'opera, sono imprescindibili così come la correttezza stilistica, l'eleganza e la chiarezza del linguaggio.⁹⁷ Inoltre, ispirandosi all'antico canone secondo cui la buona commedia «castigat ridendo mores» e «omne tulit punctum qui miscuit utile dulci»,⁹⁸ Nelli si preoccupa di insaporire i dialoghi «con avvenimenti curiosi, con facezie, con motti, con proverbi, e con maniere piacevoli»⁹⁹ per rendere la rappresentazione gradevole e la lezione morale efficace. Tuttavia, nonostante gli sforzi fatti per dare alle commedie «varietà, movimento» e per renderle «istruttive, saporite e piacevoli»,¹⁰⁰ Nelli era consapevole che la mancanza di «fuoco comico» era una delle sue maggiori pecche. Non riuscendo, malgrado i suoi propositi, a creare una commedia di caratteri da cui scaturisse naturalmente la comicità, per compensare le sue mancanze finì, in più occasioni, per ripiegare sul farsesco e per cedere alla commedia d'intrigo.¹⁰¹ Nonostante queste premesse, si riconosce la presenza nelle sue commedie

⁹² Cfr. *L'autore a chi legge*, premesso agli *Allievi di vedove*, in NELLI, *Commedie*, cit., tomo II, p. 4.

⁹³ *Ivi*, p. 5.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Prefazione a La Serva Padrona*, in NELLI, *Commedie*, cit., tomo I, p. 10.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Cfr. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 232.

⁹⁸ NELLI, *Commedie*, cit., tomo II, p. 4.

⁹⁹ *Ivi*, p. 5.

¹⁰⁰ NELLI, *Commedie*, cit., tomo I, p. 7.

¹⁰¹ Spesso Nelli si preoccupò di difendere l'inverosimiglianza di alcune situazioni comiche da lui create. Nella dedica de *I vecchi rivali* giustifica la finzione del 'pittor di ritratti cieco' (III, 13) ovvero una burla ideata dal servo Fracassa ai danni del vecchio padrone che dà vita ad una scena esilarante ma non funzionale allo svolgimento. Il vecchio Volontario è innamorato di una giovane donna a cui vuole donare un suo ritratto. Il servo Fracassa fingendosi un pittore cieco con la scusa di toccare il volto del padrone per riuscire a dipingerlo, lo imbratta di colori. L'unica giustificazione che il commediografo riuscì a trovare per difendere questa scena che si fonda su «una inverosimilitudine, sopra della quale non istà appoggiato alcun fatto principale o dell'intreccio o dello scioglimento» è quella «del rallegramento e delle risa che suscita nel popolo una simil disconvenienza e stranezza» (*Dedica de I vecchi rivali*, in NELLI, *Commedie*, cit., p. 258), cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 23.

di numerosi tentativi di approfondimento psicologico di alcuni difetti umani e di satira dei costumi del secolo corrente.¹⁰²

Per quanto riguarda la modalità di composizione delle sue commedie, secondo il Mandò esse «sono in gran parte lo svolgimento di motivi tolti al teatro francese, innestati sul tronco della commedia di intrigo, mescolati al ridicolo efficace della commedia improvvisa».¹⁰³ Nella sua commedia risulta molto forte l'influenza di Molière e in misura minore di Montfleury e Palaprat.¹⁰⁴ Tuttavia, Nelli agisce sui modelli francesi in maniera differente rispetto a Gigli. All'adattamento e alla traduzione dei testi stranieri egli preferisce la contaminazione. Le sue commedie, infatti, spesso nascono dall'accostamento di motivi, personaggi e scene provenienti da differenti testi.¹⁰⁵

Tra le commedie più riuscite di Nelli ricordiamo *La serva padrona* e *La suocera e la nuora*. *La serva padrona* è l'opera di Nelli maggiormente autonoma rispetto ai modelli francesi. L'unico riferimento a Molière è nella scena VIII dell'atto I che prende spunto dalla scena IV dell'atto I di *Monsieur de Pourcegnac*.¹⁰⁶ Il soggetto che innalza il personaggio secondario della serva a protagonista è molto diffuso nel teatro del Settecento. Si ricordano, ad esempio, l'omonimo intermezzo di Fagiuoli, musicato da Pergolesi nel 1733, *La serva scaltrita diventa padrona*, e alcune commedie di Goldoni, *La castalda* (1751), *La donna vendicativa* (1753), *La cameriera brillante* (1754), *La donna di governo* (1758).¹⁰⁷ Al centro della commedia è Pasquina, vedova di ventinove anni, da vent'anni al servizio del vecchio Arnolfo. La serva spadroneggia nella casa del vecchio e progetta una fuga con un ricco bottino di denari e argenterie sottratte al suo padrone. Con Pasquina Nelli ha il merito di aver saputo creare un personaggio complesso, comico per la sua tracotanza e la perdita di senso di ogni misura, che nasconde nei suoi gesti un'inquietudine sotterranea. La donna, infatti, senza marito, già considerata vecchia a ventinove anni, non può contare su nessuna sicurezza economica e sottrae i beni al padrone soprattutto per paura di un

¹⁰² Nel *Forestiero in patria* è ben delineato il carattere del cavaliere infranciosato, nel *Tormentator di se stesso*, il carattere dell'ipocondriaco, nel *Geloso in gabbia*, del marito geloso ne *La dottoressa preziosa*, di una giovane vedova con la mania del linguaggio pseudo-classicista. Malgrado la presenza di spunti interessanti, Nelli non riesce a sviluppare mai del tutto questi nuclei di intuizione psicologica. (Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 35).

¹⁰³ Cfr. MANDÒ, *Il più prossimo precursore di Carlo Goldoni*, cit., p. 104.

¹⁰⁴ Si veda la nota introduttiva di Turchi a J.A. NELLI, *La serva padrona*, in TURCHI, a cura di, *La commedia del Settecento*, cit., p. 108.

¹⁰⁵ Nelle situazioni e nei caratteri del *Forestiero in patria*, ad esempio, sono presenti spunti tratti da *Les précieuses ridicules*, *Les femmes savantes*, *Le mariage forcé*, *Les fourberies de Scapin*, e *Le malade imaginaire* di Molière; similmente, la *Moglie in calzonni* si ispira alla novella CXXXVIII del Sacchetti e all'*Opéra de campagne* del Dufresny, ma presenta anche spunti tratti da *Les fourberies de Scapin*, da *Les femmes savantes* e da *George Dandin* di Molière (cfr. J.A. NELLI, *La serva padrona*, in *La commedia del Settecento*, cit., p. 109).

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Sul soggetto delle serve padrone si veda R. TURCHI, *Le serve padrone* in «La rassegna della letteratura italiana», I, 116, (2012), pp. 5-17.

futuro di miseria, destino che accomuna molte serve nella stessa condizione.¹⁰⁸ Degno di nota è anche il tentativo di conferire nuovi attributi al personaggio del padre rispetto alla sua caratterizzazione classica. Arnolfo non è preso da avarizia e da passione amorosa come il classico personaggio del vecchio e segna l'inizio di una rappresentazione positiva della figura paterna.¹⁰⁹

Una delle migliori prove di Nelli dopo *La serva padrona* è *La suocera e la nuora* in cui sono dipinti con grazia e sapienza alcuni momenti di vita quotidiana delle famiglie aristocratiche nel Settecento.¹¹⁰ Al centro de *La suocera e la nuora* sono i contrasti familiari tra le due protagoniste, Litigia, la suocera, e Agrida, la nuora. Alle due donne, impegnate in una gara di battibecchi e puntigli per la supremazia nel governo della casa, fanno da contrappunto i mariti, Pasquale e Filidauro, che cercano di ristabilire l'ordine e l'equilibrio nella famiglia, con l'aiuto dell'amico Onorato. Il finale scelto dal commediografo (ovvero un momentaneo allontanamento delle due donne, che partono in vacanza per due ville diverse) è espressione di una saggia ed equilibrata visione della vita, basata su una moralità che tende alla misura e al compromesso. In questa commedia Nelli utilizza con maggiore parsimonia le tradizionali risorse comiche e sfoggia una più sicura padronanza delle tecniche compositive: egli realizza una bonaria satira di manie e di vizi alla moda creando una naturale comicità che nasce dalla situazione e dall'urto fra i personaggi.¹¹¹

1.3.2. Girolamo Gigli

La produzione teatrale del senese Gigli (1660-1722) viene comunemente suddivisa in due periodi cronologici ristretti.¹¹² Il primo, compreso tra il 1684-1704, è maggiormente legato alle

¹⁰⁸ Cfr. TURCHI, a cura di, *La commedia del Settecento*, cit., p. 29.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Secondo Binni questa commedia si distingue per la maggiore originalità e l'attuazione migliore del suo programma. cfr. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 234.

¹¹¹ Per le considerazioni di Binni e Turchi su *La suocera e la nuora* si vedano BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 238-243 e TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 22-23. Secondo Binni è una delle sue commedie più mature; dello stesso parere è Turchi che la considera una delle sue migliori prove.

¹¹² Sulla cronologia delle opere di Gigli si veda la *Presentazione* di E. Marcello a G. GIGLI, *Un pazzo guarisce l'altro*, a cura di E. MARCELLO, Santiago de Compostela-Venezia, Biblioteca Pregoldoniana, Lineadacqua edizioni, 2016, pp. 9-15. Per le notizie biografiche su Gigli cfr. la nota introduttiva a G. GIGLI, *Don Pilone*, in TURCHI, a cura di, *La commedia del Settecento*, I, cit., pp. 3-8; L. SPERA, *Gigli Girolamo*, in *DBI*, vol. 54 (2000), pp. 676-679; il paragrafo introduttivo *Vita e opere di Girolamo Gigli (1660-1722)* in G. GIGLI, *Vocabolario Cateriniano* a cura di G. MATTARUCCO, prefazione di M. A. Grignani, Firenze, Accademia della Crusca, 2008, pp. 425-30; la *Presentazione* di E. Marcello a G. GIGLI, *Un pazzo guarisce l'altro*, cit., pp. 9-15. Sulla vita del Gigli si ricordano anche le biografie antiche di F. CORSETTI, *La vita di G. G., fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Firenze, nella stamperia all'insegna di Apollo, 1746; M. VANNI, *G. G. nei suoi scritti polemici e satirici*, Firenze, Tip. Cooperativa, 1888; M. VANNI, *Ritratto critico di Girolamo Gigli fatto dal Benvoglianti*, in «Buletino senese di Storia patria», V, 2 (1898) pp. 299-306; A. MORETTI, *Girolamo Gigli*, in «Ateneo veneto», XV1, 1, (1891), pp. 253-70; I. SANESI, *Girolamo Gigli e Niccolò Amenta*, in «Buletino senese di storia patria», XII (1905), pp. 19-59; M. CARMI, *P.J. Martelli, A. Zeno e G. Gigli*, Firenze, Seeber, 1906; T. FAVILLI, *G. G. senese nella vita e nelle opere*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1907; P. TOLDO, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher, 1910, pp. 303-325; U. FRITTELLI, *Girolamo Gigli*, in «Buletino senese di storia patria», XXXIX (1922), pp. 235-78; SANESI, *La commedia*, cit., pp. 20-38; ZAMPIERI, *Opere di Carlo Goldoni, con appendice*, cit., pp. 983-987.

modalità didattico spettacolari del teatro gesuitico e comprende prevalentemente drammi per musica composti per il Collegio dei Tolomei di Siena.¹¹³ Tra le opere di questo periodo *Un pazzo guarisce l'altro* spicca come primo tentativo di avvicinamento al genere comico che si distacca dalle altre opere del periodo anche per la tematica amorosa. La seconda fase della produzione teatrale di Gigli, legata maggiormente al teatro francese, ha inizio a fine secolo e procede con la stesura di commedie e tragedie, alternate a qualche dramma sacro. Per la produzione comica ricordiamo: *Le furberie di Scapino* (1704), *I Litiganti ovvero Il giudice impazzato* (1705), *Il Don Pilone, ovvero Il bacchettone falso* (1707), *La sorellina di Don Pilone, ossia L'avarizia più onorata nella serva che ne la padrona* (1712), *Ser Lapo, ovvero La moglie giudice e parte* (1715), *Il Gorgoleo, ovvero Il governatore delle isole natanti tiburtine* (1716).

Gigli è stato descritto dai suoi biografi come uno spirito eccentrico, estroso e originale, un critico caustico e irascibile, instancabile castigatore di ipocriti e bacchettoni, sempre predisposto al riso e alla burla.¹¹⁴ La sua attività teatrale si svolse nel periodo di decadenza culturale che la Toscana affrontò durante il governo di Cosimo III. In quegli anni, nonostante la rigida politica del Granduca, il teatro mostrava una straordinaria resistenza e continuava a espandersi senza sosta, rimanendo una delle poche occasioni di svago permesse. A Siena, in particolar modo, si assisteva alla fioritura di un'ingente produzione teatrale, che faceva riferimento, per la maggior parte, alle due principali accademie senesi, dei Rozzi e degli Intronati e al Nobile Collegio dei Tolomei, diretto dai Gesuiti.¹¹⁵ Girolamo Gigli fu legato al Collegio dei Tolomei nel periodo della sua formazione, mentre negli anni della sua maturità collaborò principalmente con le due Accademie, svolgendo non soltanto la funzione di autore, ma curando anche gli aspetti tecnici e organizzativi della messa in scena e preoccupandosi della dimensione economica dei suoi spettacoli.¹¹⁶ Nonostante la critica abbia a lungo trascurato questo aspetto, Gigli, appare profondamente radicato nei meccanismi della prassi teatrale senese e si distingue dai molti letterati di Accademia che in

¹¹³ Per un approfondimento sulla vita culturale e teatrale senese al tempo di Gigli cfr. M. FIORAVANTI, *Cultura e prassi scenica a Siena nel primo Settecento*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Siena», XII (1991), pp. 61-62 e B. STRAMBI, *G. G. nel teatro senese del primo Settecento* in «Bullettino senese di storia patria», C (1993), pp. 148-195.

¹¹⁴ Per queste e per altre considerazioni su Gigli e la sua importanza nel teatro settecentesco si veda W. BINNI, *Il teatro comico di G. G.*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 176-206. Sul teatro comico di Gigli sono fondamentali le pagine di Turchi, che offre una panoramica generale sulla sua produzione comica e un confronto con Fagioli e Nelli: TURCHI, *La triade toscana*, in EAD, *La commedia italiana del Settecento*, cit., pp. 43-61; per un'interpretazione critica delle sue commedie si veda anche l'*Introduzione* di A. Mancioti, a G. GIGLI, *Don Pilone, La sorellina, Il Gorgoleo*, a cura di A. Maniotti, Milano, Silva, 1963; R. GAGLIARDI, *Quando la maschera è il volto. La scelta dell'apocrifo in G. G. come funzione di un costume sociale e culturale senese tra fine Seicento e primo Settecento*, in «Bullettino senese di storia patria», IC (1992), pp. 210-227 e l'*Introduzione* in C. FRENQUELUCCI, a cura di, *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo: Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Firenze, Olschki, 2010, pp. V-XV, che comprende oltre alle note biografiche un paragrafo sul rapporto tra Cervantes e Gigli.

¹¹⁵ Cfr. STRAMBI, *G. G. nel teatro senese del primo Settecento*, cit., pp. 148-195. La studiosa descrive la figura di Gigli ponendo particolare attenzione all'ambiente entro cui si mosse e che stimolò la sua produzione comica.

¹¹⁶ Ivi, p. 171.

quegli anni tentarono una riforma del teatro dall'alto, destinata a fallire. La sua estraneità alla cultura accademica è dimostrata dal suo interessamento alla dimensione commerciale del teatro, che è sempre stata criticata dagli intellettuali. Inoltre, Gigli non intervenne mai nel dibattito sulla decadenza del teatro né formulò progetti teorici di riforma come Nelli. Imitò Molière, eliminò dai testi le scurrilità più grossolane presenti nei canovacci, ma non risentì in misura rilevante dei principi arcadici di correttezza ed eleganza e si preoccupò soprattutto di creare degli spettacoli che andassero incontro ai gusti del pubblico.¹¹⁷ Uno dei principali obiettivi di Gigli era far divertire il popolo, intrattenere il pubblico e i lettori. Il Corsetti descrive in questi termini la sua plateale apparizione nella prima messa in scena del *Don Pilone*:

La prima volta che fu recitata nel teatro grande di Siena, volle il Gigli rappresentare in persona la parte di Don Pilone, ed assegnò a nove cavalieri, amici suoi facetissimi, l'altre parti adattate meravigliosamente a ciascheduno, per esprimere al naturale i caratteri di quelle. Infatti non fu giammai udito tanto strepito di risa smoderate in nessun teatro, quanto in tale occasione, avendo egli a bella posta imitato alcuni soggetti nella pronunzia e nell'abito, e nel portamento, ed avendo fatto rappresentare al fine di ciascun atto intermedj, i quali erano una continuata satira contro la falsa pietà espressi, oltre le parole in musica, con azione muta all'usanza de' mimi antichi.¹¹⁸

Fatte le dovute precisazioni, è giusto ricordare che il teatro di Gigli presenta numerosi tratti in comune con le diffuse esigenze di rinnovamento sentite da letterati e intellettuali nel primo Settecento. L'autore senese ricerca un'arte teatrale che sia rappresentazione realistica della vita e che promuova gli ideali di sincerità e schiettezza nei rapporti umani. I bersagli principali della sua satira sono l'ipocrisia e la finta religiosità.¹¹⁹ Nel suo capolavoro, il *Don Pilone*, egli riprende dal *Tartuffe* molieriano la satira contro i bacchettoni e i finti moralisti. Le vicende del *Don Pilone* si svolgono in Francia, in una piccola città di provincia, e sono incentrate sulla vita di una famiglia piccolo-borghese, la casa di Monsù Buonafede che è insidiata dalle arti del finto devoto, Don Pilone. Gigli sceglie di dare a Don Pilone il volto del corrotto prete senese Don Feliciati. In questo modo, rispetto al modello francese, riduce la portata della sua satira e ne fa un'occasione di intrattenimento municipale. Nella commedia dell'autore senese la satira non è generalizzazione di un vizio, come avviene nel testo molieriano, ma è diretta *ad personam* ed «è continuamente allusiva dell'angusto mondo toscano vigilato dal dominio di Cosimo III».¹²⁰

¹¹⁷ I doppi sensi e le allusioni volgari, numerosissime nei suoi dialoghi, lo allontanano dall'area arcadica, così come anche la sua insistenza sui motivi sensuali ed erotici: cfr. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 195, e TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 50.

¹¹⁸ CORSETTI, *La vita di G. G., fra gli Arcadi*, cit., pp. 9-10.

¹¹⁹ Cfr. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 184.

¹²⁰ TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 45. Il prete Feliciati era stato condannato anche dal tribunale dell'inquisizione di Siena. Secondo Turchi nella scelta del prete si nasconde l'atteggiamento ambiguo di Gigli che infrange la legge che impedisce di rappresentare a teatro i ministri del culto religioso ma sceglie come bersaglio un uomo pubblicamente colpevole e detestato dalle autorità ecclesiastiche.

Il rapporto con i modelli francesi è un'altra questione fondamentale del teatro di Gigli sulla quale si è a lungo dibattuto, soprattutto in riferimento al *Don Pilone*. Turchi, a questo proposito, ricorda che già i biografi antichi attuarono la ricerca delle fonti delle sue commedie, ma solo successivamente, con il contributo di Mazzoni, e con le pagine scritte in risposta alle sue affermazioni da Sanesi, si iniziò a discutere del valore delle opere di Gigli sulla base della loro originalità rispetto ai modelli da cui derivano.¹²¹ Secondo Mazzoni, che limita il suo confronto all'intreccio e alla partizione delle due commedie, il *Don Pilone* non è che «una parafrasi in prosa del *Tartuffe*, con personaggi, svolgimento, e partizione di scene immutati: parafrasi da porsi accanto a quelle che il Gigli stesso fece per le *Furberie di Scappino*».¹²² Sanesi, al contrario, riconobbe le qualità della scrittura gigliana, in cui rilevò un sale e un colore del tutto differente rispetto al dialogo molieriano.¹²³ Il rapporto con le commedie francesi è stato approfondito anche da Binni, che nel suo saggio del '63 elogia l'originalità di Gigli rispetto al modello molieriano, riferendosi in particolar modo alle scelte differenti che il senese compie riguardo all'ambientazione, alla comicità più realistica e concreta e al linguaggio più denso e corposo.¹²⁴ Dello stesso parere è la Turchi che, in aggiunta, sottolinea la differenza del pubblico destinatario del testo, in un caso la grande corte di Versailles di Luigi XIV, e nell'altro l'ambiente chiuso della provincia toscana. La studiosa indica come novità rilevante nel testo gigliano la «compiaciuta aderenza al linguaggio quotidiano del mondo toscano», ma denuncia una comicità tutta esteriore, che rende i personaggi caricaturali, grotteschi e privi delle complesse sfaccettature del loro modello francese.¹²⁵

Insieme al *Don Pilone*, si distingue dal resto della produzione comica per una vivace comicità e delle originali soluzioni drammatiche anche la *Sorellina del Don Pilone*, una commedia interamente originale, scritta senza l'appoggio di altri testi. Come spiegato dalla lettera di prefazione, la commedia, in cui Gigli si prende beffe della moglie, trae spunto da alcune vicende autobiografiche.¹²⁶ In occasione di un suo ritorno a Siena, il poeta alloggia a casa della moglie da cui è ospitato malvolentieri.¹²⁷ Al contrario, la vecchia serve Cecilia, desiderosa di seconde nozze,

¹²¹ Ivi. p. 44. Per i giudizi di Mazzoni e Sanesi cfr. G. MAZZONI, *Tartuffo e Don Pilone*, dapprima in «Propugnatore», n.s., a. I (1888), fasc. 5-6; poi in ID., *Il teatro della rivoluzione, la vita di Molière e altri brevi scritti di letteratura francese*, Bologna, Zanichelli, 1894, p. 431 e SANESI, *La Commedia*, cit., pp. 229-246.

¹²² MAZZONI, *Tartuffo e Don Pilone*, cit., pp. 431.

¹²³ Cfr. SANESI, *La Commedia*, cit., p. 239.

¹²⁴ Cfr. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 192-197.

¹²⁵ Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 45.

¹²⁶ Nella lettera di prefazione alla commedia, si legge: «avendo pertanto il Gigli una miniera bollente di tutte queste ridicolezze, pensò ultimamente di darla fuori in una farsetta satirica da rappresentarsi dopo la commedia, e con questo disegno furono principati i primi atti; ma crescendo la materia alla penna, la farsetta divenne commedia concepita, partorita e fatta salire al palco nel termine di tre settimane» (GIGLI, *La sorellina di Don Pilone*, cit., p. VII)

¹²⁷ Da tempo «la differenza di natura e di genio» teneva Gigli e la moglie separati» (BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 202).

lo accoglie con grande benevolenza. Gigli si approfitta dell'ingenuità della serva e tesse una burla alle sue spalle. Facendole credere che un ricco signore avrebbe assegnato una dote alle meretrici ravvedute, la convince ad iscriversi ad un falso albo del mestiere. La burla, insieme ai tentativi di Gigli di sottrarre due bauli all'avidità moglie, mal consigliata da un falso religioso, è al centro della commedia, che contrappone l'avarizia della padrona all'ingenua generosità della serva. Nonostante la trama risulti confusa e squilibrata per il numero eccessivo di personaggi che deviano l'intreccio, la *Sorellina di Don Pilone* resta «una delle opere più interessanti di Gigli, un documento di istintiva forza comica» e, continuando con le parole di Binni, «un certo dialogare serrato e sicuro, la freschezza del parlato, [...] la vivacità degli scatti dei personaggi»¹²⁸ non avranno eguali nel primo Settecento.

¹²⁸ Ivi, p. 205.

CAPITOLO SECONDO

Giovan Battista Fagioli

2.1. Vita e opere

Giovanni Battista Fagioli¹²⁹ nacque a Firenze il 24 giugno 1660 da Antonio Maria e Maria Maddalena Libanori. A quattordici anni, alla morte del padre, fu costretto ad abbandonare gli studi e ad impiegarsi come copista per contribuire al bilancio domestico. Nel 1678 acquisì un impiego più remunerativo nella curia vescovile. In questo periodo iniziò ad avvicinarsi al teatro, non soltanto come spettatore, ma anche come attore, debuttando con una piccola parte nella commedia di Pier Susini, *La cortesia fra rivali*, andata in scena nel febbraio del 1675 al teatro dell'Accademia degli Imperfetti, in via dei Tintori.¹³⁰ Nel 1680 ottenne un nuovo incarico nell'archivio arcivescovile che mantenne per un decennio.¹³¹ Contemporaneamente al nuovo impiego Fagioli

¹²⁹ Per le notizie biografiche su Fagioli si veda R. FOGGI, *Giovan Battista Fagioli (Firenze, 24 giugno 1660-12 luglio 1742): cultura e umorismo di un uomo del popolo alla corte dei Medici: un'eredità conservata*, Firenze, A. Bruschi, 1993; G. MILAN, *Fagioli Giovan Battista*, in *DBI*, vol. 44 (1994), pp. 175-179; il breve profilo biografico in F. ZAMPIERI, *Opere di Carlo Goldoni, con appendice*, cit., pp. 1001-1004; la voce *Fagioli G. B.* di B. BRUNELLI in *L'Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'AMICO, vol. IV, Roma, Le Maschere, 1957, pp. 1785 ss.; sono ancora utili gli studi dei biografi antichi sulla vita e le opere di Fagioli: B. PALAGI, *La villa di Lappoggi e il poeta G. B. F.*, Firenze, Le Monnier, 1876; C. CAUSA, *Il poeta Fagioli, Motti, facezie e burle del celebre buffone di corte*, Firenze, Salani, 1879; M. BENCINI, *Il vero G. B. Fagioli e il teatro in Toscana a' suoi tempi*, cit.; G. BACCINI, *G. B. F. Poeta faceto fiorentino. Notizie e aneddoti raccolti su nuovi documenti*, Firenze, Salani, 1886; P. TOLDO, *L'oeuvre de Molière*, cit., pp. 285-302; E. DEL CERRO, *Un commediografo dimenticato* in «Rivista d'Italia», XIV (1911), pp. 205-241. Per una ricognizione generale sulla sua produzione comica si veda I. SANESI, *La commedia*, cit., pp. 247-261; M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, III, Firenze, Rizzoli, 1956, pp. 341-344; G. ORTOLANI, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, cit., pp. 24-25. Fondamentali per un confronto tra Fagioli e gli altri esponenti della triade toscana sono: BINNI, *Fagioli e Nelli* in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 207-243; TURCHI, *La triade toscana*, in EAD., *La commedia italiana del Settecento*, cit., pp. 7-19, 36-43. Lo studio di T. Fitzpatrick su alcuni scenari inediti contenuti in due manoscritti nella Biblioteca Riccardiana è utile per approfondire le modalità di composizione e scrittura di Fagioli: T. FITZPATRICK, *Giovan Battista Fagioli e la Commedia all'improvviso*, cit., pp. 61-84. Si ricordano, inoltre: G. PECORI, *Fagioli: un poeta alla corte di Gian Gastone de' Medici*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1979; F. DÉCROISSETTE, *Le rôle de l'aparté dans le dialogue de G. B. Fagioli*, cit., pp. 157-188, e *l'Introduzione* di M. Russo, a G.B. FAGIOLI, *La commedia che non si fa*, cit., pp. 9-52.

¹³⁰ Cfr. G. MILAN, *Fagioli Giovan Battista*, cit., p. 176.

¹³¹ In questi anni Fagioli era uno spettatore accanito di pubbliche rappresentazioni e spettacoli teatrali come è mostrato dalle annotazioni nelle sue *Memorie* e nel *Diario*, conservati in due serie di mss. presso la Biblioteca Riccardiana. La prima serie (*Memorie*) dal 1672 al 1704 è contenuta nei mss. Ricc. 2695, 2696, 2697, la seconda (*Diario*) che arriva al 1742, nel ms. Ricc. 3457. Per un approfondimento sui ricordi dei primi anni fino al 1704 si veda lo studio di M. I. ALIVERTI, *Anni di apprendistato di G.B. Fagioli* in «Quaderni di Teatro», 7 (1980), pp. 229-237. Si segnala, inoltre, la tesi di laurea discussa da Riccardo Massai nell'anno accademico 1987/88 che contiene un'attenta registrazione di tutte le notizie relative agli eventi e agli spettacoli teatrali registrati da Fagioli: R. MASSAI, *Dai Diari di Giovan Battista Fagioli: trascrizione e commento*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1987-88, relatore prof. Siro Ferrone; per la trascrizione integrale del diario del poeta si veda la tesi di dottorato di Elisa Boldrini, discussa nel 2010: E. BOLDRINI, *Sul diario di Giovan Battista Fagioli*, Dottorato di ricerca internazionale di italianistica, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, ciclo 23 (2008-2010), tutor: Prof. Giuseppe Nicoletti.

si dedicò allo studio delle lettere. In questo periodo il poeta scrisse i suoi primi sonetti, che vanno da temi sacri a contenuti amorosi o faceti, alcuni prologhi, due farse e due intermezzi, opere che contribuirono ad aumentare la sua notorietà tra gli intellettuali e i letterati del tempo.¹³² Il 23 Aprile 1690, Fagioli trovò l'occasione di evadere dalle ristrettezze del suo impiego e di seguire il nunzio pontificio Monsignor Andrea Santacroce, in qualità di segretario, in un viaggio in Polonia. La permanenza in Polonia, tuttavia, fu deludente e lontana dalle sue aspettative.¹³³ Il 16 luglio 1691 il poeta ritornò definitivamente a Firenze. In questo periodo, entrò nelle grazie del Cardinale Francesco Maria¹³⁴, fratello di Cosimo III, che gli assicurò un posto nella curia arcivescovile. Francesco Maria apprezzava molto le qualità di Fagioli, abile organizzatore di feste e spettacoli e nel 1700 lo scelse come segretario particolare per il suo viaggio a Roma per il conclave che seguì la morte di Innocenzo XII. In quest'occasione Fagioli, che nel frattempo aveva preso in moglie Maria Maddalena Bagnoli, ebbe modo di entrare in contatto con l'ambiente intellettuale romano e di stringere rapporti con Crescimbeni,¹³⁵ che successivamente lo accolse tra gli Arcadi, con il cardinale Ottoboni,¹³⁶ e con la principessa di Forano Maria Teresa Strozzi. Fino a quel momento la sua produzione letteraria si era concentrata maggiormente nella composizione di capitoli¹³⁷ e la sua attività di autore teatrale si era limitata alla stesura di prologhi, farse e intermezzi. Dopo l'elezione di Clemente XI ritornò al suo impiego alla curia a Firenze e si dedicò con maggiore impegno rispetto al passato all'attività letteraria. Nel primo decennio del XVIII secolo scrisse e rappresentò le sue migliori commedie. La commedia con cui fece il suo esordio di autore al Teatro degli Acerbi nel 1706 fu *Gli inganni lodevoli*, mentre il suo capolavoro, il *Cicisbeo sconsolato*, fu rappresentato per la prima volta nel 1708 ed ebbe tredici repliche quell'anno e diciassette nel 1725.¹³⁸ Nel 1711 morì il cardinale Francesco Maria, punto di riferimento essenziale per Fagioli. In quegli anni, grazie al successo delle sue commedie, l'autore fiorentino aveva accresciuto la sua fama ed era divenuto membro delle principali accademie, in Toscana e fuori. Numerosi furono i riconoscimenti pubblici che ricevette dai Medici; Giangastone, succeduto a Cosimo, lo ammise tra

¹³² In particolar modo tra gli esponenti della cultura arcadica e scientifica fiorentina, come F. Salvini, A. M. Redi e A. Magliabechi: cfr. G. MILAN, *Fagioli Giovan Battista*, cit., p. 176.

¹³³ Nei *Ricordi* il poeta descrive puntigliosamente il viaggio e i diversi luoghi attraversati. Dalle sue annotazioni è evidente il veloce passaggio dall'entusiasmo iniziale per la scoperta di nuovi luoghi e genti diverse, alla delusione e all'insofferenza per i disagi e le difficili condizioni di vita: cfr. FOGGI, *Giovan Battista Fagioli: cultura e umorismo*, cit., p. 32.

¹³⁴ Cfr. M. P. PAOLI, *Medici Francesco Maria de'*, in *DBI*, vol. 73 (2009), pp. 52-56.

¹³⁵ Cfr. N. MEROLA, *Crescimbeni Giovan Mario*, in *DBI*, vol. 30 (1984), pp. 675-679.

¹³⁶ Cfr. F. MATITTI, *Ottoboni Pietro*, in *DBI*, vol. 79 (2013), pp. 837-841.

¹³⁷ I capitoli, dedicati a letterati, esponenti della corte medicea o dell'aristocrazia fiorentina erano componimenti scritti in tono medio, a metà tra il burlesco e il colloquiale, che nascevano da circostanze autobiografiche o di vita quotidiana.

¹³⁸ Cfr. G. MILAN, *Fagioli, Giovan Battista*, cit., p. 177.

gli Otto di balia e successivamente lo chiamò a far parte della Magistratura dei nove.¹³⁹ Tra il 1729 e il 1737 pubblicò la sua ampia produzione letteraria e teatrale per evitare il diffondersi di edizioni abusive.¹⁴⁰ Il poeta si spense il 12 luglio 1742, ed ebbe sepoltura onorata in San Lorenzo.

2.2. La situazione editoriale delle commedie

Faggiuoli stampò le sue *Commedie* presso Francesco Moücke, tra il 1734 e il 1736, in sette tomi contenenti diciassette commedie, due prologhi, alcune controcene e un componimento speciale.¹⁴¹ Il tomo I include *L'avaro punito*, *L'astuto balordo*, *Il traditor fedele*; il tomo II, *La Nobiltà vuol ricchezza, ovvero il Conte di Bucotondo*, *Un vero Amore non cura interesse*, *Non bisogna in Amor correre a furia*, *La virtù vince l'avarizia*; il tomo III, *L'aver cura di donne è pazzia, ovvero il cavalier parigino*, *Le differenze aggiustate, ovvero il potestà spilorcio*, *Amore non opera a caso*; il tomo IV, *Ciapo Tutore, ovvero potestà di Capraia*, *I genitori corretti da Figliuoli*, *Il sordo fatto sentire per forza*; il tomo V, *La forza della ragione*, *Gli inganni lodevoli*, *Il marito alla moda*; il tomo VI, *L'amante sperimentato, ovvero anche le donne sanno far da uomo*, *Ciò che pare non è, ovvero il cicisbeo sconcolato*, *Gli amanti senza vedersi*; il tomo VII, *Un vero amore non cura interesse*, *L'avaro punito*, *Amore e fortuna*, un *Prologo*, fatto per Gioacchino Fortini, alcune *Controcene* per *l'Aminta* di Apostolo Zenò, un secondo *Prologo* per una commedia intitolata *La dama spirito folletto* e un componimento speciale dal titolo *La Zingana*. Una seconda edizione delle *Commedie* che ricalca la prima, uscì a Lucca, presso Marescandoli, nel 1734. Nel 1752, a Firenze, apparve l'ottavo e ultimo volume delle *Commedie* contenente *Gli sponsali in maschera, ovvero la poesia e la pittura in gara per Amore* e *Quanto più si va in là peggio si fa, ovvero s'invecchia e s'impazza*. Nel 1753 uscì una pregevole ristampa dei primi sette tomi delle opere teatrali, presso Angelo Geremia, a Venezia.

Alla fine del XIX secolo furono pubblicati altri inediti. Nel 1885 furono pubblicate *Le nozze del diavolo, novella in terza rima*, a Firenze, presso Salani, e nel 1887 Baccini curò la pubblicazione di due scherzi scenici, *Biagio da' Fichi* e *La serva bacchettona*.¹⁴² Nel 1994 è stata pubblicata un'altra commedia inedita di Faggiuoli, *La commedia che non si fa* a cura di Orietta

¹³⁹ In particolar modo frequentò l'accademia degli Apatisti: cfr. FOGGI, *Giovan Battista Faggiuoli, cultura e umorismo* cit., p. 53.

¹⁴⁰ Tra il 1729 e il 1734 pubblicò presso gli editori Michele Nestenus e Francesco Moücke le *Rime piacevoli* che comprendevano capitoli, sonetti, prologhi e farse di età giovanile. Tra il 1734 e il 1736 diede alle stampe sette tomi delle sue *Commedie*. Nel 1733 uscì anche una seconda edizione delle *Rime piacevoli* presso Marescandoli a Lucca. Infine, nel 1737 pubblicò un volumetto di *Prose* (Firenze, Moücke) che comprendeva cicalate, dubbi e problemi. Nel 1745, uscì postumo a Lucca, da Salvator Maria Venturini, il settimo volume delle *Rime piacevoli*, a cura di Giuseppe Maria Brocchi, contenente quarantatré capitoli inediti.

¹⁴¹ Per le notizie sulle edizioni si veda G. MILAN, *Faggiuoli, Giovan Battista*, cit., p. 179.

¹⁴² G.B. FAGIUOLI, *Le nozze del diavolo, novella in terza rima*, Firenze, Salani, 1885; G.B. FAGIUOLI, *Biagio da' Fichi, La serva bacchettona, scherzi scenici inediti*, Firenze, Bocca, 1887.

Giardi e Maria Russo.¹⁴³ Per l'Archivio del teatro pregoldoniano sono in progetto le edizioni de *I genitori corretti dai figliuoli*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, de *Il Cicisbeo sconcolato* e di *Un vero amore non cura interesse* a cura di Roberta Turchi.¹⁴⁴

2.3. La drammaturgia di Fagioli

Al pari di Gigli e Nelli, Fagioli tentò di reagire alle formule della commedia dell'arte e alla macchinosità delle messe in scena secentesche attraverso l'abolizione delle maschere, la razionalizzazione dell'intreccio e l'apertura del suo teatro alle problematiche contemporanee. Tuttavia, secondo Turchi, il poeta fiorentino ancora più di Gigli e Nelli promosse una riforma senza traumi, basata sulla ricerca di un compromesso tra i gusti del pubblico, le abitudini dei comici e la necessità di rinnovare le scene.¹⁴⁵ I personaggi che animano le varie situazioni della sua vastissima produzione comica «rappresentano un'interessante trasformazione delle maschere della commedia dell'arte in nuovi tipi moderni e aderenti ad una tradizione locale».¹⁴⁶ Fagioli ha il merito di aver creato dei caratteri originali sulla base delle maschere tradizionali: Ciapo, l'anziano furbo contadino, Anselmo Taccagni, il vecchio avaro, e altri personaggi che nascono dall'evoluzione delle maschere di Arlecchino, Pantalone e degli innamorati. Quando le rappresentazioni si svolgevano nei teatri pubblici, il poeta collaborava con un gruppo di attori dilettanti ai quali veniva affidato un ruolo fisso. L'autore stesso estrapolava dal testo le parti di ogni personaggio e le distribuiva ai vari attori per assicurarsi che le imparassero a memoria.¹⁴⁷ Probabilmente, tuttavia, in alcuni casi l'autore si affidava all'estro improvvisativo dei comici. Secondo Turchi, le numerose scene costruite su lazzi e doppisensi, presenti in molte commedie, sono riempitivi che offrivano ai comici la possibilità di apportare continuamente variazioni agli spettacoli.¹⁴⁸ Fagioli aveva una concezione fluida dei suoi testi, come è dimostrato dalle numerose varianti presenti nei manoscritti riccardiani.¹⁴⁹ Il commediografo, che si preoccupava in prima persona dell'organizzazione e della messa in scena delle sue commedie, modificava con molta disinvoltura i testi a seconda delle circostanze in cui si sarebbe svolto lo spettacolo, secondo una pratica comune tra gli autori dell'epoca che volevano essere rappresentati. Le sue commedie circolavano in teatri pubblici o privati, accademie, teatri di corte, collegi, monasteri e a seconda

¹⁴³ G.B. FAGIUOLI, *La commedia che non si fa*, cit.

¹⁴⁴ Per maggiori informazioni sull'Archivio del teatro goldoniano si rinvia alla pagina web del progetto dell'Università di Santiago di Compostela, <http://www.usc.es/goldoni/index>

¹⁴⁵ Per queste considerazioni si veda TURCHI, *La triade toscana*, cit., p. 13.

¹⁴⁶ BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 216.

¹⁴⁷ Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 13.

¹⁴⁸ Un esempio di scena costruita tutta su lazzi e doppi sensi, indicato da Turchi, è la scena decima dell'atto secondo di *La nobiltà vuol ricchezza ovvero il conte di Bucotondo*, (cfr. *ivi*, pp. 14-15).

¹⁴⁹ Cfr. *ivi*, pp. 10-11.

del luogo e del pubblico che assisteva alla messa in scena, Fagioli operava tagli, mutava il linguaggio, i personaggi e le scene.¹⁵⁰ I manoscritti riccardiani, ad esempio, tramandano due stesure diverse de *Gli inganni lodevoli* (ms. Ricc. 3463, cc. 149r-201v e cc. 203r-253v) e due dei *Genitori corretti dai figliuoli* (ms. Ricc. 3463, cc. 305r-346r; cc. 349r-393v); in entrambi i casi, una stesura era per una recita dei convittori del collegio Tolomei di Siena e l'altra per un allestimento al Teatro degli Acerbi. Allo stesso modo *La nobiltà vuol ricchezza, ovvero il conte di Bucotondo* (ms. Ricc. 3462, cc. 90r-163r) presenta modifiche a seconda che la messa in scena avvenisse nella villa del committente Francesco Antinori o in casa Filicaia durante il carnevale.¹⁵¹ *L'avaro punito* appare nei manoscritti autografi addirittura cinque volte (ms. Ricc. 3462, cc. 164r-190v; ms. Ricc. 3463, cc. 1r-40v; ms. Ricc. 3464, cc. 153r-191v; ms. Ricc. 3468, cc. 193r-222r e cc. 284r-331r).¹⁵² Allo stesso modo, come si vedrà più avanti, il *Finto mago* presenta due versioni ridotte, una richiesta da Vincenzo Antinori e un'altra, dal titolo *l'Astrologo*, composta per lo scultore Gioacchino Fortini.¹⁵³

Tradizionalmente, nel teatro di Fagioli vengono distinti due filoni, uno rusticale e uno cittadino.¹⁵⁴ Le commedie rusticali, di ambientazione contadina, sono state giudicate come la produzione più autentica dell'autore, che è stato lodato in passato per la sua capacità di disegnare dei veri contadini riproducendone fedelmente il linguaggio.¹⁵⁵ Binni e successivamente Turchi hanno sottolineato la matrice letteraria della satira contro il villano, risalente ad una tradizione quattro-cinquecentesca: nelle sue commedie rusticali si può riscontrare «una vaga ripresa dei motivi arcadici di idillio campestre e una più viva adesione a quella tradizione fiorentina di idillio rusticale parodistico».¹⁵⁶ Le trame delle commedie rusticali sono contraddistinte da schemi semplici, di solito la verifica e lo svolgimento di un proverbio, e i personaggi sono delle «figurine buffe e leggere», caratterizzate da una lingua storpiata, piena di spropositi e di modi gergali.¹⁵⁷ Tra le commedie rusticali ricordiamo il *Conte di Bucotondo*, *Ciapo tutore*, *Le differenze aggiustate*, *Un vero amore non cura interesse*, *L'Avaro punito*, *L'Astuto balordo*, *Il Finto mago*. Una delle sue commedie rusticali di maggior successo è *Un vero amore non cura interesse*.¹⁵⁸ I protagonisti

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Cfr. R. MASSAI, *Dai Diari di Giovan Battista Fagioli: trascrizione e commento*, cit., p. 25.

¹⁵³ Sulle riduzioni del *Finto mago* cfr. par. 2.3.1. e par. 4.1.

¹⁵⁴ Questa suddivisione che risale ai biografi antichi, M. Bencini e G. Baccini, è stata successivamente ripresa da I. Sanesi e più recentemente da W. Binni (*L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 216-219).

¹⁵⁵ Cfr. BENCINI, *Il vero G. Battista Fagioli*, cit., p. 150.

¹⁵⁶ BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 215; simili considerazioni sugli antecedenti letterari delle commedie rusticali sono presenti in TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 16.

¹⁵⁷ Cfr. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 215.

¹⁵⁸ Per una lettura critica dell'opera che individua un modello di riferimento nella *Tancia* di M. Buonarroti il giovane cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 40.

della commedia sono il vecchio avaro, Anselmo Taccagni, e il contadino Ciapo. Nella descrizione del contadino Ciapo, villano di mezza età, protagonista di molte sue commedie, è stata riconosciuta una realistica rappresentazione dello stato di miseria del mezzadro e del rapporto di totale subalternità che lo lega al proprietario.¹⁵⁹ Tuttavia, in Fagioli la constatazione dello stato sociale dei contadini non è accompagnata da alcuna volontà di denuncia. L'autore è fermamente convinto della necessità di mantenere l'equilibrio sociale. I suoi contadini «sono disegnati con l'occhio compiaciuto del letterato, col sorrisetto di superiorità del cittadino che li mette in burla senza meditare sull'intimità dei loro affetti e senza una profonda ricerca realistica».¹⁶⁰

Il filone 'cittadino', comprende delle commedie più complesse e ambiziose, che tentano una satira di costume della società contemporanea sotto l'influsso della commedia di Molière.¹⁶¹ Tuttavia, a differenza di quanto avviene in Nelli e in Gigli, Fagioli, pur prendendo spunto in più occasioni da Molière, non imitò mai interamente una sua commedia o anche una sola scena. Con le parole di Toldo possiamo dire che «l'art du grand poète lui a donné des inspirations d'ensemble [...] lui a indiqué surtout l'étude des moeurs et des caractères».¹⁶² D'ispirazione molieriana sono le sue commedie cittadine di maggiore successo: *Ciò che pare non è, ovvero il cicisbeo sconcolato*¹⁶³ e *Aver cura di donne è pazzia, ovvero il cavaliere parigino*¹⁶⁴ che rappresentano la società contemporanea ponendo particolare attenzione alla vita quotidiana e ai rapporti familiari, concentrandosi in particolar modo sul contrasto tra i vecchi e i giovani e sulle discutibili mode cittadine, tra cui il cicisbeismo. Queste commedie riportano il senso di vita quotidiana delle case settecentesche, ma non vanno oltre uno sguardo superficiale di satira leggera che si risolve nella farsa e nell'insistito gioco verbale. La cifra delle commedie cittadine di Fagioli è nell'osservazione ironica della realtà, in un riso bonario tendente al compromesso. Fagioli non ha l'ispirazione e l'estro creativo di Gigli, né la capacità di formulare dei principi di riforma come Nelli che possano guidarlo in una costruzione organica delle commedie. Il suo punto di forza, come si vedrà nei prossimi capitoli, è la capacità di utilizzare le risorse linguistiche e di reggere la commedia non tanto sulla forza dell'azione, quanto sul dialogo e sugli effetti comici del parlato.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Cfr. *ivi* p. 17.

¹⁶⁰ BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., p. 215.

¹⁶¹ Sappiamo che nel 1713 Fagioli chiese ad un amico livornese di procurargli una copia delle commedie molieriane in circolazione e nel 1719 a Firenze assistette alla recita dell'*Etourdi* e del *Bourgeois gentilhomme* (cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 36).

¹⁶² TOLDO, *L'oeuvre de Molière*, cit., p. 301.

¹⁶³ Sulla commedia si vedano le considerazioni generali di Binni (*L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 220-221) e di Turchi (*La commedia italiana del Settecento*, cit., p. 37) che approfondisce i personaggi di Isabella e Anselmo.

¹⁶⁴ Cfr. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, cit., pp. 224-225.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 213.

2.3.1. Il *Finto mago*: una commedia inedita di Fagiuoli

Il *Finto mago ovvero L'amore e l'interesse accieca tutti* (1729) fu composta per un committente romano, il marchese Mario Gabrielli.¹⁶⁶ Alla richiesta di una commedia che ritraesse ambiente e personaggi rustici fiorentini, Fagiuoli rispose con la composizione di una commedia rusticale in tre atti, ambientata nel borgo toscano di Peretola, con protagonista uno zotico fiorentino, il vecchio e avaro Tarpano. La trama segue uno schema semplice: Tolla, fanciulla di 16 anni, e i fratellini Checco e Ghita di 5 e 7 anni, sono rimasti orfani e vengono accompagnati dalla zia materna, la vedova Frasia, da Roma a Peretola per raggiungere lo zio paterno Tarpano, a cui il padre li ha affidati prima di morire. Polidoro, giovane romano, amante e promesso sposo di Tolla, li segue fino a Peretola e mette in atto uno stratagemma per riuscire a sposare la sua amata. Il giovane si traveste da mago e fa credere al vecchio di aver letto nelle stelle che l'arrivo dei nipoti gli porterà una grande fortuna: il finto mago convince Tarpano che nell'orto della sua casa è nascosto un tesoro e che per trovarlo è necessario invocare Plutone. Il servo Menicuccio si traveste da diavolo e finge di essere il messaggero del dio degli inferi. Tarpano, nonostante la fatica e il sudore, vanga senza sosta, seguendo gli ordini dello spirito, da cui riceve numerose zollate. Lo zotico è persuaso dal mago che per trovare il tesoro sia necessario seguire le indicazioni scritte su un foglio di cartapeccora, contenuto in una scatoletta di latta nascosta nel suo orto: la condizione necessaria al ritrovamento del tesoro è l'adempimento di «due maritaggi fra amanti personaggi». Il giovane suggerisce a Tarpano due possibili matrimoni: il primo è quello di Tarpano stesso con la vedova Frasia, di cui il vecchio si è innamorato, il secondo è quello di Tolla con il suo promesso sposo, il romano Polidoro che il mago potrebbe far comparire istantaneamente con un incantesimo. I piani del giovane innamorato sembrano andare per il verso giusto finché i fratellini di Tolla, Checco e Ghita, non si rendono conto del travestimento di Polidoro e Menicuccio e non svelano tutto allo zio Tarpano, corrotti dalla promessa di caramelle e dolciumi. La commedia termina con un lieto fine e un doppio matrimonio: dopo aver scoperto la beffa, Tarpano perdona Polidoro, che lo ha raggirato soltanto per il desiderio di sposare Tolla e gli concede la mano della nipote; a sua volta, il vecchio sposa la vedova Frasia, di cui si è invaghito. Nel finale, la profezia del finto mago si dimostra vera: Polidoro e Tarpano hanno davvero trovato un tesoro, le due donne amate, Tolla e Frasia. La conclusione della commedia dimostra che l'interesse e l'amore sono i moventi di tutte le azioni umane: Tarpano ha vangato a vuoto per la sua ingordigia di ricchezza; Frasia ha accettato di sposare Tarpano solo per la sua ricca eredità; Menicuccio ha servito il padrone in vista della

¹⁶⁶ Come apprendiamo da una nota scritta dallo stesso autore nel ms. Ricc. 3462, a c. 261r. Sulla nobile famiglia romana dei Gabrielli cfr. *Introduzione*, nota 8.

lauta ricompensa; i due ragazzini Checco e Ghita hanno svelato tutto allo zio per riceverne i dolci; soltanto i giovani Polidoro e Tolla hanno agito spinti dalla pulsione amorosa.

Il 31 dicembre 1929 il marchese Gabrielli diede a Fagioli la notizia della duplice rappresentazione della commedia: «Essendosi per due volte recitata la comedia con applauso universale de' personaggi, et eruditi di buon gusto che l'anno udita, mi stimo in debito di darne a vossia simile avviso [...] et insieme render grazie al suo bel genio del contento che sempre più io ne godo».¹⁶⁷ Non abbiamo notizia di altre rappresentazioni della commedia, siamo invece a conoscenza di una riduzione dell'opera¹⁶⁸ su richiesta di Vincenzo Antinori e di uno scherzo scenico dal titolo *l'Astrologo*, che riprende la maggior parte del materiale drammaturgico dal *Finto mago*. La riduzione dell'opera, finita di comporre per Vincenzo Antinori il 20 dicembre 1732, non ci è pervenuta, mentre lo scherzo scenico dal titolo *l'Astrologo* è conservato presso la Biblioteca Riccardiana (ms. Ricc. 3466 cc. 306r-328r). L'*Astrologo* fu composto per lo scultore Gioacchino Fortini e risulta di poco posteriore al *Finto mago* (mentre il *Finto mago* risale al 22 agosto 1729, la data indicata per la seconda composizione è il 13 ottobre 1729).¹⁶⁹ Nella composizione dello scherzo scenico Fagioli riutilizzò la trama principale della commedia appena completata, cambiando soltanto alcuni dettagli ed elementi secondari. La burletta è incentrata sul travestimento del giovane Orazio, nei panni di un finto astrologo, che inganna un vecchio avaro (padre dell'amata Isabella) con la finta profezia del ritrovamento di un tesoro, nascosto nel suo orto. Anche in questo caso il vecchio si trova a invocare Plutone e a vangare instancabilmente, seguendo gli ordini dello spirito Farfarello (il servo Scappino travestito da diavolo). La risoluzione è simile a quella del *Finto mago*: la condizione necessaria per il ritrovamento del tesoro è che il vecchio acconsenta al matrimonio di Isabella con una persona di «sua elezione e piacimento», ovvero il giovane Orazio. Quando l'astrologo, per far apparire Orazio, si toglie il travestimento, Anselmo capisce di essere stato beffato ma perdona il giovane che ha agito mosso soltanto dal desiderio di sposare la sua amata.

Sia *l'Astrologo* che il *Finto mago* sono composizioni rimaste inedite. Probabilmente la spregiudicatezza con cui la commedia e lo scherzo scenico trattano temi quali la magia e l'astrologia ebbe un peso rilevante sulla loro mancata pubblicazione. Nel *Finto mago* Polidoro finge di leggere la mano di Tolla e predice il futuro a Tarpano osservando le costellazioni, inoltre, viene invocato Plutone, dio degli inferi e dei tesori, e il servo Menicuccio si traveste da diavolo

¹⁶⁷ Dal *Carteggio* di Fagioli conservato presso la Biblioteca Riccardiana nel ms. Ricc. 3448 (a c. 17r).

¹⁶⁸ Sulla riduzione del *Finto mago* del 1732 cfr. par. 4.1. È lo stesso autore che ci dà notizia della riduzione a c. 261r del ms. Ricc. 3462.

¹⁶⁹ Le date di composizione sono riportate nel ms. Ricc. 3462 a c. 297r (per il *Finto mago*) e nel ms. Ricc. 3466 a c. 306r (per *l'Astrologo*).

(lo spirito Farfarello, descritto come «un diavoletto, gentile, cortese, familiare» di cui non bisogna temere). La leggerezza e l'ironia con cui sono affrontati questi temi probabilmente non fu ben vista dai rigidi censori dell'Inquisizione che nel Granducato di Toscana svolgevano in maniera irreprensibile il proprio compito, negando alla luce qualsiasi opera fosse sospettata di offendere i principi della religione.

2.3.2. Fagiuoli e la committenza romana

La Biblioteca Riccardiana conserva parte della corrispondenza privata tra il marchese Gabrielli e Fagiuoli (ms. Ricc. 3448 cc. 1r-70v). In particolare, sono presenti alcune lettere in cui il marchese sollecita il commediografo per l'invio di una commedia e di due ritratti raffiguranti una villanella e un villano della campagna fiorentina che dovevano servire da modello per vestire i personaggi dell'opera (cc. 1r-16v).¹⁷⁰ Fagiuoli rispose al marchese con due composizioni in versi, la prima in occasione dell'invio della commedia (30 agosto 1729) e la seconda per l'invio dei due ritratti richiesti dal marchese (30 novembre 1729).¹⁷¹

La seconda composizione risulta particolarmente interessante perché contiene alcune delle rare considerazioni di Fagiuoli sul teatro. L'autore risponde alla richiesta del suo committente, che vuole conoscere con precisione la fattura degli abiti tipici dei contadini toscani, con alcune riflessioni sugli elementi che rendono una rappresentazione teatrale realistica e gradita al pubblico. Secondo il poeta ciò che piace a teatro è «La novità, quant'è più strana / E in scena tanto più, pare un rinfresco / Del teatro, il vedervi comparire / Anche un Roman vestito da Tedesco». Il pubblico gradisce la novità, la stranezza e la rarità: «Più brio le sciocche han delle cose buone, / Quando la rarità le suol condire». Pertanto, anche se gli attori non dovessero vestire precisamente come i

¹⁷⁰ Di seguito riportiamo il contenuto di ciascuna lettera scritta a Fagiuoli dal marchese (ms. Ricc. 3448 cc. 1r-17v); c. 3r: il marchese lo ringrazia per avergli inviato il primo atto e parte del secondo della commedia, pregandolo di fargli avere quanto prima la parte rimanente (20 agosto 1729); cc. 5r-6v: lo ringrazia per avergli fatto avere l'ultimo atto della commedia, pregandolo di fargli avere altre sue composizioni (3 settembre 1729); c. 7r: lo prega di inviargli due ritratti raffiguranti rispettivamente una villanella ed un villano della campagna fiorentina cosicché possa servirsene da modello per vestire i personaggi della commedia (15 ottobre 1729); c. 9r: gli chiede di inviargli nuovamente il terzo atto della commedia poiché il copista a cui ne aveva affidato la copia ha smarrito l'originale prima di portare a termine la trascrizione (19 ottobre 1729); c. 11r: lo ringrazia per avergli fatto nuovamente avere il terzo atto della commedia e lo prega di inviargli quanto prima i due ritratti richiesti (11 novembre 1729); c. 13r: lo prega di fargli avere quanto prima i due ritratti richiesti (26 novembre 1729); c. 15r: si scusa perché una persona di sua conoscenza che doveva pagare i due ritratti richiesti non ha ancora versato il denaro dovuto, ma gli assicura che provvederà quanto prima a farlo (12 dicembre 1729); c. 17r: gli dà notizia del fatto che la commedia che gli ha inviato è stata rappresentata con successo, ringraziandolo molto (31 dicembre 1729).

¹⁷¹ Queste composizioni furono inserite come i capitoli L e LI nella raccolta delle *Rime piacevoli* del Fagiuoli, cfr. G. B. FAGIUOLI, *Rime piacevoli*, parte IV, Lucca, Maressandoli, 1733, pp. 287-92. Per il testo completo dei capitoli si veda l'*Appendice*. Il titolo della commedia in questione non è presente, ma molto probabilmente si tratta del *Finto mago*: non ci risulta che Fagiuoli compose altre commedie per questo committente, inoltre i nomi dei personaggi (Tarpano e Tolla) a cui fa riferimento Fagiuoli nel capitolo LI coincidono con quelli della nostra commedia.

villani fiorentini, secondo l'autore «Non sarà grand'errore in conclusione». Il commediografo non manca di sottolineare la maggiore importanza, per una buona riuscita di una commedia, della precisione della lingua parlata dai personaggi, rispetto all'accuratezza dei loro vestiti: «Però cred'io, ch'un' s'affatichi in vano / A vestir perlappunto un scimonito / Nostro villan, che parli poi Romano». Fagiuoli dubita che un romano possa pronunciare in maniera appropriata le battute di Tarpano, che egli ha storpiato «con gran fatica e studio», in quanto è consapevole della difficoltà che incontrano le persone di origini differenti nel pronunciare bene la gorgia toscana: «Ci vuole a posta aver fatta la gola / Aver l'accento anco a *nativitate*, / E andare in villa appena nati a scuola [...] Per parlar bene in quella pura e schietta / Lingua, bisogna esser nato un villano / Di quella razza zotica perfetta». Per queste ragioni gli attori devono sforzarsi di non parlare nel modo più naturale per loro: «I comici di grazia abbian prurito / Di recitar lor parte al naturale». Secondo il nostro autore la prima cosa che arriva al pubblico, più dei costumi e delle scene, è la recitazione, elemento su cui si basa la verosimiglianza dello spettacolo. Il pubblico vedendo un attore che recita in romanesco ed è vestito da contadino toscano penserà che è il vestito ad essere sbagliato e non il modo di recitare dell'attore: «Perché po' poi non recita il vestito; / Che quando ancor seguisse un error tale, / Sempre essi lode, per recitar bene, / E biasimo avrà chi gli ha vestiti male. / Il recitare è quel, che vale e tiene: / Non è però, che non stia bene ancora, / Che i vestiti sian poi, come conviene».¹⁷²

¹⁷² Per le citazioni del capitolo LI cfr. FAGIUOLI, *Rime piacevoli*, cit., pp. 91-92.

CAPITOLO TERZO

Analisi linguistica

Il *Finto mago* non spicca per l'originalità della trama o per l'approfondimento psicologico dei caratteri, ma risulta di un certo interesse per la caratterizzazione linguistica dei personaggi e per il dialogo agile e vivace, condito da numerosi giochi verbali. Il protagonista della commedia è uno zotico toscano, mentre tutti gli altri personaggi sono di provenienza romana, di conseguenza il fiorentino rustico di Tarpano convive con l'italiano caratterizzato, in diversa misura, dai tratti dialettali romani degli altri personaggi.¹⁷³ L'incontro tra dialetti diversi è alla base di numerosi equivoci, *qui pro quo*, storpiature di parole, che contribuiscono a creare i maggiori effetti di comicità verbale dell'opera.

Nell'analisi linguistica si prenderà in esame la lingua dei personaggi romani e del personaggio toscano, tenendo sempre in considerazione che si tratta di una lingua artificiale, costruita a tavolino dall'autore per far ridere il pubblico o per dare l'impressione di verosimiglianza. Nell'osservare i tratti fono-morfologici che caratterizzano le differenti parlate, infatti, si dovrà ricordare che essi sono frutto di una scelta precisa dell'autore che se ne serve consapevolmente per condire la lingua dei vari personaggi.¹⁷⁴ Nonostante Fagiuoli sia stato lodato per la grazia con cui riuscì a dipingere dei «veri contadini toscani»,¹⁷⁵ è opportuno considerare l'eloquio dei suoi personaggi popolari toscani come il frutto di una rielaborazione personale del materiale linguistico di una precisa tradizione letteraria.¹⁷⁶ Per quanto riguarda il romanesco, l'autore ebbe una conoscenza diretta

¹⁷³ Le parlate di Frasia, Tolla, Checco e Ghita sono fortemente caratterizzate dai tratti dialettali romaneschi, mentre Polidoro e Menicuccio si esprimono in un italiano medio che presenta pochi tratti del romanesco.

¹⁷⁴ Ricordiamo la definizione che propone Trifone per il testo teatrale: «scritto per l'esecuzione orale nella finzione scenica» che introduce bene alla complessità della scrittura drammaturgica e sottolinea il ruolo prioritario svolto dalla scrittura nel processo comunicativo: cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 17.

¹⁷⁵ BENCINI, *Il vero G. B. Fagiuoli e il teatro in Toscana*, cit., p. 150.

¹⁷⁶ «La lingua del popolo dei tre autori toscani è una lingua congestionata di elementi espressivi; chi vada al di là di una prima impressione, vedrà come questa, più che un tentativo di riprodurre la realtà, sia un tentativo di riacciarsi ad una tradizione linguistica, che è specificamente quella della tradizione satirica, giocosa, burlesca[...] tutta una letteratura che, se in principio trae alimento dalla lingua del popolo, si costituisce poi in un filone tanto letterario quanto quello della lingua aulica» (ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, cit., p. 78). Per l'evoluzione del toscano cfr. T. POGGI SALANI, *La Toscana*, in F. BRUNI, a cura di, *Storia della lingua italiana. L'italiano nelle regioni*. I, Torino, Garzanti, 1996, pp. 603-81 (in particolare si veda il paragrafo *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 637-661); A. CASTELLANI, *La Toscana dialettale d'epoca antica*, in «Studi linguistici italiani», 23 (1997), pp. 3-46; A. NESI, T. POGGI SALANI, *La Toscana* in M. CORTELAZZO, C. MARCATO, N. DE BLASI, G. CLIVIO, *I dialetti in Italia, Storia struttura e uso*, Torino, UTET, 2002, pp. 414-446 (si veda in particolare il paragrafo X, *L'accettazione della regola e la dialettalità riflessa in letteratura*, pp. 436-444). Per un approfondimento dei tratti fonomorfologici toscani nel periodo rinascimentale si veda P. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana», 8 (1979), pp. 115-171 e A. CASTELLANI, *Italiano e fiorentino argenteo* in ID., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, I, Roma, Salerno Ed., 1980, pp. 17-35. Sulla lingua della poesia rustica si veda T. POGGI SALANI, *Motivi e lingua della poesia rustica toscana*. *Appunti* in «Acme», 19 (1966), pp. 233-286. Sulle caratteristiche fonetiche e morfosintattiche del toscano moderno si

della lingua di Roma nei suoi anni di permanenza nella città, ma possiamo presupporre anche in questo caso che la lingua dei suoi personaggi sia stata influenzata dalle sue conoscenze letterarie, soprattutto nel campo del teatro comico.¹⁷⁷

veda D. ANTELMI, *Caratteristiche fonetiche e morfosintattiche nella varietà fiorentina di italiano* in «Rivista italiana di dialettologia. Scuola, società, territorio», 12 (1989), pp. 47-73; L. GIANNELLI, *Toscana*, in M. CORTELAZZO, [poi] A. ZAMBONI, a cura di, *Profilo dei dialetti italiani*, vol. IX, Pisa, Pacini, 2000, pp. 15-35; M. LOPORCARO, *Dialetti toscani*, in ID., *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 113-120.

¹⁷⁷ Molti dei tratti fonomorfolologici dei personaggi romani, come si vedrà più avanti, sono comuni ai tratti che caratterizzano il «romanesco da commedia» delineati da Giovanardi nei suoi studi sulle commedie romane del Rinascimento e del Seicento (cfr. C. GIOVANARDI, *Roma e le sue lingue nelle commedie del Rinascimento*, in N. CANNATA, M. A. GRIGNANI, *Scrivere il volgare fra il Medioevo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 199-211; ID., *Sulla lingua delle commedie ridicolose romane del Seicento* in «La lingua italiana», 6 (2010), pp. 101-121; entrambi i saggi sono stati ripubblicati in ID., «Io vi ricordo ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa». *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo, 2013 pp. 9-22, e pp. 23-51). Per una storia delle vicende del romanesco si rinvia a P. TRIFONE, *Roma e il Lazio*, UTET, Torino, 1992 e ID., *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carrocci, 2008. Molto utile anche per la bibliografia presente è la sintesi di D'Achille: P. D'ACHILLE, *Il Lazio* in M. CORTELAZZO, C. MARCATO, N. DE BLASI, G. CLIVIO, *I dialetti in Italia, Storia struttura e uso*, cit., pp. 515-567. Gli studiosi distinguono due fasi della storia del romanesco. La prima fase del romanesco antico è caratterizzata da un dialetto ricco di tratti meridionali mentre il romanesco di seconda fase, o moderno, appare toscanizzato (sul dialetto antico si veda P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi, I, Dalle origini al 1550*, Roma, Bonacci, 1984; C. COSTA, *Rassegna di testi e studi sul romanesco antico dal 1984 al 1995*, in «Roma nel Rinascimento», 1995, pp. 119-50). Il momento del passaggio dalla prima alla seconda fase è stato a lungo oggetto di dibattito. La svolta si faceva tradizionalmente risalire al primo Cinquecento (cfr. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1970); più recentemente il passaggio è stato anticipato al Quattrocento (cfr. M. MANCINI, *Aspetti sociolinguistici del Romanesco del Quattrocento*, in «Roma nel Rinascimento», 1987, pp. 38-75; ID., *Nuove prospettive sulla storia del romanesco*, in «Effetto Roma» *Romababilonia*, III, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 9-40). Infine, il passaggio è stato posticipato al momento successivo al Sacco del 1527, coincidente con un tracollo demografico e una forte ondata migratoria (cfr. P. TRIFONE, *La svolta del romanesco tra Quattro e Cinquecento*, in *Studi in memoria di Ernesto Gianmarco*, Pisa, Giardini, 1990, pp. 425-52 e ID., *Roma e il Lazio*, cit.). La seconda fase si distingue in un romanesco prebelliano e postbelliano (o postunitario). Sul Belli e in generale sul romanesco ottocentesco cfr. L. SERIANNI, *Per un profilo fonologico del romanesco belliano*, in «Studi linguistici italiani», 11 (1985), pp. 58-89; ID., *Lingua e dialetto nella Roma del Belli*, in «Studi linguistici italiani», 13 (1987), pp. 204-11. Sul romanesco contemporaneo cfr. G. ERNST, *Roma: Stato attuale delle ricerche sulla situazione linguistica*, in G. HOLTUS, M. METZELTIN, M. PFISTER, *La dialettologia italiana oggi: Studi offerti a Manlio Cortelazzo*, Tübingen, G. Narr, 1989, pp. 313-24; P. D'ACHILLE, C. GIOVANARDI, *Dar Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma, Carrocci, 2001. Sulla letteratura dialettale romanesca cfr. L. SERIANNI, *La letteratura dialettale romanesca*, in *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 233-253. Sul romanesco letterario si veda GIOVANARDI, *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, cit.

3.1. FONETICA

3.1.1. Vocalismo

Per il vocalismo tonico, nella lingua di Tarpano notiamo che gli esiti con dittongo velare si alternano a quelli senza dittongo.¹⁷⁸ Registriamo le forme *nuovo* (3, II), *buono* (8, III), *giuoco* (3, I), insieme alle forme monottongate *galantomo* (11, I), *vote* (5, I) e *figghioli* (11, I).¹⁷⁹ Per il dittongo palatale segnaliamo *rimedio* (5, I) e le forme verbali *vienga* (1, II), *contienga* (4, I), *appartienga* (12, II).¹⁸⁰ Si nota l'assenza dell'esito anafonico in *donche* (2, II).¹⁸¹ Tipiche del fiorentino rustico sono le forme verbali *usco* (3, II) e *riusce* (2, III) che presentano in posizione tonica la vocale che per questi verbi era normale nelle forme arizotoniche.¹⁸² Si osserva la *a* tonica al posto della *i* in *impazzati* (13, I).

Per il vocalismo atono segnaliamo il dittongo palatale in posizione pretonica in *lievantino* (2, I) e nelle forme verbali *vienir* (5, I),¹⁸³ *vieniva* (11, I), *vienite* (3, I), *tiener* (3, I), *tenete* (1, II), *mantiennella* (12, I), *lievare*, *lievate*, *lieverò* (11, I), *niegallo* (6, I).¹⁸⁴ Si nota la vocale protonica *a* per *e* in *tasori* (1, II) e in *marraigghia* (12, III).¹⁸⁵ Troviamo la vocale *e* in posizione protonica in *devanti* (8, III) invece della *a*. Si osserva la *i* protonica al posto della *e* in *nigoizio* (1, II),¹⁸⁶ *sicondo* (11, II), *riale* (13, III), *dimonio* (3, I), *pricetto* (8, III), *comprimento* (1, III),¹⁸⁷ *cilimonie* (11, I).¹⁸⁸ Registriamo la *i* protonica in *accomidate* (3, I), invece della *o* e la *u* protonica in *lucenzia* 'licenza' (3, I). Osserviamo la *o* protonica, per assimilazione, in *opponione* (4, I);¹⁸⁹ la chiusura della *o* protonica in *ubbrigato* (1, II);¹⁹⁰ la labializzazione della vocale protonica in *ombrogghio* (8, III) e

¹⁷⁸ Sul dittongo velare si veda CASTELLANI, *Note sul dittongamento toscano* in ID., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, cit., pp. 146-55; sul monottongamento di *uo* nel fiorentino cfr. A. VENTIGENOVÌ, *Il monottongamento di «uo» a Firenze*, in «Studi linguistici Italiani», 19 (1993), pp. 170-212.

¹⁷⁹ In *figghioli* si noti la velarizzazione della laterale palatale.

¹⁸⁰ Su queste forme verbali cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 249.

¹⁸¹ Sull'anafonesi si vedano CASTELLANI, *Sulla formazione del tipo fonetico italiano*, in ID., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, cit., pp. 73-87; A. CASTELLANI, *Toscana occidentale, Vocali toniche*, in «Studi linguistici italiani», 18 (1992), pp. 72-118; F. FRANCESCHINI, *Note sull'anafonesi in Toscana occidentale*, in L. GIANNELLI *et al.*, a cura di, *Tra Rinascimento e strutture attuali. Saggi di linguistica italiana*, Atti del 1° Convegno della SILFI (Siena, 28-31 marzo 1989), vol. I, Torino, Rosenberg e Sellier, 1991, pp. 259-272.

¹⁸² Sulle forme verbali *usco* e *riusce* cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 249.

¹⁸³ Su *vienir* cfr. *ibid.*

¹⁸⁴ Su *niegare* cfr. L. SERIANNI, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 68-9; su *niega* e *lieva* cfr. ID., *Lezioni di grammatica storica italiana*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 50.

¹⁸⁵ In *marraigghia* si nota anche la caduta della *-v-* intervocalica e laterale palatale che si velarizza.

¹⁸⁶ In *nigoizio* notiamo anche l'epentesi della *i* davanti a *-z-*.

¹⁸⁷ In *comprimento* osserviamo la rotacizzazione della laterale.

¹⁸⁸ In *cilimonie* si osserva il passaggio dalla vibrante alla laterale.

¹⁸⁹ In *opponione* notiamo la consonante intensa al posto della scempia.

¹⁹⁰ In *ubbrigato* si noti la rotacizzazione della laterale.

doventa (11, I).¹⁹¹ Per l'esito delle vocali postoniche segnaliamo *utole* (3, I) per 'utile' e *possivole* (1, III), per 'possibile', con la *o* in posizione postonica e con il successivo passaggio alla labiodentale della labiale sonora,¹⁹² *stomico* con la *i* al posto della *a* e *scomido* con la *i* invece della *o*.

Passando ai personaggi romani, per il vocalismo tonico si osserva il mancato dittongamento delle vocali aperte in sillaba tonica:¹⁹³ *core*, (9, II), *bono* (2, I), *vole* (8, I), *fora* (5, III), *movo* (4, II), ma non distanti si trovano anche le forme dittongate *buono* (1, III), *vuole* (9, I), *fuori* (5, I), *muove* (7, I). Per il dittongo palatale segnaliamo *intiero* (5, I).¹⁹⁴ Si nota l'assenza dell'esito anafonetico in *longo* (5, I), *defonto* (1, II), *gionto* (5, I), *apponto* (9, I). Osserviamo l'esito in *e* della vocale tonica in *femmene* (9, I); la conservazione della *i* tonica in *dritto* (5, I); l'esito in *o* della vocale tonica in *chiose* (9, I).

Per il vocalismo atono registriamo la conservazione della *a* etimologica in *satisfazione* (2, III); notiamo la *a* in posizione protonica al posto della *e* in *danari* (11, I) e in *maraviglia* (13, I) e al posto della *i* in *impertanente* (13, II). Troviamo la *e* protonica al posto della *i* in *nepotini* (5, I), *despensa* (8, I), *depinge* (1, II), *besogna* (1, II), *deceva* (14, III), *tradetore* (13, II), *entanto* (5, II), *reverisco* (11, II), *despiace* (11, I), *revelano* (1, III), *securò* (4, II), *esercetarono* (14, III).¹⁹⁵ Si segnala la conservazione della *i* protonica in *timere* (4, II); la *u* protonica al posto della *o* e la *i* al posto della *a* in *culizione* (5, I); la conservazione della *o* protonica in *cocina* (8, I) e *polita* (10, III). Infine, notiamo la *a* postonica al posto della *e* in *cammarà* (6, III)¹⁹⁶ e in *mascara* (9, II) e la *e* postonica al posto della *i* in *sproposeto* (6, II).

¹⁹¹ Sul fenomeno della labializzazione della vocale protonica cfr. SERIANNI, *Lezioni di grammatica storica italiana*, cit., p. 57.

¹⁹² Su *possivole* e *utole* cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 245.

¹⁹³ Il mancato dittongamento delle vocali aperte in sillaba tonica è tra i tratti che avvicinano il romanesco di seconda fase al toscano (nel romanesco di seconda fase le forme *bòno*, *nòvo* si allineano a quelle del romanesco antico *òmo*, *core*); cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio* cit., p. 527. Giovanardi nel suo studio sulle commedie ridicolose romane del Seicento indica i tratti che caratterizzano il «romanesco da commedia». Tra i tratti salienti della fonologia, presenti anche nel *Finto mago*, troviamo (per il vocalismo) il mancato dittongamento delle vocali aperte in sillaba tonica (*voi* 'vuoi', *dol* 'duole'), la conservazione di *e* protonica (*me*, *te*, *ce*, *se*, *nepotini*, *despensa*) e la mancanza di anafonesi (*longo*, *gionto*); per il consonantismo, il passaggio da -x- latino a -ss- (*lassamo*), l'assimilazione (da -rl- a -ll-, *vedello*, da -nd- a -nn-, *monno*), il rafforzamento delle consonanti intervocaliche (*robba*, *rubbare*); cfr. GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie ridicolose romane del Seicento*, cit., pp. 111-12.

¹⁹⁴ Su *intiero* cfr. A. CASTELLANI, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, cit., p. 123.

¹⁹⁵ La *e* protonica (nel caso dei clitici postonica) ha resistito alla toscanizzazione della Roma rinascimentale; cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio* cit., p. 521 e PALERMO, *Fenomeni di standardizzazione a Roma nel primo Cinquecento*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», 5 (1991), pp. 23-52.

¹⁹⁶ In *cammarà* notiamo la consonante intensa al posto della scempia.

3.1.2. Consonantismo

Partendo dal fiorentino rustico di Tarpano, nel campo del consonantismo, notiamo la frequenza della consonante intensa in luogo della scempia in posizione intervocalica: *gentilommo* (6, I), *zittella* (5, I), *robba* (3, I), *reppertorio* (11, 2), *opponione* (4, I). Tra i tratti maggiormente ricorrenti ricordiamo l'epentesi di *i* prima della laterale in posizione preconsonantica:¹⁹⁷ *ailmeno*, *quailche*, *voilta*, *moilto* (6, I), *ailtra* (4, 1) *ailto* (3, I); la risoluzione della laterale palatale in velare sonora: *figghioli*, *tovagghia* (11, I), *ripigghiate*, *imbrogghio*, *pigghiar*, *fogghio* (11, II), *canagghia* (3, I).¹⁹⁸ La laterale preceduta da consonante si rotacizza in *Pruto* (1, I) *ubbrigato* (1, II), *incrinazione* (13, II), *concrusione* (3, I), *comprimento* (1, III).¹⁹⁹ Notiamo dopo sibilante sorda il passaggio dalla velare alla dentale in *arristio* (3, II), *stiacciata* (13, II).²⁰⁰ La labiodentale sonora intervocalica spesso è sostituita dalla velare sonora: in luogo di 'lavorare' troviamo *lagorare* (4, II), al posto di 'favore' e 'favorilla', *fagore* e *fagorilla* (5, I), *diagoletto* (1, II) invece di 'diavoletto'. Molto frequente risulta l'epentesi di *i* davanti ad affricata alveolare: *grazia* (5, I), *oraizione*, *sodisfaizione* (1, II), *aizioni* (12, III). Registriamo un caso di dissimilazione consonantica in *lierenza* (5, I) al posto di 'riverenza', con il passaggio dalla vibrante alla laterale e la caduta della labiodentale sonora intervocalica.²⁰¹ Osserviamo l'affricata alveolare in *benefizi* (12, III).²⁰² Altri tratti che caratterizzano il dialetto di Tarpano sono: l'affricata prepalatale sorda in luogo della alveolare in *pacenzia* (2, II); la sonorizzazione della velare iniziale in *gastigo* (13, III); il betacismo in *bociaccia* (3, II); la nasale palatale al posto del nesso di vibrante + laterale palatale in *cavagnene* (12, II) per 'cavargliene'. Segnaliamo la nasale palatale in *giugnere* (4, II),²⁰³ al posto del nesso nasale +

¹⁹⁷ Sulla palatalizzazione della *l* preconsonantica cfr. ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, cit., p. 83 e STRAMBI, *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli* cit., p. 286 e p. 314; POGGI SALANI indica questo fenomeno come tratto peculiare della poesia rusticale fiorentina e ricorda che fu oggetto dell'attenzione già dei grammatici cinquecenteschi (cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 242). Nel *Vocabolario Cateriniano* Gigli scrive (parlando della *l*): «I fiorentini del volgo per addolcirla, quando sta unita ad altra consonante, vi pongono *i*, dicendo *ailtro*, *voilte*, *toilte*...» (GIGLI, *Vocabolario Cateriniano*, cit., p. 111).

¹⁹⁸ Sulla risoluzione della laterale palatale in velare sonora si veda ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, cit., p. 84 e STRAMBI, *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli*, cit., p. 315; sulla presenza del fenomeno nei testi rusticali fiorentini e senesi cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 243; sul fenomeno si veda anche: CASTELLANI, *GL intervocalico in italiano*, in *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, cit., pp. 213-21. Gigli scrive (parlando della *l*) che «i Fiorentini la cangiano in *g* quando sta fra *g* e *i* nelle sillabe *gli* e *glie* *glia* *glio*: e dicono *dagghi*, *fagghi*, *famigghia*, *vogghio*, ed i nostri Villani pure» (GIGLI, *Vocabolario Cateriniano*, cit., p. 111).

¹⁹⁹ Sul rotacismo di *l* preconsonantico si veda: L. GIANNELLI, *Considerazioni sullo stato del rotacismo di l preconsonantico nell'Italia centrale*, in «Quaderni dell'istituto di linguistica dell'Università di Urbino», I (1983), pp. 135-154.

²⁰⁰ Sul fenomeno cfr. ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, cit., p. 84 e MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici*, cit., p. 123.

²⁰¹ Cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua* cit., p. 247.

²⁰² Sull'alternanza tra l'affricata prepalatale e l'affricata alveolare nella prosa del Settecento si veda PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 63.

²⁰³ Sull'alternanza di *gn/ng* cfr. *ivi*, p. 60; sul tipo *giugne* (popolarismo fiorentino) si veda anche L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carrocci, 2009, p. 96.

affricata prepalatale sonora, in *cognosciuto* (3, I) e *cognosco* (11, I), al posto della nasale dentale. Si osserva l'esito della nasale bilabiale intervocalica in nasale bilabiale + bilabiale sonora in *cambera* (8, III) e *camberata* (1, III);²⁰⁴ l'epentesi della vibrante in *arcademia* (5, I); la metatesi della vibrante in *drento*²⁰⁵ (14, II) e la metatesi reciproca della vibrante e della laterale in *grolia* (11, II) e *palore* (5, I).²⁰⁶

Per il consonantismo, nella parlata dei personaggi romani notiamo l'assimilazione progressiva da *-nd-* o *-nt-* a *-nn-*: *granne* (8, II), *tanno* (5, II), *annate* (4, II), *comannate* (11, I), *connuce* (10, I), *vedenno* (8, I), *avenno* (5, I).²⁰⁷ Si segnala l'esito in sibilante intensa in *lassatave*²⁰⁸ (1, II); il rafforzamento della consonante intervocalica in *ommo* (8, I), *ammore* (8, I), *Romma* (8, I), *gentilommo* (11, I), *subbito* (8, I), *mattematica* (2, III), *messe* (9, I), *fiattate* (13, II), *robbato* (13, I), *dubbito* (5, II).²⁰⁹ Si osserva la dentale sorda in *satisfazione* (2, III); la sonorizzazione della dentale e della velare in *fadiga*, (9, II); la nasale palatale in *magnato* (14, III), in *piagnere* (1, I) al posto del nesso nasale + affricata prepalatale sonora; in *vegnano* (1, III) al posto del nesso nasale + velare sonora, in *cognoscendomi* (5, II) al posto della nasale dentale.²¹⁰ In ultimo, si nota la metatesi della *r* in *crapa* (5, I).

3.1.3. Fenomeni generali

Tra i fenomeni generali, notiamo nella parlata di Tarpano un solo caso di prostesi: *ispiritar* (3, II).

E' molto frequente l'epitesi di *-e* o *-ne* nei monosillabi forti e nei polisillabi ossitoni. Qualche esempio tratto dalle battute di Tarpano: *fae* (6, I), *làe* (5, I), *noe* (12, I), *ène* (6, I), *hae* (3, II), *mene* (3, I), *perchéne* (11, I) *sicchéne* (3, I).²¹¹ Registriamo un caso di epitesi anche in una battuta di Checco: *soe* (12, II).

Si segnala l'anaptissi della *i* in *creianza* (12, I) e la pronuncia da parte di Tarpano di *percuratore* (11, I), al posto di 'procuratore', con l'anaptissi della *e* che semplifica la pronuncia del nesso consonantico e la caduta della *o* protonica.

²⁰⁴ Su *cambera* cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua* cit., p. 246.

²⁰⁵ Su *drento* si veda MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici*, cit., pp. 166-167.

²⁰⁶ Su *palore* cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua* cit., p. 247.

²⁰⁷ Sul fenomeno dell'assimilazione progressiva *-nd-* > *-nn-*, D'ACHILLE nota che è un fenomeno comune al romanesco antico e moderno, diffuso in buona parte dell'Italia del Centro-Sud, esclusa la Toscana; cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio* cit., p. 525.

²⁰⁸ L'esito *-x-* > *-ss-* di *lassateve* è un tratto esclusivo del romanesco antico, non comune né all'area mediana né al toscano, sopravvissuto anche in epoca moderna; cfr. ivi, p. 526.

²⁰⁹ Sul rafforzamento delle consonanti intervocaliche si veda nota 193.

²¹⁰ Quest'ultimo fenomeno (l'esito in nasale palatale) è apparso nel romanesco tra Settecento e Ottocento ed è ampiamente documentato in Belli; cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio* cit., p. 528.

²¹¹ Sull'epitesi vocalica e sillabica cfr. SERIANNI, *Lezioni di grammatica storica italiana*, cit., p. 58.

Un altro tratto che si incontra frequentemente è l'aferesi vocalica. Si osserva l'aferesi della *e*-iniziale in *'redità* (3, I), della *i*-iniziale in *'ntrigo* (12, III), *'nteresse* (6, I), *'ndovino* (3, I).²¹² La maggior parte dei casi di aferesi vocalica si ritrovano nelle battute di Tarpano, ma è possibile osservare anche due esempi tratti dalle battute di Frasia: *'ntenno* (4, II) e *'nnamorano* (10, III). Nei personaggi romani notiamo l'aferesi vocalica negli articoli indeterminativi *'na* (1, II) per 'una'; *'no* (13, I) per 'uno'; e nell'articolo determinativo *'l* (7, II) per 'il'.

Si segnalano alcuni casi di sincope nelle forme verbali: *gna* (13, III), *bigna* (6, I) per 'bisogna', *ate* (3, I) per 'avete', *entri* (5, I) per 'entrati', *resto* (5, I) per 'restato'. È interessante notare la mancata sincope in alcune voci di futuri e condizionali: *averà*, (8, II), *averete* (3, I), *anderò* (13, III), *vederemmo* (8, I) *averei* (12, I), *averebbero* (13, III), *doverebbe* (3, I), *doverebbero* (3, I).

L'apocope sia vocalica che sillabica è molto comune. Vediamo alcuni esempi di apocope vocalica, dopo nasale: *significan* (3, I), *dican* (3, I), *eran* (5, I), *partivan* (5, I), *vogghion* (12, I), *ben* (8, I), *vien* (11, I), *nemmen* (5, I); dopo liquida: *tal* (4, I), *mal* (11, I), *vuol* (6, I); dopo vibrante: *sodisfar* (12, I), *scavar* (12, I), *star* (8, I), *venir* (8, I), *dir* (11, II), *finir* (7, I), *esser* (5, I), *aver* (1, I).

E' frequente l'apocope delle preposizioni: *a'* (7, I) per 'ai'; (3, I) *de'* per 'dei'; *co'* (2, II) per 'coi', *ne'* (5, I) per 'nei'; dei pronomi *i'* (5, I) per 'io', *e'* (12, II) per 'ei/egli', *vo'* (3, I) per 'voi'; negli aggettivi possessivi *me'* (2, III) 'mio/a', *mie'* (11, II) 'miei'. Giusto un cenno all'apocope sillabica di alcune forme verbali: *so'* (5, I) 'sono', *vò* (11, I) 'voglio', *han* (8, II) 'hanno'.

3.2. MORFOLOGIA

3.2.1. L'articolo

Passando alla morfologia, nel fiorentino rusticale di Tarpano al posto dell'articolo determinativo maschile plurale 'i' è utilizzato l'articolo *e*: *e miei vecchi*, *e tesori* (3, I), *e cittadini* (4, I). In un solo caso per l'articolo plurale maschile è usato *li*: *li nastri* (2, I).

Nella lingua dei personaggi romani, per l'articolo determinativo maschile singolare, oltre alla forma consueta *il*, troviamo anche *el*: *el sor Polidoro* (6, III), *el zio* (14, III); inoltre, notiamo alcune forme con l'aferesi della vocale: *se'l zio* (14, III) *quanno 'l tuo* (7, II). Al plurale maschile, oltre alle forme *i/gli*, è presente anche la forma *li*: *li vetturini* (5, 1), *li occhi*, *li brutti* (8, 1).²¹³

²¹² Sull'aferesi cfr. *ivi*, p. 59; Gigli scrive a proposito di questo fenomeno nel *Vocabolario Cateriniano*: «Finalmente questa vocale ne va a capo rotto solo in Firenze in alcune parole comincianti per *im* o *in* dove si scontra coll'articolo e dicesi *lo 'ntelletto*, *dello 'ngegno* [...] e si fa il capo *allo 'mperatore* da certi correttori di stampe con più strazio che non si taglia dalle fanciulle il collo a papero» (GIGLI, *Vocabolario Cateriniano*, cit., p. 98).

²¹³ La forma toscana *el* (propria della parlata di Firenze e di altri centri urbani) si diffuse nel romanesco nelle scritture della seconda metà del Quattrocento. L'articolo plurale *li*, diffuso in tutto il Lazio, non è stato soppiantato dalle forme plurali toscane e italiane 'i/gli' e risulta ancora vitale in epoca contemporanea, cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio* cit., p. 525.

Registriamo, infine, tre casi in cui l'articolo indeterminativo singolare, maschile e femminile subisce l'aferesi vocalica: 'no coso (5, I), 'no bugiardo (13, I), 'na preghiera (1, II).

3.2.2. Il nome

Per la morfologia nominale segnaliamo il femminile plurale in *-e*: *le mane* (11, I). La tendenza a plasmare il plurale di nomi femminili delle altre classi su quello dei nomi in *-a* è presente nel fiorentino fin dalle origini ed è spesso suggerita dall'accordo con un elemento vicino. Nella seconda metà del XIV secolo questo tipo di plurale analogico si diffuse maggiormente e si estese anche ad alcune forme maschili.²¹⁴ Esempi di nomi maschili che al plurale vengono declinati al femminile sono *le rene* (13, 1) e *le pianete* (3, I). Infine, si segnala il maschile al posto del femminile nei seguenti casi: *il serpe* (4, II), *i vostri bracci* (5, I).

3.2.3. Le preposizioni

Nella lingua di Tarpano sono presenti preposizioni articolate sia in forma analitica che sintetica: *a il vedere* (3, I); *con il mangiato* (11, I); *da il culiseo* (12, III); *al primo sguaiato* (12, I); *col magnà* (8, I). In alcuni casi la laterale nelle preposizioni articolate si palatalizza secondo diversi gradi. Si trovano forme che hanno sviluppato una *i* epentetica: *coil bello* (5, I) e forme ridotte: *dil guasto* (8, III); *dil diavolo* (3, I); *nil fondo* (3, I); *pil fresco* (5, I). Si nota la velarizzazione della laterale palatale in *deghi/degghi*: *tutti dell'arcademia deghi affamati* (5, I); *il tesoro non si vuol cavar per degghi anni* (1, III).

Le preposizioni articolate al plurale subiscono costantemente l'apocope postvocalica sia nella parlata di Tarpano che in quella dei personaggi romani. Vediamo qualche esempio: *de' nipoti* (3, I); *de' miei garzoni* (5, I); *co' dubbi* (2, II); *a' miei conti* (7, I); *ne' vostri bracci* (5, I); *co' vostri nipoti* (14, III); *de' medesimi* (1, I).²¹⁵ Nella lingua di questi ultimi si osserva la conservazione della *e* protonica in *de* al posto di 'di': *de condurlo* (5, II); *de preta de marmoro* (5, I); *non c'è niente de questo* (5, 1); *stimai bene de fermarme* (5, I).²¹⁶

²¹⁴ Sui femminili plurali della seconda classe in *-e* cfr. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici*, cit., p. 126.

²¹⁵ Sull'articolo determinativo e le preposizioni articolate in toscano si veda: L. AGOSTINIANI, *Sull'articolo determinativo prevocalico e le preposizioni articolate nelle varietà toscane*, in «Archivio glottologico italiano», 65 (1980), pp. 74-100.

²¹⁶ La conservazione della *e* protonica nel romanesco è fenomeno analizzato in precedenza nel paragrafo dedicato al vocalismo 3.1.1.

3.2.4. I pronomi

I pronomi personali soggetto vengono spesso apocopati: *i' arò sbrigato* (5, I); *i' non saprei* (1, II); *vo' sarete ricco* (3, I); *e' l'ha con Pollodoro* (12, II).²¹⁷

Si segnalano due casi in cui viene utilizzato il pronome *ie* per *io*: *oh, ve' ch'ie pensavo* (3, I); *ie 'ntenno* (8, I).

Nel fiorentino di Tarpano la laterale palatale del pronome maschile singolare 'egli' si velarizza diventando *egghi*. Qualche esempio: *chi è egghi in concrusione* (3, I); *oh egghi era arrivato a fare il procuratore* (11, I); *che dic'egghi?* (11, I).

Il pronome di terza persona singolare *egghi* è usato anche nelle frasi impersonali: *e che v'è egghi rimasto a Roma di questi ragazzi?* (5, I); *e quanto c'è egghi da questo Sopragitto a Peretola?* (3, I); *ditemi un poco, occorr' egghi ch'i' ci sia?* (1, II); *s'egghi è vero ell'ène una bella cosa* (3, I).²¹⁸

Le forme *lui* e *lei* si alternano ad *egli/ei*, *ella* come pronomi soggetto di terza persona nella lingua di tutti i personaggi. Vediamo alcuni esempi di entrambi i tipi: *giusto di costui discorreva che egli non ha in testa altro che questa cosa* (1, I); *udisti pure dall'oste ch'egli è ricco sprofondato* (1, I); *non avendo ella voluto proseguire il viaggio* (1, I); *come volete ch'io l'abbia veduta, se ella vien di Roma ed io vengo d'Egitto* (3, I); *lui ne ha tanto che governarebbe uno stato* (5, 1); *lui m'ha preso un tocco de prosciutto* (13, I); *lei non fa il facchino* (5, I); *adesso non vo dir altro, me burla lei* (5, 1).

Il pronome *lei* nel fiorentino rustico spesso è dittongato: *mi par che anche liei non mi sfugga* (6, I); *liei è tutrice* (6, I).

Merita attenzione l'uso dei clitici *gli* (o *ghi*) e *la* come pronomi soggetto. I clitici *gli*, *la*, *le* del fiorentino antico possono essere definiti «delle varianti contestuali dei pronomi tonici. Con contestuali si intende che la posizione prevista è immediatamente prima del verbo (o di altri clitici precedenti il verbo)». ²¹⁹ Le forme ridotte *gli*, *la*, infatti, nella commedia si alternano liberamente con le forme non ridotte. Illustriamo con qualche esempio: *peggio, la s'ha a trovar il damo, ha a*

²¹⁷ Sui pronomi personali soggetto in fiorentino antico si veda L. RENZI, *Fiorentino e italiano: storia dei pronomi personali soggetto*, in F. ALBANO LEONI *et al.*, a cura di, *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 223-239 e M. PALERMO, *L'espressione del pronome personale soggetto nella storia dell'italiano*, Roma, Bulzoni, 1997.

²¹⁸ Sulla presenza dei pronomi soggetto in fiorentino, anche nei casi in cui in italiano non sono usati, cfr. RENZI, *Fiorentino e italiano: storia dei pronomi*, cit., pp. 223-6. A questo proposito si pronuncia anche Gigli: «I pronomi *Io*, *Egli*, *Eglino*, *Essi* hanno in uso accanto al verbo, più che le altre Nazioni: *I' vengo*, *egghi è vero*, *e sono stracco*; laddove altri dice; *vengo*, *è vero*, *sono stracco*; ed in ciò tirano dal Francese, che mai non vuol coniugar il Verbo senza pronomi, non dicendo *suis*, *ne sont*, ma *je suis*, *ils sont*» (GIGLI, *Vocabolario Cateriniano*, cit., p. 204).

²¹⁹ RENZI, *Fiorentino e italiano: storia dei pronomi*, cit., p. 229.

seguir lo 'nnamoramento, ghi ha (1, III); da un mio parente stretto, di certo che ghi è proprio stretto (3, I); ghi è vero perdicoli, la vien di Roma (3, I); un buon utole se ghi enno tutti così (3, I).

E' interessante l'uso del clitico di terza persona *gli* come oggetto diretto plurale e di *li* con valore dativale: *non potendo egli in modo alcuno sfuggire di non gli pigliare (1, I); che me gli mena (3, I); or ora gli aggiusto (7, II); li son passato vicino (7, 1); li fa animo (6, II).*

Segnaliamo, nella lingua dei personaggi romani, la conservazione della *e* protonica nei pronomi clitici *me* 'mi', *te* 'ti', *ce* 'ci', *se* 'si', *ve* 'vi': *ve sono due bauli (5, I); ve sazierete (5, I); non te vole (8, I); ce semo trattenute (8, I); se son addormiti (5, 1); non se vede (5, I);* anche in enclisi: *destateve (5, I); eccome (5, I); datece (5, I) esserse (8, I).*

Infine, registriamo l'uso sporadico dei pronomi comitativi *meco*, *seco*. Si tratta di voci provenienti dalle forme latine MECUM, SECUM, diffuse nell'uso popolare toscano fino all'Ottocento.²²⁰ Ecco i casi riscontrati: *io solo ho meco tutte le disgrazie (2, III); e quella fanciulla che vien seco è la mia nipote (4, I); però bisogna praticar seco tutta l'attenzione (1, III).*

3.2.5. Gli aggettivi possessivi

Gli aggettivi possessivi *me'* /*mie'* sono utilizzati da Tarpano invariabilmente al maschile e al femminile: *me' mogghie (2, III); caro Pruto me' garbato (1, II); mie' nipoti (11, II); a mie' di (11, I).* In un solo caso troviamo l'utilizzo di *se'* per *suoi*: *mai de' se' giorni (8, I).*

Un cenno merita il costrutto possessivo *il di lui*, *il di lei*, che vanta numerose attestazioni nella prosa settecentesca. Il costrutto è utilizzato in alternanza con i tipi *suo/sua*. Segnaliamo gli esempi rinvenuti nella commedia: *che ne sia amante ed ella di lui (1, III); moglie al di lei padre, vostro fratello (2, III); Checco e Ghita, di lei fratello e sorella (1, I).*

3.2.6. Aggettivi e pronomi dimostrativi e indeclinabili

Per quanto riguarda gli aggettivi e i pronomi dimostrativi, si nota nel fiorentino rustico la forma ridotta *quil*: *quil selvatico (3, I), quil che s'ha da fare (3, I)* e la forma *quegghi* con la velarizzazione della laterale: *quegghi che enno davvero (11, I).*

Tra gli indeclinabili troviamo l'avverbio *anco*: *qualcosa sarà, non per anco è scoperta (5, II); ci son de folletti che anco se 'nnamorano delle persone (10, III).* La forma *anco* è comune a tutta la Toscana. Probabilmente è meno antica di *anche* ed è una sua modificazione sul modello di *ancora*. Le attestazioni documentate nei testi prequattrocenteschi sono poche; si diffuse nel fiorentino rinascimentale e nei dialetti vicini forse su influsso della forma *manco*, il cui uso

²²⁰ P. D'ACHILLE, *Breve grammatica storica dell'italiano*, Roma, Carrocci, 2009, p. 84.

avverbiale si generalizzò nel XV secolo.²²¹ Il suo uso non è molto frequente nella prosa antica, a differenza di quanto avviene in quella moderna, in cui è abbastanza consueto.²²²

E' interessante l'uso degli avverbi *costà* e *costì*, molto utilizzati nella prosa del Settecento. Secondo le prescrizioni dei grammatici, mentre *colà* indica un luogo lontano dall'emittente e dal destinatario, *costà* e *costì* indicano un luogo lontano dall'emittente ma vicino al destinatario. Questo criterio delineato da Bembo nelle *Prose* fu accettato dalla tradizione normativa successiva. Nel primo Ottocento, probabilmente per l'atteggiamento del Manzoni, si verificò il declino dell'uso di *costì* e *costà*.²²³ Nella commedia l'uso di questi avverbi rispetta la distinzione prescritta dai grammatici. Qualche esempio: *son qua in cucina che intanto che v'eri costà dalla me' nipote do la cena a questi ragazzi* (9, III); *oh gua' anche dove v'entrate, costì è lo 'ndifficile* (3, I); *ma che credete, sor Tarpano, che sia costì de sopra* (11, II); *state costì, e lasciate andar là a me che lo spirito non vi vuole* (11, II).

Caratteristici del fiorentino rusticale sono il pronome *nimo*, continuazione diretta della forma latina NEMO: *né l'avo detto a nimo* (1, II); l'avverbio *drento*, forma metatetica di 'dentro', le cui prime attestazioni risalgono all'inizio del Quattrocento:²²⁴ *i' ci ho dato drento, ve'* (14, II); l'avverbio *fuora* che si diffuse tra Quattro-Cinquecento a Firenze, in luogo di 'fuori' (etimologicamente *fuora* deriva da FORAS e *fuori* da FORIS).²²⁵ Ecco le attestazioni di *fora*: *ve mannerà fora da casa* (5, III); *quando venni fora a cavallo* (6, III); *escono fora e ce danno de schiaffi* (6, III).

Quanto ai numerali, troviamo attestata la forma *dua* e *do*. La forma *due*, tipica della lingua più antica, prevalse nel fiorentino per tutto il secolo XIV. I tipi *duo* e *dua* si affermarono verso la fine del secolo «nell'ambito di una precisa corrispondenza strutturale con i possessivi *tuo*, *suo* invariabili e *tua*, *sua* plurali, che avrà favorito anche un insieme di reciproche influenze». *Duo* deriva da *due* «dove la -e indebolitasi in protonia, passa a o per assimilazione alla vocale precedente».²²⁶ La forma *do* si produce dal monottongamento di *duo*. La forma *dua* che si trova spesso in posizione tonica «si origina per attrazione dei neutri plurali in -a (*dua dita*, *dua paia*) ma particolari spinte analogiche possono essersi determinate anche in combinazioni numerali come *trentadua*, *quarantadua* ecc».²²⁷ Questi i casi rinvenuti dallo spoglio: *ne manderò dua* (5, I); *tutt'e dua a quell'uscio* (8, III); *il nigoizio de do parentadi* (3, III); *tenete un po' do chicche* (8, III).

²²¹ Cfr. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici*, cit., p. 165.

²²² Cfr. PATOTA, *L' «Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 98.

²²³ Ivi, p. 95.

²²⁴ Cfr. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici*, cit., p. 166.

²²⁵ Ivi, p. 168.

²²⁶ Ivi, p. 136.

²²⁷ *Ibid.*

3.2.7. IL VERBO

3.2.7.1. Indicativo presente

Per quanto riguarda la morfologia verbale, registriamo per la prima persona singolare del presente indicativo di *vedere*, l'alternanza tra la forma *vedo* e le forme con affricata prepalatale sonora e con velare sonora *veggo*, *veggo*.²²⁸ Nel fiorentino di Tarpano la forma con velare sonora *veggo* è prevalente rispetto a *vedo*. Ecco un saggio dei casi presenti: *io la veggo mal avviata* (3, I); *non ci veggo nessuno* (3, I); *eh, la veggo ch'ella ène in succhio a perfezione* (5, 1); *la veggo avviata male* (11, II); *le gran cose ch'i' veggo!* (14). In un solo caso la forma con velare sonora è presente in una battuta di un altro personaggio, Checco: *Io non veggo nulla* (12, II).

Nei personaggi romani, la forma etimologica (*veggo* < VIDEO)²²⁹ con affricata prepalatale sonora è maggioritaria. Qualche esempio: *a Roma si veggion miracoli molto maggiori* (1, I); *veggo un uomo ch'esce da quella casa* (1, I); *veggo nel contemplar la stella di Venere* (3, I); *oh, sor zio, che veggo qua!* (11, II).

Senza distinzioni, sia nella lingua di Tarpano che degli altri personaggi viene usata la forma verbale di ascendenza tosco-fiorentina *fo* per 'faccio' «normale nella lingua della prosa fino all'Ottocento, e solo nel nostro secolo divenuta minoritaria rispetto a faccio»:²³⁰ *non fo per lodarvi* (3, I); *così fo per tutto il mondo* (3, I); *fo il circolo, dunque, dinanzi* (1, II); *i' ti fo trottare* (12, II) e *non ne fo caso* (11, II).

Un altro tratto comune sia ai personaggi romani che al fiorentino è l'uso della forma apocopata *vò* per la prima persona del presente indicativo del verbo *volere*: *ve lo vò dire* (11, II), *non vò tanta signoria* (12, I); *adesso non vò dir altro* (5, I); *te vò ammazzare; te vò mannà spanzo* (13, I).

E' esclusiva della parlata di Tarpano la forma *vo* per la prima persona singolare di *andare*: *io vo in culaggiù* (5, I); *mentre ch'io vo là per ella* (4, II).²³¹

Per la prima e per la seconda persona del presente indicativo del verbo *essere* vengono usate, sia da Tarpano che dagli altri personaggi, le forme apocopate: *so'* e *se'*: *io so' certo* (5, I); *io so' Ghita, ch'ho la gonnellina* (5, I); *so' qui puntuale* (9, II); *non ce so' ommini al mondo per Tolla?* (3, II); *uh, che se' sciocco* (5, I); *tu ch'hai la gonnellina se' femmina* (5, I); e *vanne tu donca che se' bravo* (8, II).

²²⁸ Su *veggo* e *vedo* cfr. PATOTA, *L' «Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., pp. 121-122; si veda anche SERIANNI, *Saggi di storia linguistica italiana*, cit., pp. 203-4.

²²⁹ Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 193.

²³⁰ PATOTA, *L' «Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., 119; sull'uso di *fo* cfr. anche L. SERIANNI, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Accademia della Crusca, Firenze, 1981, pp. 26-28 e M. VITALE, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, p. 469.

²³¹ Sull'uso di *vo* al posto di *vado* nel Settecento cfr. PATOTA, *L' «Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 119.

E' da segnalare, nella lingua dei personaggi romani, la forma *sete* senza il dittongo palatale per la seconda persona plurale del presente indicativo.²³² Vediamo alcuni esempi: *che sete impazziti?* (7, II); *e ancora non sete stanco del vangà?* (10, II); *dove sete?* (8, II); *subbito veduta ve ne set'invaghito* (1, II).

Un altro tratto caratteristico dei personaggi romani è la desinenza etimologica nella quarta persona dell'indicativo presente: *semo* (5, I); *volemo* (6, III); *annamo* (5, I); *avemo* (5, I) presente insieme alla forma *ammo* (5, II).²³³

Per il presente indicativo di *dovere* segnaliamo in una battuta di Menicuccio la forma verbale della prima persona singolare con affricata prepalatale sonora: *deggio*. Il tipo *deggio* importato dai poeti siciliani (*deggio* < DEBEO) è attestato con continuità dal Duecento al pieno Ottocento, soprattutto nella tragedia e nel melodramma.²³⁴ Vediamo l'unico caso attestato nella commedia: *ma non deggio esser veduto da Tarpano* (9, I).

Risultano numerose le forme verbali in bilabiale intensa per la prima e terza persona singolare e la terza plurale di *dovere*: *debbo*, *debbe*, *debbono*. Nei più diffusi manuali preottocenteschi i tipi *devo*, *devono* erano assenti, soltanto nell'Ottocento si affermò una nuova tendenza che vide il diffondersi dei tipi con labiodentale, accolti anche nei manuali normativi (anche grazie al contributo di Manzoni che nella quarantana sostituì le forme con -v- alle forme con -bb-).²³⁵ Riportiamo i casi riscontrati nella commedia: *la bella parte che debbo fare* (7, I); *buono, ve debbo servì* (11, II); *che se debbe osservà* (13, II); *che debbon seguire avanti* (13, III).

E' notevole l'uso delle forme verbali della seconda e terza persona di *dovere*, con il dileguo della -v- intervocalica: *tu ancora dei cooperare a ciò* (1, I); *qui dentro dee comparire un folletto* (1, II); *che dee servire per te* (1, I); *che dee sempre star nascosto nell'orto* (5, II).

²³² «Le forme del presente del verbo *essere*, *so*, *sete*, *semo* [...] quelle del presente di *avere*, *amo* (accanto ad *avemo*) e *ate* ('abbiamo' e 'avete') [...] i passati remoti in *-assimo*, *-essimo* [...] forme come *vonno*, 'vogliono', *ponno*, 'possono' *possino* 'possano'» rientrano tra i tratti morfologici del romanesco di seconda fase non omologati al toscano (cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio*, cit., p. 527).

²³³ Le prime persone plurali del presente indicativo in *-amo -emo* sono forme vitalissime «comuni praticamente a tutta l'Italia tranne la Toscana, che presenta il tipo *-iamo* proprio anche dello standard»; cfr. ivi p. 521. Le desinenze etimologiche nella quarta persona dell'indicativo presente sono considerate uno dei tratti caratteristici del «romanesco da commedia» delineato da Giovanardi nel suo studio sulle commedie ridicolose romane del Seicento. Altri tratti della morfologia verbale che si ritrovano nella lingua dei personaggi romani della nostra commedia sono: le desinenze *-ino* per la terza pers. plur. del congiuntivo presente; la conservazione di *-ar* nel futuro e nel condizionale; le forme in *-ia* nel condizionale; gli infiniti apocopati (cfr. C. GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie ridicolose romane del Seicento*, cit., pp. 111-12).

²³⁴ Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 194.

²³⁵ Cfr. PATOTA, *L' «Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 118.

Tra le forme verbali più interessanti registriamo *vonno* (5, II) per ‘vogliono’,²³⁶ pronunciato da Tolla, la forma *venghiamo* (1, II) per la prima persona plurale del presente indicativo di *venire*,²³⁷ alcune forme verbali del presente indicativo con una «lettera di fischio»:²³⁸ *dichiamogli* (11, III), *eschiamo* (1, III) e la voce verbale *dican* per ‘dicono’,²³⁹ pronunciate da Tarpano.

Infine, segnaliamo le forme sincopate *gna*, *bigna*, ‘bisogna’ e *ate* ‘avete’: *gna ch’i’ ve lo dica* (13, III), *bigna ballare* (6, I), *ate vo’ letto* (3, I), che caratterizzano il dialetto di Tarpano.

Per concludere il discorso sull’indicativo, merita un cenno l’uso frequente nel fiorentino rusticale di *enno* per ‘sono’. Vediamo qualche esempio: *tutte e due enno due donne di garbo* (12, I); *orsù egghi enno loro* (4, I); *ghi enno questi certi tesori* (13, I).

3.2.7.2. Indicativo imperfetto

Per la prima persona dell’indicativo imperfetto nella commedia si alternano le forme in *-o* e in *-a*. Tra la fine del Trecento e l’inizio del Quattrocento la desinenza *-o* della prima persona dell’imperfetto (forma analogica che si basa sulla prima persona singolare del presente indicativo) sostituì la desinenza in *-a* del fiorentino antico.²⁴⁰ In seguito la tradizione grammaticale italiana sulla base dei modelli letterari trecenteschi e del trattato di Bembo prescrisse il tipo etimologico in *-a*, che risulta la forma maggioritaria negli scritti fino all’Ottocento. Soltanto grazie alla predilezione manzoniana per l’uso fiorentino contemporaneo la forma con desinenza in *-o* si diffuse prendendo definitivamente il posto della terminazione in *-a* rispetto a quelle in *-o*.²⁴¹ Patota, nel suo studio sulla prosa del secondo Settecento, ha mostrato la compresenza delle due forme, con un’evidente prevalenza delle forme in *-a* rispetto a quelle in *-o* nei testi da lui presi in considerazione.²⁴² Nella commedia riscontriamo una prevalenza delle forme in *-o* nella lingua di Tarpano. I casi di terminazione in *-a* sono soltanto: *voleva* (4, II); *credea* (13, II); *dicea* (5, I). Negli ultimi due esempi notiamo anche il dileguo della *-v-* intervocalica.

Al contrario, nella lingua degli altri personaggi è possibile rilevare un maggior numero di forme in *-a*. Vediamo alcuni dei casi riscontrati: *poteva* (3, I); *aveva detto* (11, I); *diceva* (11,

²³⁶ Su *vonno* si veda nota 232; cfr. anche L. SERIANNI, «*Vonno*» ‘vogliono’: un meridionalismo inavvertito nella lingua letteraria sei-settecentesca, in «Studi linguistici italiani», XXI (1995), pp. 48-53.

²³⁷ Secondo Gigli è una forma tipica del fiorentino «I Fiorentini dissero *venghiamo*, *venghiate*, *ponghiamo*», GIGLI, *Vocabolario Cateriniano*, cit., p. 40.

²³⁸ Gigli afferma: «Errore ancora dell’idiotismo fiorentino è l’aggiungere una sillaba di fischio [...] nella prima voce plurale di questo tempo in alcuni verbi che non sono della prima maniera dicendo *dichiano* o *dichiamo*, *finischiano* o *finischiamo* per *diciamo* e *finiamo*» (ivi, p. 155).

²³⁹ Sull’estensione della desinenza *-ano* alla terza persona plurale dell’indicativo presente dei verbi in *-ere* e in *-ire* cfr. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici*, cit., p. 146.

²⁴⁰ Sulla desinenza in *-o* della prima persona dell’imperfetto indicativo in fiorentino cfr. *ibid.*

²⁴¹ Si veda D’ACHILLE, *Breve grammatica storica dell’italiano*, cit., p. 94.

²⁴² Cfr. PATOTA, *L’«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., pp. 101-104.

I); *aveva bisogno* (11, I); *credeva* (1, II); *aveva promesso* (9, II). Infine, registriamo due casi di terza persona plurale con dileguo della -v- intervocalica: *mi diceano, dovean* (5, 1).²⁴³

Nella lingua di Tarpano troviamo le forme sincopate dell'imperfetto caratteristiche del fiorentino rustico: *avo* (1, II), per la prima persona singolare di *avere* e *v'eri* (11, II), per la seconda plurale di *essere*.

3.2.7.3. Futuro

Per il futuro registriamo le forme senza sincope comuni a tutti i personaggi. Qualche esempio: *averà*, (8, II), *averete* (3, I), *anderò* (13, III), *vederemmo* (8, I).²⁴⁴

Si segnala in Tarpano, per la prima persona singolare del futuro di *avere*, la forma verbale *arò*, con il dileguo della -v-. Il tipo *arò* per 'avrò', caratteristico fin dall'epoca più antica dei dialetti occidentali, si diffuse tra Trecento e Quattrocento nel fiorentino al quale era originariamente estraneo.²⁴⁵ Vediamo gli esempi riscontrati: *i' n'arò più che mai* (2, III); *subito, ch' i' arò sbrigato* (5, I); *io non ne arò a dar mezzo* (8, III).

Le forme del futuro in -ar-, sono caratteristiche della parlata dei personaggi romani. Questi alcuni dei casi riscontrati: *vedarai* (9, I); *vedarete* (9, I); *trovarete* (1, II); *salvarete* (5, II); *gridarà* (5, III); *indugiaremo* (13, I).²⁴⁶ Si osserva un solo caso di futuro in -ar in una battuta di Tarpano: *andarete* (14, III).

Per il futuro di *mandare* notiamo due forme: *marrà* (5, I), pronunciata da Checco, forma con sincope e rafforzamento della vibrante e *mannarà* (5, III), in una battuta di Tolla, con assimilazione di -nd- in -nn- e conservazione di -ar-.

3.2.7.4. Passato remoto

Tra le forme verbali del passato remoto segnaliamo per la prima persona singolare la forma *apretti* (3, I): è nota la concorrenza di forme che in italiano antico si registra nel passato remoto dei verbi in -ere e in -ire, i quali possono ammettere più varianti.²⁴⁷

Più interessanti sono le forme del passato remoto in -assimo: *pigliassimo*, *arrivassimo*, *fermassimo* (5, I), pronunciate da Frasia e Tolla.²⁴⁸

²⁴³ Il dileguo della -v- nell'imperfetto nel Settecento è molto comune e diafasicamente neutro. Sull'argomento cfr. *ivi*, p. 112.

²⁴⁴ Fenomeno in parte già analizzato nel par. 3.1.3.

²⁴⁵ Sulla forma verbale *arò/arei* nella poesia rusticale cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit. p. 141.

²⁴⁶ Il futuro e il condizionale in -ar è un tratto che il romanesco ha il comune con il fiorentino rustico; cfr. D'ACHILLE, *Il Lazio*, cit., p. 523.

²⁴⁷ Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 209-210.

²⁴⁸ Il passato remoto in -assimo è tra le forme morfologiche del romanesco di seconda fase non omologate al toscano, si veda nota 232.

Per il passato remoto del verbo *vedere* segnaliamo per la prima persona singolare la forma *viddi* (6, III) e per la terza singolare *vedde* (11, II). Si registra per la prima persona del verbo *avere* *abbi* (10, III) al posto di ‘ebbi’.

3.2.7.5. Condizionale

Osserviamo, in Tarpano, per la prima e la terza persona singolare del condizionale del verbo *avere* le forme caratteristiche del fiorentino rustico con il dileguo della *-v-*: *arei* (3, I) e *arebbe* (6, 2).²⁴⁹

Sempre in una battuta del personaggio fiorentino troviamo l’apocope della prima persona singolare del condizionale di *volere*: *vorre*’ (3, III).

Le forme senza sincope sono presenti nella lingua di tutti i personaggi: *averei* (12, I); *averebbero* (13, III); *doverebbe* (3, I); *doverebbero* (3, I).

Registriamo le forme della terza persona del condizionale in *-ar-*: *andarebbe* (11, II), *mancarebbe* (10, III), pronunciate da Tarpano; *governarebbe* (5, I) e *s’accontentarebbe* (5, II) da Frasia e Polidoro.²⁵⁰

Spicca la prima persona singolare del condizionale del verbo *volere* in *ia*, *vorria* (11, II), formato con l’imperfetto indicativo sul tipo AMARE HABEBAM.²⁵¹ Riportiamo i casi presenti in due battute di Frasia e Ghita: *vorria che ce fosse scritto* (11, II); *io pure vorria cenà* (4, 3).²⁵²

Sempre per il verbo *volere*, notiamo la prima persona plurale del condizionale in *-ebbimo*: *vorrebbimo annà a dormì* (14, III), pronunciato da Ghita.

Infine, si segnala la desinenza della terza persona plurale del condizionale in *-ebbono*: *non mi terrebbono le catene* (1, I) in una battuta di Menicuccio.

3.2.7.6. Congiuntivo

Per il congiuntivo presente di *andare* segnaliamo, in una battuta di Tarpano, la forma *vadia* (11, II) per ‘vada’, con una *i* epentetica. È notevole la presenza della prima persona singolare del verbo *vedere* con tema in consonante palatale *veggia* (8, I), pronunciata da Tolla, e della terza persona con consonante velare, *vegga* (1, I), in una battuta di Polidoro.²⁵³

Per quanto riguarda le desinenze del congiuntivo imperfetto, troviamo le forme caratteristiche del fiorentino rusticale, *buzzizassi* e *avessi* (3, I) per la terza persona singolare, con la *-i* finale al

²⁴⁹ Sulla forma verbale *arò/arei* nella poesia rusticale cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 141

²⁵⁰ Sul condizionale in *-ar* nel romanesco cfr. D’ACHILLE, *Il Lazio*, cit., p. 523.

²⁵¹ Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 217.

²⁵² Su *vorria* vedi nota 233.

²⁵³ Per gli sviluppi di *veggo*, *veggio* e *vedo* cfr. D’ACHILLE, *Breve grammatica storica dell’italiano*, cit., p. 75.

posto della *-e*. La desinenza di seconda persona singolare esercita un forte influsso analogico e tende a propagare la sua desinenza *-i* (<ES) alla prima e terza persona originariamente in *-e* (<-EM, -ET).²⁵⁴

Sono comuni le forme del congiuntivo imperfetto del verbo essere *fussi /fusse*, per le tre persone singolari: *io se fussi in voi* (3, I); *che vi fussi* (4, I); *che questo fusse* (11, II). È per influsso dei dialetti occidentali che il tipo *fussi* per ‘fossi’ e *fusti* per ‘fosti’ si diffonde nel fiorentino al quale era originariamente estraneo. Le forme con *-u-* compaiono per la prima volta a Firenze alla fine del Trecento.²⁵⁵

3.2.7.7. Infinito

Gli infiniti apocopati sono molto frequenti, soprattutto nelle battute dei personaggi romani. Vediamo qualche esempio: *dubità* (7, II); *fà* (10, I); *discorre* (8, I); *magnà* (7, II); *tornà* (5, II).²⁵⁶ Negli infiniti seguiti da enclitica, dopo il troncamento della vocale, l’ultima consonante del verbo si assimila alla prima dell’enclitica: *maritalla* (3, I); *aello* (11, I); *sentillo* (1, II); *governalla* (12, I); *volello* (8, III); *sapello* (1, III); *entrammi* (12, II); *mangiammi* (1, II); *davvi* (3, I).²⁵⁷

Segnaliamo la presenza dell’infinito *ire*, diretta continuazione del latino. *Ire* sopravvisse in molte aree della Romània senza articolarsi in un paradigma completo. Alcune forme, come l’infinito e il participio *ito*, restarono a lungo diffuse nell’uso toscano.²⁵⁸ Riportiamo qualche esempio: *oh, ci vuol esser che ire* (12, I); *se voi ve ne volete ire* (3, I). Degno di nota è anche l’infinito *bevere* (8, III).

3.2.7.8. Participio

Quanto ai participi, notiamo le forme in *-uto*: *sentuto* (2, II) e *veduto* (5, I). *Sentuto* è un participio di un verbo della IV classe. I verbi in *-ire* hanno conosciuto nell’italiano antico la desinenza *-uto* accanto a quella etimologica e nel Settecento queste forme erano ancora comuni.²⁵⁹

²⁵⁴ Sulla desinenza in *-i* della terza persona singolare del congiuntivo imperfetto si veda MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici*, cit., pp. 159-160.

²⁵⁵ Sull’uso di queste forme verbali cfr. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici*, cit., p. 143. Gigli pone tra le forme corrette del congiuntivo imperfetto, per la prima e seconda persona singolare *fossi* o *fussi* e per la terza singolare *fosse* o *fusse*. Le forme corrotte per la prima e seconda sono *fosse* o *fusse* e per la terza sono *fossi* o *fussi* (cfr. GIGLI, *Regole di lingua toscana*, cit., p. 38).

²⁵⁶ Il troncamento dell’infinito è caratteristico del dialetto romano ma anche dei dialetti laziali e di altre zone del centro sud: cfr. D’ACHILLE, *Il Lazio*, cit., p. 521.

²⁵⁷ Sull’assimilazione nei verbi con enclitica cfr. ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, cit., p. 85.

²⁵⁸ Su *ire* e *ito* cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 227-28.

²⁵⁹ Sui participi passati della IV classe in *-uto* cfr. *ivi*, p. 220.

Degna di nota è l'alternanza dei participi *veduto/ visto* presente nella commedia. Sin dal Cinquecento i grammatici avevano confinato l'uso di *visto* alla lingua poetica, mentre consigliavano *veduto* per la prosa. L'uso di *veduto* nella prosa testimonia l'allineamento degli scrittori settecenteschi ai suggerimenti della tradizione normativa.²⁶⁰ Tuttavia, nella commedia sono presenti entrambe le forme, in egual misura. Qualche esempio: *ho veduto attraversare una serpa* (4, II); *v'abbiamo veduto un certo Armeno* (3, I); *né mai più vi ho veduto* (2, I); *l'ho visto da per mene* (4, I); *avete visto com'ho fatt'io* (1, III); *hanno visto lo strogolo* (5, I).

Per il participio di *andare* troviamo le forme *ita* (11, I) e *iti* (6, III).²⁶¹

Si nota per il participio di *avere* la forma *auta* (3, I) per 'avuta', con il dileguo della -v- intervocalica, frequente nel fiorentino. Sempre in Tarpano, si osserva il participio *caprito* (5, I), con epentesi della vibrante.²⁶²

Registriamo le forme sincopate dei participi, caratteristiche del fiorentino rustico: *trovo* (11, II) al posto di 'trovato', *entri* (5, I) di 'entrato', *resto* (5, I) di 'restato', *conto* (11, II) di 'contato', *adatta* (1, II) di 'adattata', *guasta* (3, III) di 'guastata'.

Si segnala la forma sincopata *ato* (6, II) per 'avuto' e *addormiti* (5, I) per 'addormentati' pronunciati dai personaggi romani.

3.3. SINTASSI

L'opera di Fagioli è caratterizzata da uno stile semplice e colloquiale, ottenuto non soltanto grazie al massiccio ricorso ad espressioni proverbiali, motti e sentenze, ma anche mediante precise scelte sintattiche. Nella commedia è ben attestata la presenza di fenomeni tipici dell'oralità, quali il *che* polivalente, le dislocazioni a sinistra e a destra, le frasi scisse, le costruzioni anacolutiche, il *ci* attualizzante, le concordanze a senso. Tuttavia, non mancano esempi di scelte stilistiche più ricercate, di sequenze sintattiche di un certo impegno e di un'architettura frasale elaborata. È possibile intravedere nella trama dell'opera «due tipi antitetici, moduli che propongono nello spazio del periodo il disordine che affligge il codice ristretto del parlato e moduli che coniugano la ridondanza con la costruzione di schemi d'equilibrata organizzazione discorsiva».²⁶³ La sapienza drammaturgica dell'autore riesce a coniugare lo stile colloquiale con una sottile filigrana retorica. L'abbondante ricorso a fenomeni di ripresa e di strutturazione geometrica del discorso, come parallelismi sintattici, *tricolon*, ripetizioni, serve a creare un parlato teatrale che sia,

²⁶⁰ Cfr. PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 122.

²⁶¹ Su *ito* si veda nota 258.

²⁶² Su *caprire* si veda POGGI SALANI, *Motivi e lingua* cit., p. 247.

²⁶³ E. TESTA, *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, p. 216.

utilizzando l'espressione di Trifone, «più teatrale è più drammatico del parlato reale»,²⁶⁴ che riesca a coinvolgere emotivamente il pubblico e a mantenere viva la sua attenzione per l'intera durata dello spettacolo.

3.3.1. Fenomeni dell'oralità

3.3.1.1. Il *che* polivalente

Il *che* subordinante generico è uno dei tratti sintattici che maggiormente caratterizzano la comunicazione orale.²⁶⁵ È un *passé-partout* che comprende molteplici valori, consente la coesistenza di una pluralità di sfumature semantiche e si propone come alternativa al posto di altre congiunzioni specifiche.²⁶⁶ Si tratta di un fenomeno complesso che, talvolta, risulta difficile da sistematizzare in una rigida classificazione. Sono numerosi, infatti, gli sconfinamenti tra le varie categorie, che si agganciano tra loro in un circuito continuo, fondendosi le une con le altre.²⁶⁷

Nella nostra commedia sono stati individuati numerosi casi di *che* polivalente con valore causale, ma se ne segnalano anche alcuni con valore consecutivo, temporale e finale. Vediamo qualche esempio (il corsivo negli esempi è mio):

che causale:

TARPANO E pure bisogna ch'i' m'arristi, *che* se colui chiama di nuovo mi fa qualche pazza bischenca. (3, II)

TARPANO Mi vorrei un po' riposare prima, *ch* i' non ne posso più a questo modo. (1, II)

²⁶⁴ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 105.

²⁶⁵ Per un'analisi diacronica dei fenomeni dell'oralità è ancora fondamentale lo studio di D'Achille che prende in considerazione testi dalle origini al Settecento: P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990; Sui fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento si veda TESTA, *Simulazione di parlato*, cit; molto utile lo studio di Pattara sulla sintassi e la testualità delle commedie goldoniane: G. PATTARA, *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, in M. DARDANO, P. TRIFONE, a cura di, *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 281-309. Sui fenomeni di simulazione dell'oralità nella lingua del teatro si veda TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 120-30. Riguardo alla maggiore frequenza d'uso del *che* polivalente nel parlato, rispetto allo scritto, D'Achille ricorda la propensione del parlato ad «anteporre i collegamenti semantici a quelli sintattici, assicurati, questi ultimi, dalla generica coesione del *che*» e la preferenza del parlato per la coordinazione piuttosto che per la subordinazione; risulta, infatti, difficile discriminare chiaramente subordinazione e coordinazione nel *che* e spesso quest'ultima prevale sulla prima (D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, cit. p. 208).

²⁶⁶ Cfr. S. MESSINA, «*Che vai a ballare il flamenco?*» *Il che polivalente nell'italiano colloquiale*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», XXXVII, 2 (2008), pp. 403-437, a p. 403. Per un'analisi diacronica del *che* polivalente cfr. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., pp. 205-60; sul fenomeno nell'italiano contemporaneo si veda: R. SORNICOLA, *Sul parlato*, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 61-74; G. ALFONZETTI, *La relativa non - standard. Italiano popolare o italiano parlato*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2002; G. FIORENTINO, *Relative 'pragmatiche' in italiano*, in F. VENIER, a cura di, *Relative e pseudorelative tra grammatica e testo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 53-71; MESSINA, «*Che vai a ballare il flamenco?*», cit., pp. 403-437; G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012, pp. 78-79.

²⁶⁷ Cfr. MESSINA, «*Che vai a ballare il flamenco?*», cit. p. 204.

MENICUCCIO Eh già, questa è quella che veramente mi ha indotto più d'ogni altra buona ragione a servirvi in questo vostro viaggio di contrabbando, *che* per il restante, a divvela liberamente, non mi sarei mosso punto né poco. (1, I)

FRASIA E tu dopo scappa nell'orto, *che* giusto nella cocina, senza sortir da codesta, avemo veduta una porta che in quello connuce, e fa' quanto hai da fà. (10, I)

FRASIA Leviamoci un poco di qui, *che* è quasi ora de cenà e non mi par tempo di star più nell'orto a pigliar aria. (3, III)

che consecutivo:

FRASIA Non ve dubbitate, appunto ora il diavolo riporterà tutti presto in qua, *ch'*ogni cosa se rassetterà. (3, III)

FRASIA Vi ho di casa vostra sentito chiamare da quella vociaccia brutta, *che* non ho potuto fà a meno de non venì de corsa per ve trovà, temenno sempre de qualche desgrazia. (11, II)

che temporale:

TARPANO E ora *che* v'ate fornito? (1, II)

che finale:

FRASIA Aspettala e prendila per la mano, e voi Goro, badatece *che* non cadano. (5, I)

Nella commedia risulta molto frequente il *che* nel costrutto imperativo. Negli esempi seguenti possiamo osservare delle sequenze di due frasi, la prima con il verbo all'imperativo, la seconda all'indicativo presente o futuro, collegate dal connettivo generico *che*. In questo genere di costrutto il verbo all'imperativo esprime un ordine, una minaccia, un avvertimento, una sfida, una esortazione o un invito, mentre il verbo all'indicativo indica la conseguenza, la causa, l'alternativa o semplicemente la successione temporale di un'azione collegata in qualche modo a quella espressa dall'imperativo.²⁶⁸ Esemplifichiamo:

FRASIA Va' in cocina a magnà, *che* lo tratterremo qui in sala. (10, III)

POLIDORO State costì, e lasciate andar là a me, *che* lo spirito non vi vuole (*entra dentro*). (11, II)

GHITA Corri Checco, *che* Farfarello c'è dereto (*via*). (4, III)

CHECCO Annamo annamo, *che* ce vò dà colazione (*s'avviano*). (5, I)

POLIDORO State zitto, non fiattate, non strillate, *che* ve strozza. (13, II)

TARPANO Bambini venite qua in cucina, *che* vi vò dar tanta roba ancora buona da mangiare. (8, III)

FRASIA Tolla, va' loro dietro *che* io te seguito. (5, I)

²⁶⁸ Sul *che* nel costrutto imperativo, cfr. *ivi*, p. 205. La studiosa distingue il *che* causale dei costrutti imperativi da quello delle frasi causali propriamente dette perché «nei costrutti imperativi il *che* è inquadrato in una struttura rigida che si presta sempre più a una riformulazione, mentre nelle frasi causali il *che*, nella lingua parlata, ha sempre il significato di *perché* e corrisponde al letterario *che* accentato, (*ché*)».

Infine, un accenno al *che* introduttore di frasi interrogative, presente in larga misura nella commedia. Eccone qualche esempio:

TARPANO *Che l'ate vista?* (3, I)

TARPANO E *che* sapete voi s'ella è bella o brutta? (3, I)

TARPANO O siete voi madonna Frasia, *che* siete voi torna in quae? (11, II)

TARPANO *Che l'ate letto nel foggio azzurro dil cielo?* (12, II)

TOLLA E Menicuccio, *che* dee sempre star nascosto nell'orto vestito da folletto? (5, II)

Nella nostra commedia il *che* introduce sia domande dubitativo-retoriche che non richiedono risposta, sia domande *si/no*.²⁶⁹ Talvolta il *che* è preceduto dal segnale discorsivo *e* o dalla particella *o*, comune in Toscana per introdurre l'interrogativa nel registro popolare. Nel dialetto toscano «nessun materiale lessicale (ad eccezione dei clitici) è ammesso tra il *che* interrogativo e il verbo».²⁷⁰

3.3.1.2. Dislocazioni (a sinistra e a destra) e frasi scisse

Un altro fenomeno tipico della lingua parlata, largamente impiegato da Fagioli, è la dislocazione a sinistra e a destra. La dislocazione, presente costantemente nella nostra storia linguistica a partire dal latino tardo, rientra nel più vasto campo di fenomeni di focalizzazione, in cui una porzione dell'enunciato è posta in maggiore evidenza rispetto alle altre.²⁷¹ Osserviamo alcuni esempi di dislocazione a sinistra:

TARPANO Questa lettera, che mi fu recapitata iersera, voi l'avete vista in mano al garzone dell'oste che me la recapitò. (3, I)

TARPANO Ghi è vero, la 'redità l'ho avuta. (3, I)

TARPANO E queste, dove le leggete voi? (3, I)

²⁶⁹ Sul *che* interrogativo nell'italiano colloquiale cfr. MESSINA, «*Che vai a ballare il flamenco?*», cit. p. 412.

²⁷⁰ J. GARZONIO, *Le frasi interrogative non-standard in fiorentino*, in «Rivista Italiana di Dialettologia. Lingue dialetti società», XXVIII (2004), pp. 219-235 (a p. 223).

²⁷¹ Nella dislocazione alcuni costituenti della frase assumono una posizione non canonica rispetto a quella prevista dalla struttura della lingua (in italiano: soggetto-verbo-oggetto). L'oggetto o il complemento indiretto, espresso dal sintagma nominale o dalla frase completiva, è spostato all'inizio o alla fine della frase (ovvero a destra o a sinistra del verbo) ed è ripreso o anticipato da un pronome clitico. Per un'analisi diacronica sui fenomeni della dislocazione cfr. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., pp. 91-201. Sulle dislocazioni nella lingua del teatro si veda TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 121-125. Sul fenomeno nell'italiano contemporaneo cfr. G. BERRUTO, *Dislocazione a sinistra e grammatica dell'italiano parlato*, in A. FRANCHI DE BELLIS, L. M. SAVOIA, a cura di, *Sintassi e Morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 59-82; ID., *Le dislocazioni a destra in italiano*, in H. STAMMERJOHANN, a cura di, *Tema-Rema in italiano*, Tübingen, Narr, 1986, pp. 55-70; ID., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, cit. pp. 75-77; sulle strutture sintattiche marcate si veda P. BENINCA, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I (*La frase. I sintagmi nominale e preposizionale*), Bologna, il Mulino, 1988-1995, pp. 115-194; infine, si veda il più recente A. FERRARI, *Tipi di frase e ordine delle parole*, Roma, Carocci, 2012.

TARPANO Qui la non torna, perché il cassone di ferro non l'ho ancora trovato. (11, II)

TARPANO A me donche, che vo' m'ate cognosciuto, dove m'ate vo' letto?²⁷² (3, I)

Negli esempi visti l'elemento dislocato è il complemento oggetto, ma in altri casi è il complemento indiretto ad essere dislocato:

TOLLA Questo lo credo, perché di sale in zucca non ve ne manca. (5, II)

POLIDORO Perché dei tesori ch'io cavo me ne tocca la metà. (3, I)

POLIDORO E di questa pure n'avete l'obbligo a vostro fratello. (1, II)

Nella prima battuta di Tolla sono presenti due dislocazioni, del complemento oggetto nella principale (*questo lo credo*) e del complemento di specificazione nella subordinata (*di sale in zucca*). Nelle ultime due battute di Polidoro gli elementi dislocati sono il complemento partitivo e il complemento di specificazione.

Le dislocazioni a sinistra possono ricondursi alla volontà del parlante di fare dell'elemento in questione il centro di interesse (comunicativo) dell'enunciato.²⁷³ Trifone, analizzando i dati raccolti da D'Achille nel suo importante studio su *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, ha notato una forte impennata del fenomeno a partire dal Settecento, sia nelle scritture alte che nelle commedie, genere in cui è stata riscontrata una crescita ancora più marcata delle sue attestazioni.²⁷⁴

Per quanto riguarda la dislocazione a destra, il discorso è parzialmente diverso. Questo secondo fenomeno, speculare al primo, pare essere maggiormente legato ai fenomeni di pianificazione del parlato. La dislocazione a destra può servire per chiarire un'eventuale ambiguità del riferimento pronominale, come una glossa esplicativa, ma può anche assumere una connotazione interazionale, «che crea un retroterra comunicativo assunto come condiviso e getta fra parlante e interlocutore un filo interazionale di cordialità, confidenzialità ecc.».²⁷⁵ Come nota Trifone, l'assenza totale del fenomeno nei testi alti e la sua rarità nei medi, dimostra che la comparsa della dislocazione a destra è «intimamente legata al meccanismo del dialogo con i suoi tipici aggiustamenti e ammiccamenti, o con le sue altrettanto tipiche strategie interazionali che la lingua teatrale tende appunto a riprodurre».²⁷⁶ Nonostante le sue attestazioni risultino inferiori rispetto a quelle della dislocazione

²⁷² Nella battuta notiamo la presenza dell'accusativo preposizionale, fenomeno che consiste nell'anteposizione di una preposizione al complemento oggetto. Tipico delle varietà meridionali, il fenomeno ricorre anche nelle varietà centro-settentrionali, soprattutto se l'oggetto anteposto è in rilievo o se è rappresentato da un pronome personale (cfr. G. FIORENTINO, *Accusativo preposizionale*, in R. SIMONE, *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Treccani, 2011, pp. 17-19).

²⁷³ Cfr. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, cit. p. 76.

²⁷⁴ Il rapporto tra la frequenza del fenomeno nelle commedie e nelle scritture alte del Settecento è di 5 a 1: cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 124.

²⁷⁵ Cfr. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, cit. p. 77.

²⁷⁶ Cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 124-125.

a sinistra, il fenomeno è ugualmente ben documentato nelle commedie del Settecento.²⁷⁷ Anche nel *Finto mago* riscontriamo numerosi casi di dislocazione a destra, sebbene in misura minore rispetto a quelli di dislocazione a sinistra. Osserviamo alcuni esempi.

Nelle prime due battute l'elemento dislocato è il complemento oggetto, nelle ultime due è il complemento di specificazione:

TARPANO Affé di poter cavà di bocca quailcosa a questi ragazzi, bisogna ch'i' ve ne metta appunto ora qui certe castagne e certe ailtre bazzecole. (8, III)

FRASIA Non c'è stato tempo, l'avamo vista da fuori solamente questa. (5, I)

TARPANO Eh certo, io non me n'intendo delle scaramanzia, né di queste cose. (11, I)

TARPANO Non ne so niente di codesta mattapratica.²⁷⁸ (2, II)

Non sono rare le battute in cui l'elemento dislocato è l'intera proposizione subordinata:

Dislocazione a sinistra

TARPANO Ora signore Sparagazzare, in circa la mia risurrezione di manicare in cucina, che ne dite voi? (11, I)

MENICUCCIO Che le donne sian tesori, il signor Tarpano ne va poco capace. (13, III)

Dislocazione a destra

TARPANO L'averei caro di molto che volessi. (1, III)

TARPANO E sapete, il mio nonno me lo disse che laggiù in fondo all'orto vi era opponione che vi fussi un tesoro. (4, I)

Tra i costrutti marcati segnaliamo la presenza della frase scissa, fenomeno che diventa particolarmente imponente durante il Settecento.²⁷⁹ La frase scissa «consente lo spezzettamento dell'informazione in due blocchi proposizionali» e permette «di isolare il *focus* informativo e mettere in rilievo il costituente marcato [+Nuovo] indipendentemente dalla sua natura

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *mattapratica* è malapropismo per 'matematica'.

²⁷⁹ Cfr. A. PANUNZI, *Frase scisse* in R. SIMONE, *Enciclopedia dell'italiano*, vol. II, Roma, Treccani, 2011, pp. 1284-1287. Sulle origini della frase scissa si veda E. DE ROBERTO, *Le relative con antecedente nell'italiano antico*, Roma, Aracne, 2010, pp. 525-530. Sulle frasi scisse si veda anche R. SORNICOLA, *Origine e diffusione della frase scissa nelle lingue romanze*, in D. KREMER, a cura di, *Actes du XIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tubingen, Niemeyer, 1989-92, pp. 43-53; M. BERRETTA, *Quello che voglio dire è che: le scisse da struttura topicalizzanti a connettivi testuali*, in G.L. BECCARIA e C. MARELLO, a cura di, *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 15-31; P. D'ACHILLE, D. PROIETTI, A. VIVIANI, *La frase scissa in italiano: aspetti e problemi*, in I. KORZEN e P. D'ACHILLE, a cura di, *Tipologia linguistica e società. Due giornate italo-danesi di studi linguistici* (Roma, 27-28 novembre 2003), Firenze, Cesati, 2005, pp. 249-279; A. PANUNZI, *Strutture scisse e pseudoscisse: valori d'uso del verbo essere e articolazione dell'informazione nell'italiano parlato*, in A. FERRARI, a cura di, *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, Atti del X Congresso SILFI (Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008), vol. II, Firenze, Cesati, 2009, pp. 1121-1137; C. E. ROGGIA, *Le frasi scisse in italiano. Struttura informativa e funzioni discorsive*, Genève, Éditions Slatkine, 2009.

grammaticale».²⁸⁰ Osserviamo un esempio: «E' pero di molto che s'abbassi tanto uno spirito cosi dispettoso e ribelle». Nella commedia risultano molto comuni anche dei costrutti affini alla frase scissa in cui è presente una struttura di tipo equativo-identificativo:²⁸¹

TARPANO Buono, questo è quel ch'io volevo dire a voi, che non mancherebb' altro pil paese che se ne buzzicassi. (3, I)

MENICUCCIO Eh già, questa è quella che veramente mi ha indotto più di ogni altra buona ragione a servirvi in questo vostro viaggio di contrabbando. (1, I)

La struttura equativo-identificativa ricorre anche in particolari tipi di frasi interrogative:

FRASIA: E chi è colui che v'ha chiamato? (4, II)

TARPANO: E che vociaccia è questa che mi ha chiamato? (2, II)

3.3.1.3. Costruzioni anacolutiche

Costrutto sintatticamente irregolare, censurato dalla grammatica normativa, l'anacoluto è ampiamente utilizzato nel parlato teatrale. Nella commedia si contano numerosi costrutti anacolutici, soprattutto nella manifestazione più tipica del tema sospeso.²⁸² La presenza di questo genere di costruzioni caratterizza fortemente la comunicazione orale. L'anacoluto, infatti, essendo legato al cambio di progetto da parte del parlante nel corso della strutturazione del discorso, segnala una scarsa pianificazione dell'atto comunicativo.²⁸³ Il tipo più frequente di anacoluto è il tema sospeso, costruito che nasce dall'impulso di «esprimere la preminenza del soggetto logico, ponendolo in primo piano, ad apertura di frase, e poi subordinandovi [...] il discorso che intorno al soggetto si muove».²⁸⁴ Data l'abbondante presenza di questo fenomeno nella commedia riportiamo soltanto una esemplificazione selettiva:

TARPANO E voi, l'amor di Tolla v'ha fatto correr la porta. (14, III)

POLIDORO E questa vedova, che *ne* dite voi? (12, I)

²⁸⁰ BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, cit. p. 78

²⁸¹ Sulle strutture equativo-identificative cfr. DE ROBERTO, *Le relative con antecedente nell'italiano antico*, cit., pp. 417-419 e 526-7. Questo tipo di struttura è costituita da un sintagma nominale, dal verbo *essere*, da un pronome (in genere dimostrativo) antecedente della relativa: *è x quello che*. Secondo Sornicola questo tipo di costruzione è all'origine della frase scissa in italiano (cfr. R. SORNICOLA, *Origine e diffusione della frase scissa nelle lingue romanze*, cit., pp. 43-53).

²⁸² Sul tema sospeso si veda la voce C.E. ROGGIA, *Tema sospeso*, in R. SIMONE, *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Treccani, 2011, pp. 1452-1453.

²⁸³ Si tratta di un fenomeno di segmentazione della frase affine alla dislocazione, dalla quale si discosta perché a sua differenza «non è accompagnato dagli indicatori della sua funzione sintattica», ovvero dalle preposizioni (cfr. BENINCÀ, *L'ordine degli elementi nella frase e le costruzioni marcate*, cit., p. 131).

²⁸⁴ CORTELAZZO, *Lineamenti di Italiano popolare*, cit., ID., *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. III, Pisa, Pacini, 1972, p. 139.

MENICUCCIO Sentite, e' mi pare che renda un po' d'aria al suo fratello, il quale benché rincivilito, dirozzato ed arromanesco sui selci di quel piccolo castelluccio di Roma, quella piccola fisionomia di villano nato vi era rimasta. (1, I)

Negli esempi mostrati una frase sintatticamente completa è preceduta da un sintagma nominale, isolato, con funzione di tema, privo di indicatori della funzione sintattica e ripreso all'interno della frase seguente da un pronome, o da un'altra espressione anaforica.

3.3.1.4. *Ci* attualizzante

Tra i tratti tipici dell'italiano parlato, di cui Faggiuoli fa largo uso nella commedia, un posto di rilievo è occupato dal *ci* attualizzante. Berruto ha definito questo particolare *ci* un «elemento desemantizzato con generico valore enfatico rafforzativo».²⁸⁵ Nell'evoluzione della lingua, infatti, il *ci* dalla originaria funzione di particella locativa ha acquisito una valenza assimilabile a quella di oggetto indiretto, fino a indebolirsi e a diventare un rinforzo semantico e fonico a certe forme verbali.²⁸⁶ Gli spogli di D'Achille individuano i primi esempi certi di desemantizzazione del clitico nel Sei-Settecento, preceduti da alcuni usi del *ci* con un debole valore locativo del Quattro-Cinquecento.²⁸⁷

Nella commedia sono numerosi i casi in cui il clitico, desemantizzato, è anteposto al verbo *avere* non ausiliare.²⁸⁸ Qualche esempio:

POLIDORO C'averete timore? (3, I)

TARPANO L'occhio ailmeno ci arà qualche sodisfaizione. (6, I)

TARPANO È riale, a questa cosa di cercar de' tesori e di crederci d'aer a trovanne, ci ho auto sempre dell'incrinazione. (13, III)

MENICUCCIO E voi c'avete gran giudizio. (9, I)

POLIDORO In considerar questa mano ci ho avuto una somma consolazione. (11, I)

²⁸⁵ Cfr. G. BERRUTO, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in «Vox Romanica», XVII (1983), pp. 38-79 (a pp. 48-49).

²⁸⁶ Cfr. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., p. 261. Per un'analisi diacronica del fenomeno cfr. *ivi*, pp. 261-275; sul *ci* attualizzante nella lingua del teatro si veda TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 126-130; sul fenomeno nell'italiano contemporaneo cfr. BERRUTO, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, cit., pp. 38-79; F. SABATINI, *L'italiano dell'uso medio. Una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. HOLTUS e E. RADTKE, a cura di, *Gesprochenes und Gegenwart*, Tübingen, G. Narr, 1985, pp. 154-84; C. RUSSI, *Italian Clitics. An Empirical Study*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2008; P. D'ACHILLE, *Architettura dell'italiano di oggi e linea di tendenza* in S. LUBELLO, a cura di, *Manuale di linguistica italiana* Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 166-189 (pp. 178-180).

²⁸⁷ D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., p. 274.

²⁸⁸ Su *averci* cfr. B. MORETTI, *Il ciclo di «avere». Costanti e variazioni nel mutamento dal latino all'italiano moderno*, «Rivista italiana di linguistica e dialettologia», 2004, pp. 141-160; sulle problematiche relative alla sua resa grafica cfr. L. RENZI, *Come cambia la lingua, l'Italiano in movimento*, Bologna, Il Mulino, pp. 85-86.

E' ben documentata anche la presenza del *ci* lessicalizzato nei verbi *volerci*, *andarci*, *entrarci*.²⁸⁹ Presentiamo alcuni esempi:

TARPANO Ci vorrebbe l'occhiali dil Galateo, chi l'avesse. (3, I)

POLIDORO Ce vorrà altro che scalzare così superficialmente la terra. (11, II)

TARPANO E come ci va fatto ditemelo prima che viaggian questi maladetti cenni. (13, II)

TARPANO E come c'entro io a essere strapazzato? (13, III)

Non mancano alcune attestazioni del *ci/vi* ridondante anteposto al verbo *essere*:

TARPANO E che v'è egghi rimasto a Roma di questi ragazzi? (5, I)

TARPANO E che v'è egghi resto in Roma dell'eredità di vo' pa'? (5, I)

Infine, soltanto un accenno all'uso di *ci* come complemento di termine, al posto di *gli/le* e *a loro*:²⁹⁰

FRASIA Intendo, Menicuccio ci ha fatto paura. (4, II)

MENICUCCIO Ci ho detto che non parlino. (9, II)

TOLLA Ce l'abbiam detto ancor noi. (9, II)

FRASIA Non ho paura sicuro, venga, venga il serpe, ce tiro un *sasso* in testa e l'accoppo: annate annate. (4, II)

CHECCO E io ce darò le frustate. (7, II)

3.3.1.5. Concordanza *ad sensum*

In ultimo, tra i tratti che ricalcano i moduli del parlato nella nostra commedia, segnaliamo la presenza di alcuni casi di concordanza a senso, fenomeno che testimonia la ridotta pianificazione del discorso nella lingua orale e il «predominio della semantica sulla sintassi».²⁹¹ Qualche esempio:

²⁸⁹ «A proposito di verbi come *volerci*, *entrarci*, *metterci*, *correre*, *farcela*, ecc. al posto dei quali nello scritto più formale vengono impiegati *occorrere*, *essere necessario*, *essere pertinente*, *impiegare*, *passare differenza*, *riuscire*, ecc. si può richiamare la povertà lessicale del canale orale, che adopera le parole di uso più frequente» (D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., pp. 263). Sul *volerci* si veda anche il contributo di C. RUSSI, *Italian volerci: Lexical verb or functional head?*, in C. NISHIDA e J. P. MONTREUIL, a cura di, *New Perspectives on Romance Linguistics*, vol. I, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2006, pp. 247-261.

²⁹⁰ Su quest'uso, condannato universalmente dalle grammatiche normative, cfr. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., p. 262; si veda anche M. BERRETTA "Ci" vs "gli" un microsistema in crisi? in A. F. DE BELLIS, L.M. SAVOIA, a cura di, *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso*, Atti del XVII Congresso SLI (Urbino, 11-13 settembre 1983), Roma, Bulzoni, 1985, pp. 117-33.

²⁹¹ Cfr. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., p. 277. Sulla presenza del fenomeno nell'italiano popolare cfr. CORTELAZZO, *Lineamenti di italiano popolare*, cit., pp. 81-2. Si veda anche SORNICOLA, *Sul parlato*, cit., pp. 57-9; BERRUTO, *L'italiano popolare*, cit., p. 45; Sabatini segnala la presenza della concordanza a senso oltre che nel parlato anche nell'italiano medio scritto: SABATINI, *L'italiano dell'uso medio*, cit., p. 167.

TARPANO E che vi sono in que' bauli, gioie, quattrini? (5, I)

La battuta è costituita da una frase interrogativa retta dal *che* e da una seconda frase nominale, coordinata per asindeto, con il verbo sottinteso: «(vi sono) gioie, quattrini». Notiamo il verbo della prima frase interrogativa (*vi sono*) che invece di accordarsi con il pronome interrogativo (*che*) si accorda con il soggetto plurale della seconda frase (*gioie, quattrini*). La concordanza è come «pilotata da un oggetto intenzionale non presente nella manifestazione lineare del testo ma postulabile nella rappresentazione di base di questo».²⁹² Ecco altri due esempi:

FRASIA E questi è Checco e Ghita. (5, I)

FRASIA Magnerai, magnerai (*a parte*) magnerai tanto dal zio, tu e Ghita, che ve sazierete. (5, I)

In entrambi i casi la concordanza a senso serve a dare l'impressione di spontaneità del dialogo. Nel primo esempio il verbo *essere* è alla terza persona singolare, mentre il soggetto è plurale. Nel secondo, invece, la battuta è composta dalla principale e da una consecutiva introdotta da *che*. Il soggetto *tu e Ghita* fa da raccordo alle due frasi e provoca un cambio di rotta nel periodo. Infatti, il verbo della principale è al singolare (perché la battuta è in risposta alla richiesta di Checco di mangiare e il soggetto sottinteso della prima frase è *tu*) ma il verbo della consecutiva è al plurale (in quanto si accorda al soggetto espresso *tu e Ghita*).

3.3.2. Artifici stilistici

Nel *Finto mago* le alterazioni dell'ordine canonico della frase sono frequenti. Segnaliamo le ricorrenti posposizioni del soggetto rispetto al verbo: «È verità manifesta, troppo chiaro me lo dicono gli astri» (3, I); «A mene ha a parlare il diagoletto?» (1, II); «A me n'è stata cagione la noia di stare in ozio» (9, II) (negli ultimi due casi notiamo anche la messa in rilievo del complemento di termine). In una battuta di Tarpano, oltre alla posposizione del soggetto rispetto al verbo, notiamo la tmesi della particella avverbiale *più*: «Oh, che siate voi benedetta, non potevi più giugnere a tempo» (4, II). Osserviamo, in una battuta di Polidoro, l'anteposizione dell'aggettivo possessivo rispetto al sostantivo: «mi danno speranza sicura che nell'orto di vostra casa» (3, I). Si veda l'iperbato in una battuta di Menicuccio: «che belle parole dicon questi morosi, da stamparse senza licenza de' superiori» (9, II); l'epifrasia in una battuta di Tarpano: «L'ebbi ben io e grande» (III, 1).

Non sono rare le espressioni metaforiche che contribuiscono a rendere colorito e vivace soprattutto il linguaggio del servo Menicuccio: «Voglia il cielo che passi bene tutto il restante e

²⁹² SORNICOLA, *Sul parlato*, cit., p. 57.

che tutto non abbia a finir da ultimo in un *diluvio di bastonate*» (5, II). Nel secondo atto Menicuccio gioca con l'ambiguità del termine *cenni*, rispondendo alla domanda di Frasia: «FRASIA: E che cenni indica costui, che dite? / MENICUCCIO: Tira zollate che *parlano* nelle rene» (11, II). Menicuccio, dando sfoggio di creatività linguistica, utilizza l'espressione figurata *rindiavolarsi* per indicare l'atto del travestimento da diavolo: «Lo vedremo se lo faranno, annamo dunque a *rindiavolarci*» (9, II). Sono usuali le metafore stereotipate nel linguaggio degli innamorati: «Non c'è dimostranza, perché ve porto *scolpita nel core*» (9, II). Osserviamo in una battuta di Polidoro una metonimia poco originale: «Ma io mi prevalsi di tal congiuntura per parlare al mio bene» (9, II). Spesso nelle battute di Tarpano sono presenti antifrasi che creano effetti di ironia: «Vo' non burlate n'ero? Una bella 'redità è stata questa, che non la mia fortuna vuol aver, ma la mea disgrazia» (1, II); «Si bene ve lo vò dire, vò la quarta zollata se vo' lo credete» (11, II).

Passando alle figure di suono, la ricorrenza di allitterazioni, consonanze e assonanze nella commedia è notevole. In una battuta di Tarpano notiamo l'allitterazione della bilabiale sonora (oltre che la figura etimologica *ballo-ballar*, e l'anafora del verbo): «Ma qui non c'è rimedio, siamo in ballo, bigna ballare e ballar bene» (6, I). In un'altra battuta dello stesso personaggio troviamo l'allitterazione della bilabiale sorda: «Un po' di paura passa presto, proviamo un altro» (1, II). In una battuta di Checco si osservi l'assonanza (*collo-cavallo*): «Te spezzerò la testa collo cavallo io» (7, II). Numerosissime sono le figure di suono presenti nel precetto che Polidoro finge di leggere. Si noti l'allitterazione della velare sorda e l'assonanza (*precetto-scritto*): «S'ha da trovà un contrassegno, il quale consiste in un precetto scritto in cartapecora di capra selvateca» (11, II); l'allitterazione della liquida, della dentale sorda e della bilabiale sorda e le assonanze (*scatoletta-latta*, *precetto-tutto*): «Racchiusa in una piccola scatoletta de latta di ferro. Trovata questa, s'ubbidisca al precetto in tutto e per tutto alla pena della perdita del tesoro e di cento bastonate» (11, II). Infine, nella battuta che accompagna la magia di Menicuccio, che fa sparire Polidoro, notiamo il parallelismo tra le due proposizioni, l'assonanza tra i due verbi (*riporto* e *ritorno*) e la rima finale (*Polidoro* e *tesoro*): «Io riporto Polidoro e ritorno al mio tesoro» (11, III).

Sono comuni il poliptoto e la figura etimologica. Osserviamo il poliptoto presente in una battuta di Tarpano (*dica-detto*) e in una battuta di Polidoro (*uguagliando-uguaglia*): «Se voi lo sapete donde non occorre ch'io ve lo dica. E chi ve l'ha detto?» (2, I); «Ognuno uguagliando amore uguaglia» (1, I). In un'altra battuta di Tarpano si noti la figura etimologica (*'ndovino - 'ndovinata*): «Quello 'ndovino l'ha 'ndovinata a dì che la mi sarebbe stata di consolazione» (6, I). Segnaliamo l'abbondanza di dittologie sinonimiche (o quasi sinonimiche) come «logoro e consumato» (5, I); «dispettoso e ribelle» (2, III); «fedele e costante» (5, II); «balordo e semplice» (12, II); «risoluta e valente» (4, II).

Non mancano esempi di sintassi di respiro corto, come le frasi interrotte per autocensura o per allusione. Questo fenomeno è detto in retorica aposiopesi (o reticenza).²⁹³ Troviamo un esempio di questa figura in una battuta di Checco. Il bambino accenna alla colazione ma si interrompe prima di completare la frase. Ghita, nella battuta seguente, interviene esplicitando con schiettezza il senso della frase iniziata dal fratello: «CHECCO: E sor zio quella colazione... / GHITA: Non se vede la colazione!» (5, I); un'allusione minacciosa è presente in una battuta di Tarpano: «Fortuna sua l'ho autà io. Ora vatten'un poco, o pigghio il manico della vanga» (12, II).

Nonostante nella commedia prevalga una sintassi semplice che ricalca i moduli del parlato, non sono poche le battute in cui emerge un'architettura frasale complessa. Osserviamo una lunga battuta di Frasia nel finale della commedia:

FRASIA E venite qua! Non maritate una nipote a questo signore con più civiltà assai di quello che abbiate per voi, il qual è unico e solo, da me molto ben conosciuto, e finalmente i suoi parenti, benché disgustati di questo disugual parentado, non posson privarlo di suo patrimonio, con cui può trattar Tolla da gentildonna? Non avete preso me per consorte, che sempre v'assisterò come serva e farò da madre co' vostri nipoti, perché bisognosi di governo, che soli alle vostre mani non avrebbero guida nessuna? (13, III)

La battuta è composta da un'esclamativa e da due lunghe interrogative retoriche. Alla prima interrogativa (*non maritate...*) sono subordinate due relative (*di quello che abbiate...*, *il quale è unico e solo*); segue una coordinata per polisindeto (*e finalmente i suoi parenti non posson privarlo*) che regge una concessiva incidentale implicita (*benché disgustati...*) e una relativa (*con cui può...*); la seconda interrogativa (*non avete preso*) regge una relativa (*che sempre v'assisterò*) a cui segue una coordinata per polisindeto (*e farò da madre*). A quest'ultima frase sono subordinate una causale implicita (*perché bisognosi*) e una relativa (*che soli ... non avrebbero*).

3.3.2.1. Figure della ripetizione

Le forme dell'intensificazione espressiva, realizzate attraverso raddoppiamenti e ripetizioni, occupano un ruolo centrale nelle tecniche di simulazione del parlato.²⁹⁴ La ripetizione di una stessa

²⁹³ Sull'aposiopesi (o reticenza) cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *La figura della reticenza*, in C. A. AUGIERI, a cura di, *La retorica del silenzio*, Atti del Convegno internazionale (Lecce, 24-27 ottobre 1991), Lecce, Milella, 1994, pp. 243-283. Sul silenzio in letteratura si veda B. MORTARA GARAVELLI, *Silenzi d'autore*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

²⁹⁴ Sulle funzioni della reduplicazione nel linguaggio si veda: E. MORAVCSIK, *Reduplicative constructions* in J.H. GREENBERG *et al.*, a cura di, *Universals of human language*, vol. III (*Word structure*), Stanford, Stanford University Press, 1978, pp. 297-334. Sulla ripetizione in italiano si veda C. DE SANTIS, *Reduplicazione espressiva*, in R. SIMONE a cura di, *Enciclopedia dell'italiano*, I, Roma, Treccani, 2010, pp. 1224-1225. Sulle funzioni pragmatiche della ripetizione nell'interazione conversazionale cfr.: A. WIERZBICKA, *Italian reduplication: its meaning and its cultural significance*, in EAD, *Cross-cultural pragmatics. The semantics of human interaction*, Berlin-New York, de Gruyter, 1991, pp. 255-282; C. BAZZANELLA, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 207-222; L. SPITZER, C. CAFFI e C. SEGRE, a cura di, *Lingua italiana del dialogo*, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 237-238; sui costrutti olofrastici si veda C. GIOVANARDI, E. DE ROBERTO «Pure pure». *Storia di un costrutto*, in G. RUFFINO, M. CASTIGLIONE, a cura di, *La lingua variabile nei testi letterari artistici e funzionali*

parola «è una manifestazione dell'*amplificatio* emozionale con cui si mira a focalizzare l'attenzione dell'interlocutore su un'informazione ritenuta di grande importanza».²⁹⁵ La ripresa di parole o di frasi ricopre un ruolo determinante nel parlato teatrale. Il testo teatrale, infatti, per le particolari condizioni pragmatiche in cui si trova, tende a sfruttare in modo esasperato il potenziale illocutorio e perlocutorio degli atti linguistici e lo fa anche attraverso la tecnica dell'iterazione.²⁹⁶ La ripetizione viene utilizzata per esprimere un sentimento o uno stato d'animo e per caricare di una particolare forza illocutiva l'enunciato.²⁹⁷ Consideriamo le principali figure retoriche basate sulla ripetizione presenti nella commedia.²⁹⁸

L'epanalessi o *geminatio* «consiste nel raddoppiare un'espressione, ripetendola o all'inizio, o al centro, o alla fine di un segmento testuale».²⁹⁹ Nella commedia sono presenti numerosi casi di *geminatio* di sostantivi, aggettivi, avverbi, verbi, connotati, a seconda dei casi, da diversi valori espressivi. Spesso, nella ripetizione di aggettivi e avverbi la tecnica iterativa è utilizzata come surrogato della forma superlativa. Vediamo due esempi di questo tipo. In una battuta di Ghita del primo atto troviamo la ripetizione intensiva di *longo* e *dritto* (i corsivi negli esempi sono miei): «E sor zio vicino a questa locanna c'è 'no coso *longo longo, dritto dritto*, tutto de preta de marmoro» (5, I); poco più avanti, in due battute di Tarpano, la reduplicazione è utilizzata per ottenere il grado relativo degli avverbi: «*Mala mala!*» (5, I); «*Sempre sempre* poi no» (3, I).

Gli effetti pragmatici ottenuti con la ripetizione possono essere molteplici. La ripetizione del verbo e dell'avverbio di tempo in due battute di Polidoro e Menicuccio, tratte dal terzo atto, è utilizzata per dare enfasi e incisività all'ordine. La reduplicazione con tono imperativo serve a intimidire Tarpano per far sì che egli esegua il comando il prima possibile:

POLIDORO E voi non indugiate a cominciar l'opera: udiste il comando: *scava*, e *scava* ora
 MENICUCCIO *Ora, ora*.
 POLIDORO *Ora, ora*: udite? Il comando è replicato.
 (3, II)

contemporanei, Analisi, interpretazione, traduzione, Atti del XIII Congresso SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014), Firenze-Palermo, Cesati-Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2016, pp. 819-36.

²⁹⁵ TESTA, *Simulazione di parlato*, cit., p. 182.

²⁹⁶ Il testo teatrale per raggiungere la felicità emotiva deve catturare l'interesse degli spettatori e coinvolgerli emotivamente, per questo «nell'oralità spettacolare la messinscena del parlato avviene attraverso marche altamente convenzionali» (TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 105).

²⁹⁷ Per queste considerazioni cfr. C. GIOVANARDI, *Il parlato in Pirandello* in M. PAGANO, a cura di, «*Que ben devetz conoisser la plus fina*». Per Margherita Spampinato, Avellino, Sinestesie, 2018, pp. 333-343 (p. 340); il saggio analizza i fenomeni del parlato, tra cui la reduplicazione, di cinque commedie di Pirandello (*Pensaci, Giacomino!; Il piacere dell'onestà; Il berretto a sonagli; Il giuoco delle parti; L'uomo dal fiore in bocca.*) Sulla ripetizione nel teatro contemporaneo, e in particolare nel teatro di narrazione di Ascanio Celestini si veda C. GIOVANARDI, *Ascanio Celestini, l'uomo che non ama i sinonimi*, in ID., «*Io vi dico ch'in Roma tutte le cose vanno alla longa*» *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 217-39.

²⁹⁸ Sulle figure retoriche basate sulla ripetizione (anafora, epistrotefe, epanalessi, epizeusi, anadiplosi, epanadiplosi) cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 189-200.

²⁹⁹ Ivi, p. 189.

In una battuta di Frasia del secondo atto è presente un doppio caso di epanalessi. La ripetizione del verbo serve, nel primo caso, a creare l'effetto di un'allusione minacciosa, nel secondo, a dare maggiore intensità all'esortazione: «Non ho paura sicuro, *venga venga* il serpe, ce tiro un sasso in testa e l'accoppo: *annate annate*» (3, II). In una battuta di Tarpano del terzo atto la reduplicazione del sostantivo rafforza il grido misto di dolore e sorpresa che egli emette dopo aver ricevuto una zollata: «Un cenno, un cenno!» (1, III). La ripetizione ha valore asseverativo nella battuta di Polidoro del terzo atto: «*Allegrezza, allegrezza*, sor Tarpano» (11, II). Infine, in due battute di Frasia e Tarpano del terzo atto è presente la ripetizione enfatica della particella negativa e affermativa che serve a creare un parallelismo tra i due enunciati:

FRASIA *No, no*, non hanno bisogno d'essere imboccati.
 TARPANO (*esce*) *Sìe, sìe*, ghi enno pratici bene.
 (10, III)

Un'altra figura della ripetizione presente nella commedia è l'epizeusi, ripetizione multipla di elementi testuali e ampliamento dell'eanalessi. Vediamo due esempi di epizeusi in due battute di Tarpano. La triplicazione dell'avverbio e del sostantivo, con valore antifrastico, serve a esprimere la sorpresa e lo sbigottimento di Tarpano dopo la scoperta che Tolla si trova in camera da sola con il suo innamorato:

TARPANO *Buono, buono, buono!* È là in camera seco, ed è il suo innamorato! (8, III)
 TARPANO Ah, lo stolago è questo signor Pulidoro, *bene, bene, bene*: e la vostra zia sapeva che questo moroso vieniva con voi? (8, III)

L'anafora, 'figura dell'insistenza', è usata abbondantemente nel parlato teatrale e anche Fagioli ne fa un uso massiccio nella commedia. Osserviamo due battute di Tarpano:

TARPANO Voi sarete *ricco* donche. Si suol dire fammi *'ndovino* e ti farò *ricco*. Voi che siete *indovino* sarete *ricco* per voi, e potete volendo far *ricchi* anche gli altri. (3, I)
 TARPANO Un bell'*utole* una ragazza da marito e purtroppo ghi è vero, che l'ha sedici anni e a me toccherà a maritalla e a snocciolar la dote. Un buon *utole* se ghi enno tutti così. (3, I)

Nella prima battuta il termine *ricco/ricchi* ricorre quattro volte e *indovino* due. L'anafora ripetuta è segno dell'ossessione di Tarpano di diventare ricco. Anche nella seconda battuta la ripetizione di *utole (utile)* è spia del pensiero fisso del vecchio, interessato soltanto a ricavare un buon utile da ogni circostanza.

Altre figure di ripetizione ricorrenti nella commedia sono l'epistrotefe, figura speculare all'anafora:

POLIDORO Oh, purtroppo sor Tarpano vi veggio sulla fronte *spuntare*...

TARPANO Che diavol mi vedete voi *spuntare*? (3, I)

l'anadiplosi, figura che serve a dare rinforzo tematico e ritmico, mettendo a tema del secondo enunciato un elemento del primo: «Che dite de *Frasia*, *Frasia* è una donna onorata...» (12, III); l'epanadiplosi, che consiste nella ripetizione della stessa parola all'inizio e alla fine dell'enunciato:

TARPANO Oh, *Tolla* vadia niltrove, di più ci mancav'anche *Tolla*. (II, 11)

TARPANO Il *cappello* mi caverò, il giubbone mi caverò, mi caverò ogni cosa, e per fornirla non me lo vò metter più in capo il *cappello*. (I, 6)

Nelle ultime due battute l'epanadiplosi contribuisce a sottolineare l'esasperazione di Tarpano. Nel primo caso egli è spazientito di vedere anche Tolla impiccarsi dei suoi affari, nel secondo è al limite della sopportazione per le continue zollate ricevute da Menicuccio ogni volta che non esegue la riverenza, levandosi il cappello.

3.3.2.2. Frase foderata

Una figura della ripetizione che ricorre diffusamente nelle battute di Tarpano è la frase foderata o costrutto-eco. La frase foderata fa parte della categoria di costruzioni sintattiche marcate ed è costituita da tre parti adiacenti: la periferia iniziale e la periferia finale, di solito coincidenti o che presentano minime variazioni, la parte centrale o cardine del costrutto, connessa sintatticamente con le altre due parti.³⁰⁰ Nella commedia, tutti i costrutti-eco rilevati presentano un sintagma verbale nel ruolo di periferia iniziale e finale. Talvolta, il costrutto è costituito da una perifrasi verbale che comprende un tempo composto. In questi casi l'elemento che viene ripetuto è il verbo ausiliare *essere* o *avere*, mentre il cardine è costituito dal participio del tempo composto (e in alcuni casi anche da altri elementi):

TARPANO E lo sapete voi, e se non lo sapete *vi sarà* insegnato, *vi sarae*. (12, III)

TARPANO *Voi non siate* ancora entrati in casa, *vo' non siate*. (5, I)

TARPANO *Non ci avo* dato mente un'altra volta, *i' non ci avo*. (1, III)

Spesso la forma verbale della periferia è abbinata al pronome personale soggetto o a un pronome clitico (o a entrambi):

³⁰⁰ Cfr. F. DOVICCHI, *Costrutti-eco nell'italiano parlato. Da «ripetizione» a «cardinalità»*, Tübingen, Narr, 2010, pp. 48-49. Nel saggio è presente un'ampia analisi del fenomeno nella lingua italiana da figura retorica a tratto sintattico. La studiosa riprende la terminologia di H. SCHEUTZ, *Pivot constructions in spoken German*, in A. HAKULINEN, M. SELTING, edited by, *Syntax and Lexic in conversation*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins publishing company, 2005, pp. 103-128 e L. RIZZI, *On the Position "Int(errogative)" in the Left Periphery of the Clause*, in G. CINQUE, G. SALVI, edited by, *Current studies on Italian Syntax*, Amsterdam et al. Elsevier, 2001, pp. 287-295.

TARPANO Perch'a divvela, *io non ho* troppo sinfonia a discorrer seco, *io non hoe*. (1, II)

TARPANO Io a mene *m'abbiado* da per mene *m'abbiado*... (3, I)

TARPANO *Oh, vo' m'ate* troppa cura, *vo' m'ate*, vi ringraizio. (11, II)

Come è stato visto, nei costrutti-eco della commedia è costante la presenza del sintagma verbale nel ruolo della periferia. Nel ruolo del cardine, invece, sono presenti varie categorie grammaticali, dai sintagmi nominali ai sintagmi avverbiali o pronominali:

TARPANO E come ci va fatto, ditemelo prima che viaggian questi maladetti cenni, che dopo *non serve* a nulla, *non serve*. (13, II)

TARPANO Bravo Checco, *e' fa* la liverenza, *e' fae*. (5, I)

TARPANO Noe? *I' credea* di sìe, *i' credea*. (13, II)

TARPANO (a POLIDORO) Colui, colui, *vo' lo sapete* megghio di mene, *vo' lo sapete* pure. (11, II)

Come è possibile osservare dagli esempi, la parte centrale (o cardine) ricopre il ruolo di elemento articolatore del costrutto-eco, funge da collegamento tra le due periferie, che completa a livello logico e semantico, e svolge la funzione di focus a livello pragmatico.³⁰¹ Questo tipo di costrutto ricorre soltanto nelle battute di Tarpano, e contribuisce alla caratterizzazione del personaggio del vecchio brontolone, che bofonchia frasi in tono lamentoso, parlando continuamente addosso.

3.3.2.3. Parallelismi sintattici: isocolo, *tricolon* e enumerazione

I parallelismi sintattici tra periodi, frasi e loro membri sono largamente impiegati da Faggioli. Le equivalenze di struttura sintattica e ritmica tra battute contigue sono spesso utilizzate come strategia testuale per rendere vivace lo scambio dialogico. Qualche esempio:

FRASIA Avete capito, sor Tarpano mio caro?

TARPANO E i'ho caprito, vedovina me' cara e garbata. (5, I)

CHECCO Te vò ammazzare, Ghita impertanente.

GHITA Te vò mannà spanzo, Checco tradetore. (13, I)

FRASIA E il mago lo farà venir qui, non avete sentito?

TARPANO Ma se il diavolo se l'è portato via, non avete visto? (2, III)

Frequentemente i parallelismi tra coppie di battute contengono antitesi:

FRASIA Che uomo rozzo!

TARPANO Che bella donna! (5, I)

MENICUCCIO Oh, pover a me.

TOLLA Oh, me felice. (10, I)

³⁰¹ Sul cardine o *pivot* cfr. DOVICCHI, *Costrutti-eco nell'italiano parlato*, cit., p. 72.

POLIDORO (Allegramente) Ottimo segno.
TARPANO Cattivissimo segno per me. (2, II)

Le corrispondenze sintattiche sono usuali anche all'interno degli stessi enunciati. Quando l'equivalenza è tra due membri si ha l'isocolo.³⁰²

POLIDORO Vedrete la gran fatica che ci vuole e il gran coraggio che ci bisogna. (3, I)

POLIDORO Io l'accomodo facilissimamente, perché mediante questi nipoti vi si prepara dal fato una gran fortuna, e per mezzo di quella zia, una gran consolazione. (3, I)

Il tipo di equivalenza sintattica maggiormente ricorrente nella commedia è quello che interessa tre membri dell'enunciato, il *tricolon*.³⁰³ Si tratta di un espediente retorico adoperato per dare particolare enfasi al discorso e per sottolineare i momenti di forte emotività dei personaggi. Osserviamo alcuni *tricolon* di aggettivi e sostantivi. Nella battuta che Tarpano pronuncia quando scopre di essere stato ingannato da Frasia sono presenti due strutture ternarie, la triplice anafora dal valore antifrastico dell'avverbio *bene* (con il *climax* ascendente) e il tricolon di epiteti dispregiativi (ancora con *climax* ascendente) che accompagnano l'anafora di *vedova*: «Bene, bene, benissimo! (*a parte*) Oh vedova trista, vedova bugiarda, vedova ribaldona» (9, III). Un'altra battuta contenente due strutture ternarie è pronunciata da Tarpano in un momento di grande terrore: «Misericordia, oimé, aiuto, Sparagazzare, Armeno, Levantino?» (4, II).

Il *tricolon*, oltre a comparire in punti focali della narrazione nei momenti di forte emozione, è adoperato anche per conferire una cifra stilistica più ricercata e maggiore letterarietà al testo. Sono numerose le strutture ternarie presenti nelle battute di Polidoro, personaggio che si esprime con un registro più elevato rispetto agli altri. Osserviamo alcuni *tricolon* pronunciati dal giovane innamorato nel finale della commedia: «E' vero, ma solo in me Amor ebbe luogo lungi da ogni interesse, anzi ad ogni *interesse*, a ogni *rispetto*, a ogni *convenienza* anteposi l'amore» (14, III) (notiamo la struttura chiasmatica, con il perno in *interesse* e l'anafora di *ogni* che accompagna la terna di sostantivi); «Queste due vere pulsioni in ciascheduno di noi, di *ogni età*, di *ogni sesso* e *proporzione*, esercitarono la lor violenza, onde si può con l'esperienza concludere che l'amore e l'interesse acciecan tutti» (14, III).

Le strutture ternarie possono interessare anche intere frasi. Consideriamo alcuni esempi tratti dalla commedia analizzandoli secondo le categorie di *subiunctio*, *abiunctio* e *disiunctio*.³⁰⁴

Si ha la *subiunctio* se i membri coordinati sono frasi intere, sintatticamente autonome: «E voi siete una donna di coscienza, e poi a voi e' venne con grazia e con galanteria, vi dava il braccio,

³⁰² Su questa figura retorica cfr. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 230.

³⁰³ Sul *tricolon* cfr. *ivi*, pp. 230-231.

³⁰⁴ Sulle categorie di *subiunctio*, *adiunctio* e *disiunctio* cfr. *ibid.*

vi faceva il lume» (10, III); «Il cappello *mi caverò*, il giubbone *mi caverò*, *mi caverò* ogni cosa e per fornirla non me lo vò metter più in capo il cappello» (1, III) (si noti la triplice anafora del verbo *caverò* e l'anadiplosi di *cappello*).³⁰⁵

L'*adiunctio* avviene quando i membri coordinati sono frasi (o parti di esse) non autonomi sintatticamente: «Io senza quegli, né questo, chiaro ci scorgo, onde a che *i' so il futuro, veggio il presente e m'è noto apertamente il preterito*» (3, I); «Oh corpo dimone, tra lla fatica *dello vangare, dil cascare, dil toccare zollate* e poi, per comprimento, anche *dil ballare*, io ho l'ossa rotte e non mi reggo più ritto» (1, III) (nell'ultima battuta ai tre membri se ne aggiunge un quarto: *e...dil ballare*).

Quando i membri sono sinonimi si ha la *disiunctio*, che vale per entrambe le precedenti costruzioni: «*State zitto, non fiattate, non strillate*, che ve strozza» (13, II). In altri casi, i membri della *disiunctio* possono essere participi o sostantivi: «Sentite e' mi pare che renda un po' d'aria al suo fratello, il quale benché *rincivilito, dirozzato ed arromanescato*³⁰⁶ sui selci di quel piccolo castelluccio di Roma, quella piccola fisionomia di villano nato vi era rimasta» (1, I) (si noti l'allitterazione della vibrante nel *tricolon*); «M'è venuto detto ora così, anche *cassone, cassettone, e canterano* è lo stesso» (11, II) (notiamo l'allitterazione della velare iniziale e l'assonanza tra i tre termini).

Infine, osserviamo qualche esempio di enumerazione.³⁰⁷ Nel primo caso gli elementi enumerati sono sostantivi, nel secondo proposizioni: «N'esco bello davvero, n'escirò brutto a pagar *vetture, scorte, benestate, diavoli, stalliere*» (5, I) (si osservi anche l'antifrasi iniziale e l'antitesi tra le due proposizioni); «s' hanno a *trovar e cozzoni e accordar i parenti, la dote, i patti, far le scritte*» (1, III).

3.4. TESTUALITÀ

Il *Finto mago* presenta un elevato tasso di dialogicità. Fagioli usa un ampio repertorio di accorgimenti sintattici e testuali per riprodurre la scioltezza della lingua parlata. Nei prossimi paragrafi prenderemo in considerazione il livello della testualità, soffermandoci in particolar modo sui tratti tipici della conversazione presenti nella commedia. Nello specifico, saranno analizzati i deittici di spazio e di tempo, i segnali discorsivi nelle loro principali funzioni pragmatiche e la ripetizione dialogica in tutte le sue valenze.

³⁰⁵ Sull'anadiplosi si veda il par. 3.3.2.1.

³⁰⁶ Termine inventato da Menicuccio in riferimento al soggiorno romano grazie al quale il fratello di Tarpano si era rincivilito.

³⁰⁷ Sull'enumerazione cfr. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 216.

3.4.1. La Deissi

Il testo teatrale, incompleto per costituzione, si realizza pienamente soltanto durante la rappresentazione. La deissi ha il compito fondamentale di collegare la parola scritta alla realtà extralinguistica, costituendo «l'immanenza dello spettacolo in seno al testo».³⁰⁸ Per queste ragioni i deittici sono sfruttati nel genere teatrale «in una misura assolutamente sconosciuta agli altri generi letterari».³⁰⁹

La nostra commedia non fa eccezione e presenta una grande varietà di deittici. Nei paragrafi che seguono illustreremo una vasta selezione di esempi di deissi spaziale, temporale, enfatica e con forte implicazione mimico-gestuale.³¹⁰

3.4.1.1. Deissi spaziale

La deissi spaziale individua un luogo o la posizione di un referente relativamente alla vicinanza o alla lontananza dal parlante e dal destinatario.³¹¹ Nella commedia di Fagiuoli svolgono la funzione di deittici spaziali gli avverbi *qui*, *qua*, *costì*, *lì*, *là*, *colà*, *lassù*, *colassù*, *giù*, *laggiù*, *culaggiù*, *quaggiù*, i dimostrativi *questo*, *codesto/cotesto*, *quello*, relativamente al loro impiego spaziale, l'avverbio *ecco* con valore ostensivo.

Per quanto riguarda le coppie avverbiali *qui/qua*, *lì/là*, la prima indica vicinanza al parlante, la seconda lontananza.³¹² Gli esempi nella commedia sono molteplici: «Levati *di qui*» (1, I); «*di qui* non ne passano troppi» (3, I); «v'hanno condotto *qui*» (5, I); «Dove è il sor Polidoro che *qui* ci introdusse?» (9, I); «noi siam venuti *qua* tutti» (2, III); «Se t'è venuto dereto da Roma *a qua*» (8, I); «E suppongo che verranno *qui* assieme fra poco. Quei contadini condussero *qua* la vostra robbia poi?» (9, I). Nell'ultimo esempio notiamo la compresenza di *qui* e *qua* nella stessa battuta.³¹³ Talvolta *qui* ha valore figurato, riferendosi più alla situazione e alle circostanze del momento che

³⁰⁸ C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, p. 10.

³⁰⁹ A. SERPIERI, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in «Strumenti critici», 11 (1977), pp. 90-135 (a p. 97).

³¹⁰ Le categorie della deissi enfatica del tipo «dimostrativo + spregiativo» e della deissi con forte implicazione mimico-gestuale sono state individuate da Trifone nel suo studio sulla lingua del teatro (cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 109-112). Sulla deissi nel teatro cfr. M. PALERMO, *La deissi nei prologhi delle commedie, dal teatro rinascimentale a Goldoni*, in A. FERRARI et al., a cura di, *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni*, Firenze, Cesati, 2015, pp. 307-324. Per un approfondimento sulla deissi spaziale nel teatro del Cinquecento si veda R. SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. In generale sulla deissi personale, spaziale e temporale si rinvia a M. PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 119-140.

³¹¹ Cfr. PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, cit., p. 122.

³¹² Ivi, p. 123.

³¹³ Esistono piccole differenze tra i due membri delle coppie di avverbi deittici: *qui* e *lì* sono riferibili a un luogo puntuale mentre *qua* e *là* ad un'area generica. Tuttavia, non sempre è agevole ritrovare questa distinzione nell'uso concreto (ivi, p. 123).

allo spazio: «Ma *qui* non c'è rimedio, siamo in ballo, bigna ballare e ballar bene» (6, I); «Voi sentite, *qui* non c'è da sbagliare né da temere, fate la fossa come v'ha detto e non dubitate» (2, II). Consideriamo alcuni esempi di *lì/là*: «Ora lievate un po' *di lì* quella tovagghia e io lieverò il tavolino, perché io non vò far cose nuove. Ho sempre a' mie' dì manicato in cucina, e *lì* v'ha seguitare, *là* v'ha tutto il comido immaginabile» (11, I); «Ora, veramente *là* non v'enno, ma *là* v'enno bene state pil tempo passo» (2, I). Osserviamo una battuta di Checco, in cui l'utilizzo dei deittici *più qua /più là*, senza un riferimento spaziale specifico, assume un valore ironico: «CHECCO La villa di sor zio sarà *più qua o più là?* / TOLLA Uh, che se' sciocco, sarà *più qua o più là* sicuro» (5, I). L'espressione crea un effetto comico perché i deittici hanno un significato fluttuante senza l'ancoraggio al contesto e il loro valore indefinito necessita di essere interpretato e decodificato.

Vediamo gli altri deittici spaziali presenti nella commedia: *costì*,³¹⁴ «State *costì*, e lasciate andar là a me» (11, II); «Ma che credete, sor Tarpano, che sia *costì de sopra*»; *costà*, «TARPANO (*di dentro*) Son qua in cucina, che intanto che v'eri *costà* dalla me' nipote, do la cena a questi ragazzi» 9, III; *colà*, «giunti *colà* sarete satisfatti puntualmente de tutto dal sor zio» (5, I); *giù*, «Nel rifettorio il cassone di ferro quanto ghi è *in giù?*» (11, II); *a fondo*, «Allora *un braccio più a fondo* è il tesoro» (11, II); *quaggiù*, «Saprai tutto e giacché c'era tempo di uscire dalla città così travestito mi portai non osservato *quaggiù*» (1, I); «Voi siete in un abito che *quaggiù* non c'è da scambiare» I, 3; *laggiù*, «Son *laggiù* all'ostaria» (5, I); «E sapete, il mio nonno me lo disse che *laggiù in fondo* all'orto vi era opponione che vi fussi un tesoro» (4, I); *culaggiù*, «Ciapo viene subito quae all'osteria a pigghiar certa robba, che io vo in *culaggiù ora* anch'io» (3, I); *lassù/ colassù*, «inondando tantissimo *quelle* sfolgoranti cifre *lassù* e leggendo, benché da lontano, francamente *quei* luminosi caratteri impressi *colassù*, in quel vastissimo foglio azzurro dell'aria» (3, I); *innanzi*, «e *innanzi* viengono una ragazza e un ragazzo e enno vestiti com'i' ho già ordinato» (4, I).

Mentre gli avverbi, nella maggior parte dei casi, servono a definire un luogo, «i dimostrativi danno informazioni sulla collocazione di un referente nello spazio in relazione alla posizione del parlante».³¹⁵ Nella commedia, *questo*, *codesto/cotesto* e *quello*, con uso deittico, sono presenti sia con valore aggettivale che pronominale. *Questo* segnala la vicinanza al parlante, *quello* la lontananza. La lingua del teatro, caratterizzata dall'immediatezza dell'*hic et nunc* impiega con maggiore frequenza il dimostrativo *questo* rispetto a *quello*.³¹⁶ Anche nella commedia di Fagioli il dimostrativo prossimale ricorre maggiormente rispetto al distale.

³¹⁴ Sugli avverbi *costì*, *costà*, che indicano la vicinanza del referente all'interlocutore, si veda par. 3.2.6.

³¹⁵ Cfr. PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, cit., p. 124.

³¹⁶ Cfr. SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., p. 116.

Nel *Finto mago* i dimostrativi sono utilizzati per identificare un luogo, un oggetto o una persona, per indicare la posizione di un referente nello spazio e per presentare un personaggio appena entrato in scena. Notiamo il largo impiego dei dimostrativi per identificare luoghi o persone. Qualche esempio: «*questo* è il fondo dell'orto dove eran le rovine» (11, II); «Chi è *questo* Piattono?» (3, I); «Chi sono i pupi? / *Questi qui* vostri nepotini» 5, I; «*Quella* è la cucina e troverai Checco e Ghita che se scialano e magnano» (9, I); «V'è una donna, sicuro *questa* è *quella vedova*, sorella della mia cognata e *quella fanciulla* che vien seco è la mia nipote» (4, I).

I dimostrativi *questo/quello* spesso sono utilizzati insieme ai deittici *lì/là* e ai verbi di percezione visiva (*vedere/guardare*) per indicare un referente che si trova nelle vicinanze. Queste espressioni presuppongono un gesto ostensivo di accompagnamento o lo sguardo rivolto nella direzione dell'oggetto: «*Vedi là quella* porta? / E ben la *veggio là*» 9, I; «*Guardate là quei* ginepri: dov'è in terra dritta la vostra vanga» (II, 2); «*Lì* dove *vedi* la vanga, scava; e scava ora» (2, II); «Vi dirò, *vedete voi là quella* vanga dritta in terra tra quei ginepri?» (4, II).

In altri casi i deittici sono utilizzati per presentare dei personaggi appena entrati in scena: «Via, correte tutti a baciare la mano al sor zio (*Tolla gli fa avanti e gli bacia la mano*) *Cotesta* è Tolla ch'è da fare sposa. [...] E *questi* è Checco e Ghita. [...] E *questa* son io, vostra serva (*gli bacia anch'ella la mano*)» (5, I). La presenza contrastiva di *cotesta*, *questi* e *questa* divide lo spazio scenico e crea una relazione di localizzazione aggiuntiva tra i personaggi coinvolti nell'azione. Il dimostrativo *cotesto/codesto* indica la vicinanza fisica o la pertinenza alla sfera di interesse dell'ascoltatore.³¹⁷ In questo caso Frasia si riferisce con *cotesta* a Tolla, perché la fanciulla (che da didascalia si è fatta avanti prima) è più vicina al suo interlocutore Tarpano rispetto a Checco e Ghita. Prendiamo in considerazione altri esempi. Menicuccio con *codesta* si riferisce alla mancia che Polidoro, il suo interlocutore, ha dato al garzone: «Ed in virtù di *codesta*, più che della vostra premura, subito in propria mano fu recapitata la lettera, così mi disse il garzone» (1, I); Polidoro utilizza *codesta* per riferirsi alla lettera in mano al suo interlocutore Tarpano: «*Codesta* ora la dovrebbe venir, s'io non erro, da una città la più grande del mondo» (2, I); Tarpano con *codesta* indica la scatolina appena trovata da Polidoro, il suo interlocutore: «Ora, in *codesta* scatolina stacciata che c'è egghi? Non uschiam da quel che importa tanto» (13, I); con *codesti* si riferisce ai *disastri* (malapropismo per *astri*) che Polidoro vanta di saper leggere per predire il futuro: «Se

³¹⁷ Sul sistema tripartito dei deittici in toscano cfr. PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, pp. 132-133. Il deittico *codesto* svolge la stessa funzione degli avverbi di luogo *costì* e *costà*, che rispetto a *qui/lì* indicano la vicinanza del referente all'ascoltatore. Sul rapporto tra *codesto* e *cotesto* cfr. SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., p. 126. Secondo lo studioso «è schiacciante la prevalenza di *cotesto* sulla forma con dentale sonorizzata *codesto* nei testi dell'italiano antico». Dall'esame del *corpus* teatrale cinquecentesco egli deduce che «la forma base del deittico pronominale legato al centro secondario» era *cotesto* e non *codesto*. Nella nostra commedia, invece, si contano 20 occorrenze di *codesto/a* e 7 di *cotesto/a*.

codesti disastri dicono il vero, l'eredità de' nipoti sarebbe buona» (2, I). Nonostante nella maggioranza dei casi venga fatto un uso canonico del dimostrativo *codesto*, si riscontrano anche degli esempi di uso non canonico.³¹⁸ Vediamo due casi in cui *codesto* è utilizzato come sinonimo di *questo*. Nel primo esempio Frasia dà delle direttive a Menicuccio: «Va' in cocina a magnà, che lo tratterremo qui in sala, e tu dopo scappa nell'orto, che giusto nella cocina, senza sortir da *codesta*, avemo veduta una porta che in quello connuce, e fa' quanto hai da fà» (10, I); nel secondo Polidoro riferisce a Menicuccio l'incontro con l'amico, avvenuto la sera precedente: «Ora bisogna che tu sappia, che io appena giunsi ieri in Firenze, da *codesto* amico già da me conosciuto in Roma» (1, I). In entrambi i casi il deittico *codesto/a* non è riferito a qualcosa nella sfera di pertinenza dell'interlocutore.

Infine, per indicare un oggetto o un personaggio appena entrato in scena è spesso utilizzato l'avverbio *ecco*: «*Ecco* il mio bene, Toleccia l'anima mia» (11, I); talvolta insieme ai deittici di spazio *qua, lì/là*: «*Ecco qua* la me' nipote»; «*Ecco lì* il seilvatico e ogni cosa» (11, II); «*Oh ecco là* appunto uno de' miei garzoni» 6, I; «Gli è vero, *eccola làe, tò*» (2, II).

Trifone, nel suo studio sulla lingua del teatro, individua la categoria della deissi enfatica, costituita dal tipo «dimostrativo + spregiativo».³¹⁹ Questo stereotipo della lingua teatrale, utilizzato per raggiungere effetti di intensificazione espressiva e mettere in risalto il coinvolgimento emotivo del parlante, va incontro ad un ridimensionamento quantitativo e qualitativo all'altezza di Goldoni.³²⁰ Nella commedia di Fagioli troviamo ancora numerose attestazioni di questa struttura. In particolare, prendiamo in considerazione alcune espressioni in cui il dimostrativo è seguito da epiteti spregiativi, diminutivi, accrescitivi, o da attributi positivi.

Vediamo alcuni esempi di «dimostrativo + maledetto/i + sostantivo»: «prima che viaggian *questi maladetti cenni*» (13, II); «m'hanno ben veduto *quei maladetti ragazzi*» (II, 9); «dil mio sempre avere dato retta a *questi maledetti tesori*» (13, III).

In altri casi il tipo «dimostrativo + spregiativo» è seguito dalla specificazione dell'ingiuriato: «Chi? *Quell'insolente* de dianzi?» (10, II); «*quel barone* del vostro servitore» (12, III).

Una sfumatura vagamente sprezzante è presente anche nelle seguenti espressioni costituite dal tipo «dimostrativo + diminutivo»: «benché rincivilito, dirozzato ed arromanescato sui selci *di quel piccolo castelluccio* di Roma, *quella piccola fisionomia* di villano nato vi era rimasta» (1, I).

³¹⁸ Sull'uso canonico e non di *codesto* nel teatro cinquecentesco si veda SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., pp. 122-126.

³¹⁹ Cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 111-112. Sul carattere affettivo dei deittici cfr. anche SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., p. 119.

³²⁰ TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 111.

Il carattere affettivo dei deittici può declinarsi anche in senso positivo. Ecco due esempi di «dimostrativo + attributo positivo»: «trovando *questo così ricco tesoro*» (1, II); «Quella di *questa bella vedovona*» (1, II) (nell'ultimo caso notiamo anche l'accrescitivo del sostantivo *vedovona*).

Un'altra categoria di deissi segnalata da Trifone è quella con forte implicazione mimico-gestuale. Osserviamo due esempi tratti dalla commedia. Nel primo caso Tarpano e Polidoro per invocare lo spirito Farfariello svolgono un rituale magico che prevede una precisa gestualità:

TARPANO E *ora* che v'ate fornito?
POLIDORO Entrate *là dentro*, e *prima* posate la vanga.
TARPANO Questa non è gran cosa: (*entra nel circolo*) *ecco* posata la vanga, *ecco* entrato nel circolo, e *ora*?
POLIDORO *Ora* ce bisogna fà 'na preghiera.
TARPANO Una *primiera*?
POLIDORO Dico una *preghiera*, un'orazione.
POLIDORO Alzate il braccio destro.
TARPANO Qual'è *egghi*? *Questo*?
POLIDORO Non è *codesto*.
TARPANO Sarà *quest'altro*.
POLIDORO *Codesto*. Su, alto *così*, adesso alzate il piè manco.
TARPANO *Ecco* alzato (*l'alza e lo posa*).
(1, II)

Notiamo la ripetizione dell'avverbio *ecco*, accompagnato dall'enunciazione dell'azione appena compiuta (*ecco posata la vanga; ecco entrato nel circolo; ecco alzato*) e l'uso insistito dei deittici (*questo, codesto, quest'altro, codesto, così*), funzionale all'esigenza di impatto comico della scena.

Vediamo un altro esempio. Checco e Ghita giocano a fare i cavalierizzi e Checco dà delle frustate alla sorella per farla correre più veloce. La forma *così* veicola il gesto delle frustate di Checco: «CHECCO Ma io te so' dereto e quanno 'l tuo non se muove bisogna far *così* (*dà delle frustate a Ghita*)» (7, II). Nei due casi riportati, i movimenti degli attori, ovvero il contesto extralinguistico, risultano indispensabili per decifrare i referenti. Nel secondo esempio la didascalia (*dà delle frustate a Ghita*) ha un valore disambiguante e chiarisce il significato dell'avverbio *così*.

3.4.1.2. Deissi temporale

La deissi temporale nel *Finto mago* è realizzata tramite gli avverbi e le locuzioni avverbiali *adesso, ora, fra poco, prima, dopo, iersera, ieri, stamane, stamattina*, l'aggettivo *passo* 'passato' e i dimostrativi *questo* e *quello*, relativamente ai loro impieghi temporali. Il punto di riferimento per definire le relazioni deittiche temporali è il momento di enunciazione, in cui avviene lo scambio comunicativo.³²¹ Gli avverbi *adesso* e *ora* sono utilizzati per indicare coincidenza o

³²¹ Cfr. PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, cit., p. 124.

prossimità con il momento di enunciazione:³²² «che semo gionti *adesso* con due calessi di vettura che pigliassimo in Roma» (5, I); «Tutto va bene ma *ora* che abbiamo da fare?» (1, I). La locuzione avverbiale *fra poco* individua un breve lasso di tempo dopo il momento dell'enunciazione: «*fra poco* verosimilmente sarà qua stamattina, se punto s'è levata per tempo»; «e suppongo che verranno qui assieme *fra poco*» (2, I); «E io so' certo che il capo *fra poco* abbia a esser senza cervello» (9, I).

Gli avverbi *prima*, *dopo* si usano quando l'intervallo di riferimento non viene calcolato a partire dal momento di enunciazione ma da un momento ricavabile dal co-testo:³²³ «E come ci va fatto ditemelo *prima* che viaggian questi maladetti cenni, che *dopo* non serve a nulla, non serve» (13, II).

Per quanto riguarda l'unità di tempo giorno, nella commedia troviamo gli avverbi *ieri*, «*ieri* fui in Fiorenza informato da un amico» (II, 5); *iersera*, «Così mi confermò *iersera* anche l'oste» 1, I; *stamani*, «pil fresco *stamani* a buon'ora vienir a piede coil bello» (5, I).

Segnaliamo, inoltre, alcune espressioni in cui gli avverbi di spazio *qua*, *là*, *lì* assumono valore temporale: «Così farò: e questo sia, che come batto il piede, *lì* ce va cavato il cappello e fatta una reverenza» (13, II) (*lì* equivale a *in quel momento*); «Farai benissimo. Torniamo a noi, Frasia coi nipoti è già in Firenze da *iersera in qua*» (1, I) (*da iersera in qua* vale *da iersera ad ora*); «basta, scusatemi, madonna Frasia vi chiamerò sempre *da qui in là* acché io non vò tanta signoria» (*da qui in là* corrisponde all'espressione *da questo momento in poi*).

Infine, notiamo l'uso dell'aggettivo *passo* ('passato') che indica un'unità di tempo adiacente a quella in corso: «ma *là* v'anno bene state pil *tempo passo*» (1, I) e l'impiego temporale degli aggettivi dimostrativi che indicano l'unità di tempo in corso:³²⁴ «E *questa mattina* semo co' medemi calessi venuti qui» (5, I); «E Tarpano a *quest'ora* sta nell'orto e vanga» (5, II).

3.4.2. I Segnali discorsivi

Nel Settecento, rispetto ai secoli precedenti, i segnali discorsivi ricorrono nella lingua del teatro con maggiore frequenza e varietà di forme e funzioni, di pari passo con l'aumentare dell'interesse dei drammaturghi per i meccanismi dell'interazione dialogica.³²⁵ Nel *Finto mago* abbondano i

³²² Ivi, p. 125.

³²³ *Ibid.*.

³²⁴ Ivi, p. 126.

³²⁵ Cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 116. Sui segnali discorsivi si veda BAZZANELLA, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, cit., pp. 145-74; EAD., *I segnali discorsivi*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 225-257; EAD., *I segnali discorsivi tra parlato e scritto*, in M. DARDANO, A. PELO, A. STEFINLONGO, a cura di, *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Roma, Aracne, 2001, pp. 79-97; EAD., *Segnali discorsivi e sviluppi conversazionali* in F. ALBANO LEONI, e R. GIORDANO, a cura di, *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 137-

segnali discorsivi utilizzati per gestire l'interazione, organizzare il testo e rendere più vivi e spontanei i dialoghi. I segnali discorsivi non appartengono ad una sola categoria grammaticale e nella commedia troviamo congiunzioni, avverbi, interiezioni, sintagmi verbali, sintagmi preposizionali ed espressioni frasali che svolgono un ruolo fondamentale dal punto di vista pragmatico.³²⁶ Nei prossimi paragrafi prenderemo in considerazione i segnali discorsivi presenti nella commedia di Fagioli nelle loro funzioni interazionali (meccanismi di turnazione, richiesta di attenzione, richiesta di spiegazioni, controllo e conferma della ricezione, fatismi) metatestuali (demarcativi, focalizzatori, indicatori di riformulazione) e cognitive (modalizzatori).³²⁷

3.4.2.1. Funzioni interazionali

Presenza di turno. Servono ad aprire lo scambio comunicativo, possono cumularsi con allocutivi e con fatismi e possono svolgere anche la funzione di richiesta di attenzione.³²⁸ Nella commedia sono molto frequenti, in apertura di battuta, le congiunzioni *e*, *ma*, l'espressione verbale *basta*, le interiezioni *orsù* e *via*. Osserviamo alcuni esempi in cui la congiunzione *e*, in aggiunta alla funzione coordinativa con il periodo precedente, segnala la presa di turno nello scambio dialogico:

MENICUCCIO *E* adesso, *signor Polidoro mio bello*, che fuggiasco siete partito da Roma, in cotest'abito, col quale vi siete così mascherato in Firenze, che cosa volete far qui in Peretola? (1, I)

MENICUCCIO *E* de che m'ho io a vestire? (1, I)

MENICUCCIO *E* come c'entro io in questo negozio? (1, I)

Prendiamo in considerazione un esempio in cui il *ma* in apertura di battuta segnala la presa di turno e il disaccordo nei confronti dell'interlocutore: «POLIDORO *Ma* che volevi mandare una fanciulla da marito e due bambocci senza padre e madre a star lor soli?» (1, I); Menicuccio nella battuta prima insinua che Frasia abbia accompagnato i nipoti spinta soltanto dall'interesse

157; EAD., *I segnali discorsivi*, in G. SALVI, L. RENZI, a cura di, *Grammatica dell'italiano antico*, vol. II, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 1339-1357.

³²⁶ Riportiamo la definizione dei segnali discorsivi di Carla Bazzanella: «I segnali discorsivi sono quegli elementi che, svuotandosi in parte del loro significato originario, assumono dei valori che servono a connettere elementi frasali, interfrasali, extrafrasali, a sottolineare la strutturazione del discorso, ad esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale, ad evidenziare processi cognitivi. I segnali discorsivi non costituiscono una classe morfologica o lessicale ma funzionale. Dal punto di vista grammaticale appartengono a diverse categorie: congiunzioni, avverbi, sintagmi verbali, espressioni frasali» (BAZZANELLA, *I segnali discorsivi*, in SALVI, RENZI, a cura di, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., p. 1339).

³²⁷ Le principali funzioni dei segnali discorsivi individuate da Bazzanella sono quelle interazionali, metatestuali e cognitive. La presenza di determinati tipi e funzioni di segnali discorsivi varia a seconda della tipologia dei testi e della loro struttura (ivi, p. 1340). Nel genere teatrale è particolarmente significativa la presenza di segnali discorsivi con funzioni interazionali.

³²⁸ Queste le principali caratteristiche dei segnali discorsivi (SD) individuate da Bazzanella: 1) non incidono sulle condizioni di verità della proposizione e non contribuiscono al contenuto proposizionale; 2) sono strettamente correlati alla situazione enunciativa; 3) possono distribuirsi in cumuli o sequenze; 4) servono a indicare tratti ed atteggiamenti modali ed emozionali; 5) sono tendenzialmente multifunzionali (ivi, pp. 1339-1341).

economico. Il segnale discorsivo che introduce la battuta di Polidoro esprime una sfumatura di dissenso verso l'affermazione precedente del servo. Consideriamo un altro esempio con *ma* in apertura di battuta: «TARPANO Eh, lasciate fare a noi se vo' volete, la non è cosa ch'appartienga a voi (*a parte*) (ooh l'è curiosa costei ma la non sarebbe donna) / «FRASIA (*a parte*) (Non me lo vò svelare lo gran segreto). *Ma senti*, ecco qua Tolla» (11, II). Nella battuta di Frasia il segnale discorsivo svolge le funzioni di presa di turno, richiesta di attenzione e cambio di argomento e si accumula con *senti*, verbo di percezione acustica che perde il riferimento semantico.³²⁹

In alcuni casi la presa di turno è segnalata da *basta*.³³⁰ Il segnale discorsivo in avvio di battuta serve a trarre le conclusioni e a far tacere l'interlocutore: «*Basta*, con tutta la sua procureria e agenzieria da ultimo è morto spiantato», o a manifestare la resa alle ragioni dell'interlocutore: «*Basta* vo' ne sapete più di mene» (1, I).

Altri segnali discorsivi che indicano l'avvio del turno sono le interiezioni *orsù* e *via* (oppure *oh via*) che «sullo sfondo di una generica funzione richiestiva» hanno «un valore che oscilla tra la brusca esortazione e il bonario incoraggiamento»:³³¹

TARPANO *Orsù*, rizzati, ti son obbligato di questo vantaggio ch'i' ho auto. (13, III)

POLIDORO *Orsù*, non c'è dubbio davvero adesso. (2, II)

POLIDORO *Oh via*, questo non è niente. (1, II)

TARPANO *Via*, quest'aria non è troppo buona e qui c'è freddo: venite sposa. (3, III)

Richiesta di attenzione. Spesso si trovano all'inizio dell'enunciato, in sovrapposizione con i segnali di presa di turno, e sono accompagnati da allocutivi e da interiezioni. Consideriamo i segnali discorsivi costituiti dai verbi di percezione acustica, di percezione visiva, di richiamo generico.

- *Verbi di percezione acustica:*

FRASIA *Senti Tolla*, se l'interesse non me sforza, l'ammore non me ce porta. (8, I)

TARPANO *Sentite vedova*, vo' me l'avete fatta anche voi, che sapevi tutto il rigiro, ma 'gna ch'i' ve lo dica, l'amore finalmente m'ha acciecatato. (13, I)

³²⁹ In questo caso i segnali discorsivi (*ma senti*) sono caratterizzati da polifunzionalità sintagmatica. Si possono distinguere due aspetti della polifunzionalità: si parla di polifunzionalità paradigmatica, o *in absentia*, quando lo stesso SD assume funzioni diverse a seconda della posizione, dell'intonazione, degli altri elementi cotestuali e contestuali; vi è polifunzionalità sintagmatica, o *in praesentia*, quando si assiste alla compresenza di valori a livello funzionale, per cui ad uno specifico SD non può essere attribuita una sola funzione (cfr. BAZZANELLA, *I segnali discorsivi tra parlato e scritto*, cit., p. 47).

³³⁰ Sull'uso del segnale discorsivo *basta* nelle commedie di Goldoni cfr. PATTARA, *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, cit., p. 302.

³³¹ TESTA, *Simulazione di parlato*, cit., p. 128.

TOLLA *Eh, sentite signora zia*, la robba ha una gran virtù: fa devantà belli li brutti, ringiovanire i vecchi, venir grazia alli sciotti e dà brio alli svenevoli e disgraziati. (8, I)

- *Verbi di percezione visiva:*

POLIDORO *Vedete* ch'io non mentisco: chi abitò in quel tempo codesto casamento ve lo ripose. (2, I)

FRASIA *Vedete bene* che subito entrata in casa vostra me son data a far de tutto con Tolla, la quale veramente non è avvezza. (11, II)

POLIDORO *Oh, vedete* che poi non è così scortese come lo fate, è ito in persona per servirvi ed avvisar la signora Frasia; ecco, che le dà di braccio e porta il lume. (2, III)

- *Verbi di richiamo generico:*

TARPANO *Considerate*, e ch'avev'io a avere di vantaggio secondo la tafferia?³³² (13, III)

Fatismi. Stabiliscono il contatto tra il parlante e l'interlocutore senza comunicare nessun contenuto proposizionale, esprimono coinvolgimento.³³³ In questa funzione sono comuni i vocativi parentetici e gli allocutivi:

POLIDORO Bisogna far animo, se tratta de trovar un tesoro, *sor Tarpano mio*. (1, II)

POLIDORO Da più preveggio, *sor Tarpano mio*, nella costellazione de Gemini un'altra bona cosa per voi. (11, I)

FRASIA Non altro, *sor Tarpano mio*, semo ne' vostri bracci (*lo piglia per mano*). (5, I)

Nella commedia sono ricorrenti i fatismi *sai, sapete*, che creano o evidenziano la coesione sociale sottolineando la conoscenza condivisa.³³⁴

TARPANO Dunque, io m'ho a lasciare storpiare e star cheto, *sapete voi* che se quella pentola mi coglieva di costa in una tempia, come me l'ha sopraggiunta nelle rene, restavo sul tiro? (1, II)

POLIDORO Non dite nulla al vostro zio, *sapete*, ch'io sia Polidoro. (8, II)

Dalla parte dell'interlocutore troviamo alcuni fatismi usati per sottolineare la condivisione di esperienze o conoscenze, o la solidarietà con il parlante di turno:

POLIDORO Io *lo credo* indubitatamente. (2, I)

FRASIA (*a parte*) E questo *lo credo* certo. (11, I)

TARPANO Eh, voi *lo credo*. (1, III)

Cedere il turno. Per cedere il turno e passarlo all'interlocutore sono utilizzate spesso espressioni con il verbo *dire*:

³³² *Tafferia* è malapropismo per *tariffa*.

³³³ Cfr. BAZZANELLA, *I segnali discorsivi*, in SALVI, RENZI, a cura di, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., p. 1346.

³³⁴ *Ibid.*

POLIDORO *Dimmi un poco* (ch'è quel che più presentemente m'importa) quella lettera [...] fu poi recapitata in proprie mano di questo messer Tarpano Coticoni? (1, I)

FRASIA Che v'è successo? Ch'avete de bisogno? *Dite pure* ve vedo molto spaurito. (4, II)

Talvolta le espressioni con il verbo *dire* svolgono anche la funzione di *richiesta spiegazioni* quando il personaggio acquisisce un'informazione nuova che non sembra chiara:

FRASIA E che cenni indica costui, *che dite?* (11, II)

FRASIA Ma che importanza ha costui? *Ditemi* chi è che mi perdo. (11, II)

POLIDORO *Come dire?* (1, I)

TARPANO *Che vuol dire*, perch'io capisca? (3, I)

Controllo della ricezione. Per verificare la corretta ricezione dell'enunciato da parte dell'interlocutore o l'avvenuta comprensione della domanda sono comuni, in finale di battuta, le espressioni con verbi di percezione acustica (*sentite*) o le semplici interiezioni (*eh*):

POLIDORO Se pria non seguiranno due maritaggi /D'amanti personaggi/ Dopo ciò terminato /Il tesoro è trovato. *Voi sentite?* (1, III)

TARPANO E quello stramazzone che io ho battuto in terra di piombo che m'ha rovinato tutto, che non lo contate, *eh?* (1, II)

CHECCO *Oh Messer Polidoro*, che v'è rimasta la barba, *eh?* (12, II)

Conferma della ricezione. I personaggi confermano la corretta ricezione dell'enunciato con espressioni come *intendo*, *vedo bene*:

TARPANO *Veto bene* che gli è morto spiantato: il mestier di gentilommo non è da tutti. (11, I)

FRASIA *Le 'ntenno*, non vedi Polidoro *né*, ma lo vederai, non te dubità. (8, I)

Nell'ultimo esempio notiamo anche il segnale discorsivo di controllo della ricezione *né*. Segnali dell'avvenuta ricezione possono essere le interiezioni accompagnate dall'allocutivo: «*Eh*, ce l'abbi, *oh sposo mio caro*, ma me raccomandai al cielo e so che in tal maniera non me poteva nuocere» (10, III). Nella commedia è ricorrente l'espressione *oh ve'* per confermare la ricezione ed esprimere stupore: «Io son d'Egitto/ *Oh, ve'* di dove! E quanto c'è egghi da questo Sopragitto a Peretola?» (2, I) o sarcasmo: «*Eh*, quietatevi che al finale tutto ritorna in vostro beneficio. / *Oh, ve'* benefizi ch'enno e mie'» (13, III).

Segnali relativi all'accordo. Per avviare la propria replica esprimendo non solo l'avvenuta ricezione dell'enunciato, ma il consenso e l'accordo con quanto detto nella battuta precedente, sono spesso usati avverbi come *bene*, a volte preceduti da interiezioni, o espressioni quali *dite il vero*, *dite bene*:

TARPANO *Oh, bene bene*, ora manderò là uno dei miei garzoni. (5, I)

FRASIA *Buono*, ve debbo servì, me retiro. (11, II)

TARPANO *Vo' dite il vero*, siete donna di risparmio. (11, II)

POLIDORO *Dite bene*, sospendiamo per ora. (11, II)

3.4.2.2. Funzioni metatestuali

Demarcativi. Segnalano l'articolazione in parti del testo.³³⁵ Nella commedia troviamo frequentemente il verbo *dire*, alla prima persona del presente indicativo o del futuro, per introdurre una confessione o una considerazione personale.

TARPANO *Vi dirò*, vedete voi là quella vanga dritta in terra, tra quei ginepri? (4, II)

TARPANO *Io vi dico* che non lo vò alluminare, lo so io chi ghi è e tanto basta. (11, II)

FRASIA *Vi dirò*, ho sentito dire in Roma che ci son de' folletti che anco se 'nnamorano delle persone. (4, II)

Tra i segnali discorsivi con funzione di demarcativi sono comuni gli indicatori di discorso riportato (*mi disse*): «Ve la vò confessare perché ghi è vero: *mi disse* che subito che io vi guatai m'innamorai di voi» (11, II) e gli indicatori di rimando anaforico al contesto linguistico precedente (*com'io dicea*): «Ora, *com'io dicea*, non vò tanta signoria e ho questo grande, che vo' facciate da voi» (11, I).

Per segnalare il passaggio ad un altro argomento, o per introdurre una conclusione, troviamo non di rado i segnali discorsivi *dunque, ora, basta*:

MENICUCCIO Lo vedremo se lo faranno, annamo *dunque* a rindiavolarci. (9, II)

TARPANO *Eh*, i' non son gonzo no, e l'amor che io ho per costei non mi fa perdere il cervello quando c'entra il mio 'nteresse. *Ora*, in codesta scatola stacciata, che c'è egghi? Non uschiam da quel che importa tanto. (13, II)

TARPANO Oh, mi dà pur fastidio che il diavolo si sia portato via lo strologo pe'll'appunto sul buono. Non lo poteva portare via quando si era cavato il tesoro, *basta*, po'poi ora lo posso anche cavar da per mene. (8, III)

Focalizzatori. Sottolineano i punti focali del testo, sia a livello frasale, con portata su un enunciato intero, che a livello locale, sul singolo sintagma.³³⁶ Svolgono questa funzione gli avverbi *proprio, ecco, appunto*, che possono accumularsi con altri segnali discorsivi (*appunto ora, ecco ora*) o con interiezioni (*eh appunto*):

³³⁵ I demarcativi sono fondamentali per la strutturazione del testo e l'articolazione in parti. Possono segnalare introduzione, transizione, elenco, conclusione, discorso riportato, rimandi anaforici e cataforici: cfr. BAZZANELLA, *I segnali discorsivi*, in SALVI, RENZI, a cura di, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., pp. 1351-1356.

³³⁶ Cfr. *ivi*, p. 1356.

TARPANO Da un mio parente stretto, di certo che ghi è *proprio* stretto, ghi è vero, la 'redità l'ho avuta, ma non buona punto né poco; qui v'ate preso un granchio a secco. (2, I)

POLIDORO *Appunto* le diceva che preveggo in lei pure stare un'imminente fortuna, e che per accertarmene aveva bisogno che me mostrasse la mano dritta, ma ella senza sua licenza non accontenta. (11, I)

FRASIA Non ve dubitate, *appunto ora* il diavolo riporterà tutti presto in qua, ch'ogni cosa se rassetterà. (3, III)

TARPANO Sempre, sempre poi no, *ecco ora* che v'ate detto ch'io ho avuta una buona eredità di questi tre nipoti collo strascico della zia, come l'accomodate voi? (2, I)

POLIDORO *Eh*, tutore, *appunto*: tu sai pure che io ne sono amante. (1, I)

TOLLA *Eh* colazione *appunto*: ho altro in core che la colazione. (8, I)

Indicatori di riformulazione. L'avverbio *anzi* ricorre frequentemente nella commedia come segnale di correzione.³³⁷

POLIDORO Osservate che io non ne temo, *anzi* gli comando se bisogna. (1, III)

MENICUCCIO Non lo vedete da voi ch'ella è nipote di un contadino e voi puzzate di gentiluomo, *anzi* siete lì lì, e per esser affatto non ve ne manca quant'è grosso un testone. (2, I)

3.4.2.3. Funzioni cognitive

Meccanismi di modulazione. I modalizzatori modificano la forza illocutoria di un determinato atto linguistico nella direzione dell'attenuazione o del rafforzamento del contenuto proposizionale dell'enunciato, dei ruoli modali dei partecipanti o degli scopi perlocutivi.³³⁸ L'avverbio *veramente* è utilizzato per rafforzare il contenuto dell'enunciato: «*Veramente* tutte e due enno due donne di garbo» 12, I; «*Veramente* la signora Frasia è tutt'attenta per la vostra persona» 12, II. Espressioni come *a il vedere* servono ad attenuare il contenuto: «Oh vedovina, ora questi vetturini, *a il vedere*, v'hanno creduto e v'hanno condotto qui» 5, I. Per diminuire l'autorità e il potere del parlante o il grado di impegno a sottoscrivere l'enunciato, troviamo l'avverbio *forse* e espressioni come *non so/non saprei*: «*Forse* più presto che non credete» 12, I; «Oh, *i' non saprei*, un tesoro v'ha egghi anche a gettar via» 1, II; «*Non saprei*, io solo ho meco tutte le disgrazie» 2, III (in questo caso il segnale discorsivo indica anche lo stato di ansietà del personaggio). Espressioni come *a divvela*, o *a divvela liberamente* sono utilizzate per attenuare la portata di possibili situazioni conflittuali:

³³⁷ Gli indicatori di riformulazione si suddividono in indicatori di parafrasi, esemplificazione, correzione; cfr. *ivi*, p. 1357.

³³⁸ Le micro funzioni cognitive individuate da Bazzanella sono quella procedurale, epistemica e di modulazione; cfr. BAZZANELLA, *Segnali discorsivi e sviluppi conversazionali* in ALBANO LEONI, GIORDANO, a cura di, *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, cit., p. 147. Per quanto riguarda la modulazione, sulle questioni di mitigazione e rafforzamento in prospettiva pragmatica si vedano: M. SBISA, *Illocutionary Force and Degrees of Strength in Language Use*, in «Journal of Pragmatics», 12 (2001), pp. 1791-1814; C. CAFFI, *Mitigation*, Amsterdam - Tokio, Elsevier, 2007; EAD., *La mitigazione: tappe di un itinerario di ricerca*, in «Normas», 1 (2017), pp. 4-18.

MENICUCCIO *A divvella*, m'era venuto a fastidio e vedendo Tarpano impiegato mi parve di non aver che fare per ancora, e feci come voi. (9, II)

TARPANO Bisognerà donche affondar dell'altro, *ma ora, a divvella*, son un po' sudato e ora mi son raffreddato, non vorrei pigghiar un mal di petto e scoppiare e che questo fusse il tesoro. (11, II)

MENICUCCIO *Eh già*, questa è quella che veramente mi ha indotto più d'ogni altra buona ragione a servirvi in questo vostro viaggio di contrabbando che, per il restante, *a divvella liberamente*, non mi sarei mosso punto né poco. (1, I)

3.4.3. Ripetizioni dialogiche: le battute-eco

La ripresa di uno o più elementi lessicali o di intere porzioni di frasi, da un turno all'altro, è uno dei tratti che caratterizzano maggiormente lo scambio dialogico. La ripetizione, infatti, è un elemento fondamentale di coesione testuale che svolge numerose funzioni interazionali.³³⁹ Per queste ragioni le ripetizioni dialogiche sono da sempre una costante nella lingua del teatro. Nel nostro testo il congegno delle battute-eco è ricorrente ed è utilizzato per raggiungere molteplici effetti pragmatici. Spesso la ripetizione è usata per manifestare sorpresa o incredulità:

POLIDORO *Le stelle* me l'hanno detto.

TARPANO *Le stelle?*

POLIDORO Sì signore *le stelle*.

TARPANO Oh ve', ch'ie pensavo che ve l'avesse detto l'oste quaggiù. (3, I)

Osserviamo la triplice ripetizione di *le stelle*. Tarpano, incredulo di fronte alle affermazioni di Polidoro, riprende un elemento lessicale dalla battuta precedente per chiedere conferma dell'esattezza di ciò che ha sentito. Polidoro risponde a sua volta con la terza ripetizione. La ripresa lessicale è utile per far progredire la conversazione e nello stesso tempo serve a dare enfasi al concetto.

Il meccanismo ricorre più volte nello stesso dialogo. Notiamo, poco più avanti nella stessa scena, la triplice ripetizione di *un tesoro*. Si osservi anche la ripresa lessicale de *gli astri* storpiato da Tarpano in *disastri*, con sicuro effetto comico.

POLIDORO All'arrivo di questi nipoti troverete un *tesoro*.

TARPANO Un *tesoro*.

POLIDORO Un *tesoro* e anche copioso...

TARPANO È ella fandonia?

POLIDORO È verità manifesta, troppo chiaro me lo dicono gli *astri*.

TARPANO Se codesti *disastri* dicono il vero, l'eredità de' nipoti sarebbe buona. (2, I)

³³⁹ Cfr. BAZZANELLA, *Le facce del parlare*, cit., pp. 207-22. Per la bibliografia riguardante la reduplicazione espressiva si rimanda al par. 3.3.2.1. sui fenomeni della ripetizione.

In altri casi la ripetizione di un termine serve per correggere o contraddire l'enunciato precedente. Tale è il caso della ripetizione di *sempre* da parte di Tarpano (*sempre sempre* poi no). La ripresa del verbo *accomodare* (*accomodate-accomodo*) è utilizzata per dare avvio alla risposta.

POLIDORO *Sempre.*

TARPANO *Sempre sempre* poi no, ecco ora che v'ate detto ch'io ho avuta una buona eredità di questi tre nipoti collo strascico della zia, come l'*accomodate* voi?

POLIDORO Io l'*accomodo* facilissimamente, perché mediante questi nipoti vi si prepara dal fato una gran fortuna, e per mezzo di quella zia una gran consolazione. (2, I)

Nella commedia risultano molto frequenti le serie di ripetizioni dovute ai *qui pro quo* di Tarpano, che deforma le parole che non conosce. In questi casi le riprese dialogiche non hanno particolari scopi interazionali, ma sono utilizzate soprattutto al fine di creare divertenti giochi di parole:

TARPANO Io non vi capisco bene dove v'andiate a colare. Tiriam un po' innanzi la cosa del tesoro che m'importa più d'ogni cosa, che vi dican egghino que' così, che ate alluminato?

POLIDORO Gli *astri*.

TARPANO Li *nastri*?

POLIDORO Gli *astri*.

TARPANO *Rasti*?

POLIDORO *Gli astri, gli astri.*

TARPANO Via, codesti, via, che v'han egghian detto?

(2, I)

Talvolta le riprese dialogiche hanno un tono sarcastico. Nell'esempio che segue le ripetizioni sottolineano il disappunto e la contrarietà di Tarpano, vittima di ripetute zollate:

TARPANO Ohi, che s'arrabbi.

POLIDORO *Che avete?*

TARPANO *Che avete?* Ch'ho auto bisogna dire.

POLIDORO Che c'è stato?

TARPANO Una zollata di libbra nelle rene.

POLIDORO Io non ho *sentito* niente.

TARPANO Ho *sentit'io*. [...]

POLIDORO Oh via questo *non è niente*.

TARPANO *Non è niente*, a me m'è parso qualcosa ch'i mi doggo tutto.

POLIDORO Badiamo adesso a quel che più *importa*.

TARPANO A il vostro paese la pelle che non *importa* nulla?

(2, II)

Nella stessa scena notiamo la ripresa polemica dell'espressione usata da Polidoro: «POLIDORO Ma voi ve *guastate nel bono*. / TARPANO Mi *guasto* il malanno che il ciel vi dia. Queste zollate mi *guastan nil buono*» (2, II).

Infine, riportiamo due brani tratti dai momenti topici della commedia. Il primo è un dialogo tra Tarpano e i due nipotini che contiene un'importante rivelazione. Checco e Ghita confessano allo

zio il segreto di Tolla e Polidoro. Le insistite riprese di Tarpano servono a dare un tono di concitazione alla scena e ad esprimere il tumulto di emozioni del protagonista, che scopre di essere stato beffato. Le ripetizioni fanno emergere l'incredulità, lo stupore e infine lo sdegno di Tarpano.

TARPANO E il signor Pulidoro, dov'è egghi?

CHECCO È là in *camera* con Tolla.

TARPANO Buono, buono, buono! È là in *camera* seco, ed è il suo *innamorato*!

GHITA *Moroso, moroso.*

TARPANO *Si, il moroso (a parte)* (Il secondo parentado s'arebbe a far presto). E questo signor Pulidoro dond'è egghi venuto?

CHECCO *Da Roma.*

GHITA *Con noi.*

TARPANO *Di Roma con voi (a parte)* (oh, questo è il pasticcio) ma io non l'ho visto, com'è egghi vestito?

CHECCO *Da stroligo.*

TARPANO *Ah, lo strolago* è questo signor Pulidoro, bene, bene, bene: e la vostra zia sapeva che questo moroso vieniva con voi? [...]

GHITA Sor Polidoro *se mette un abito bello.*

TARPANO *Si mette un abito bello, garbato* il signor Pulidoro (*a parte*) (quante fiabe m'ha dato a intendere, ne voglio veder la fine). Bambini vienite qua in cucina che vi vò dar tanta roba ancora buona da mangiare ... (8, III)

Notiamo la correzione di Ghita (*moroso, moroso*, al posto di *innamorato*) e il chiasmo finale (*Sor Polidoro se mette un abito bello / Si mette un abito bello, garbato il signor Pulidoro*) con l'aggiunta ironica dell'aggettivo *garbato* da parte di Tarpano.

Terminiamo la breve rassegna osservando le battute finali della commedia.

POLIDORO Insomma, signor Tarpano, l'*interesse* del tesoro e l'*amore* de Frasia v'hanno imbrogliato.

TARPANO E voi, l'*amor* di Tolla v'ha fatto correr la posta.

POLIDORO È vero, ma solo in me *Amor* ebbe luogo lungi da ogni *interesse*, anzi, ad ogni *interesse*, a ogni rispetto, a ogni convenienza anteposi l'*amore*.

TOLLA In me pure solo *amore* ebbe luogo, benché ce lo potesse aver l'*interesse* per me di vantaggioso partito.

FRASIA (*a parte*) (In me solo l'*interesse*, ma non già l'*amore*).

MENICUCCIO A me l'*interesse* alla mancia e promozioni del padrone condusse infino a farne fare da diavolo.

CHECCO E me le chicche di zio.

GHITA Se'l zio non me dava le castagne con le ciambelle, io non deceva niente.

POLIDORO Insomma, o l'una o l'altra o entrambe insieme. Queste due vere pulsioni in ciascheduno di noi, di ogni età, di ogni sesso e proporzione, esercitarono la lor violenza, onde si può con l'esperienza concludere che l'*amore* e l'*interesse* acciecan tutti.

(14, III)

I vocaboli *interesse* e *amore* ricorrono nelle battute di quasi ogni personaggio (tranne in Checco e Ghita) e nella battuta finale compongono la massima conclusiva che costituisce anche il sottotitolo della commedia (*L'amore e l'interesse acciecan tutti*).

3.4.4. Pause e interruzioni

Concludiamo il discorso sulla testualità osservando alcuni esempi di frasi sospese e di interruzioni presenti nel testo:

POLIDORO Questo ragazzo mi ha messo in un gran cimento: fortuna che questo villano è imbucato su questo tesoro, che se era punto astuto...
MENICUCCIO Di grazia, sbrigliamola prima che s'avvegga del raggio.
(12, II)

Polidoro lascia a metà il periodo ipotetico, non pronunciando ciò che sarebbe accaduto se Tarpano fosse stato astuto (ovvero la scoperta del raggio e il fallimento dei suoi piani).³⁴⁰ Consideriamo un altro esempio di frase sospesa. Siamo nella scena ottava del terzo atto, Tarpano fiuta l'imbroglio di cui è vittima e per fare chiarezza pone alcune domande ai suoi nipoti:

TARPANO E che è ell'ita a far là la vostra sorellina, in quella cambera, che v'ha lasciato qui al buio?
GHITA È annata là...
CHECCO Non lo di, ve'.
(8, III)

Ghita esita nel rispondere alla domanda dello zio e il fratello Checco interviene tempestivamente per evitare che la sorellina confessi il segreto.

Osserviamo un ultimo esempio. Polidoro entra in scena recitando una formula magica per ingannare Tarpano, facendogli credere che la sua apparizione sia frutto dell'incantesimo del mago. Tarpano, che ha scoperto l'inganno, interrompe il giovane riprendendo l'ultima parola della sua battuta (storpiando *momenti in monumenti*):

POLIDORO Portato da magica forza in brevi momenti...
TARPANO I monumenti enno che Menicuccio, il vostro diavolo e voi siete un paio di furbi di prima riga.
(12, III)

3.5. LESSICO E FORMAZIONE DELLE PAROLE

Nella commedia di Fagioli al dialetto rustico fiorentino di Tarpano si contrappone l'italiano medio, non stilisticamente connotato di Polidoro e Menicuccio e il romanesco edulcorato di Frasia, Tolla, Checco e Ghita. La comicità del testo, prevalentemente linguistica, deve al personaggio di Tarpano i suoi picchi più alti. Come si vedrà più avanti, nel tratteggio linguistico del villano, Fagioli sfrutta abbondantemente le risorse della tradizione rustica toscana: Tarpano adopera un idioma rustico corposo, straripante di esclamazioni colorite, espressioni volgari e deformazioni

³⁴⁰ Sulla figura retorica della reticenza o aposiopesi e sulla relativa bibliografia si veda il paragrafo 3.3.2. dedicato agli artifici stilistici.

scurrili. Per quanto concerne gli artifici ascrivibili al «comico del significato», saranno osservati i numerosi malapropismi, *qui pro quo* e malintesi che costellano la commedia. Un altro tratto saliente del lessico del *Finto mago* che sarà oggetto di trattazione è il vocabolario ingiurioso: minacce, imprecazioni e maledizioni ricorrono con un'altissima frequenza nell'eloquio di Tarpano, personaggio dal carattere impetuoso e collerico, ma sono presenti, in misura più contenuta, anche nella parlata degli altri personaggi. Per quel che riguarda il campo della formazione delle parole, si potrà osservare lo scialo di forme alterate, con forti implicazioni pragmatiche, disseminate nella commedia. Infine, sarà messo in luce uno degli aspetti che maggiormente caratterizza la scrittura comica di Fagioli: l'uso spropositato di proverbi, motti ed espressioni idiomatiche che danno sale e colore al modo di esprimersi dei personaggi.

3.5.1. Il personaggio del villano

Tarpano condivide numerose caratteristiche con il villano delle opere rusticali. Avarizia, ingenuità, zoticheria e intemperanza sono i tratti essenziali della figura del campagnolo.³⁴¹ Il protagonista della nostra commedia è maniacalmente attaccato alla *robba* ed è assillato dal pensiero di accumulare ricchezze. La sua ossessione per i tesori unita alla sua grossolanità e alla sua goffa ingenuità è all'origine delle scene più esilaranti dell'opera. Gli altri personaggi si prendono gioco della sua creduloneria e lo pongono al centro di un astuto raggio. Nelle scene più spassose della commedia il povero Tarpano si vede costretto a mantenersi su una gamba sola per invocare il folletto del suo orto, messaggero del dio degli inferi, nella speranza di essere guidato nella ricerca del tesoro. Il villano è di poche parole, detesta le chiacchiere inutili e spesso ripete di non amare le *cilimonie* 'cerimonie'. Questa caratteristica rende ancora più buffe le numerose zollate che egli riceve da Menicuccio ogni qualvolta si dimentica di fare la riverenza e di togliersi il cappello di fronte al finto diavolo, molto attento al rispetto delle convenienze.

3.5.1.2. Il lessico rusticale

L'ignoranza e la rozzezza di Tarpano sono rispecchiate perfettamente dal suo modo di esprimersi. «Il cafone è *naturaliter* un buffone»³⁴² e ciò che maggiormente lo rende comico sono i suoi discorsi strampalati, punteggiati da espressioni volgari, spropositi, storpiature e doppi sensi. Fagioli nella costruzione della parlata dello zotico dà sfoggio a tutto il suo estro, creando un

³⁴¹ Sul personaggio del villano nei drammi rusticali senesi nel Rinascimento si veda P. TRIFONE, *La retorica del villano*, in ID., *Rinascimento dal basso*, Bulzoni, Roma, 2006, pp. 165-181. Per i testi dei drammi rusticali senesi del '500 corredati da uno studio linguistico si veda B. PERSIANI, a cura di, *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, Siena, Betti editrice, 2004.

³⁴² TRIFONE, *La retorica del villano, Rinascimento dal basso*, cit., p. 168.

linguaggio congestionato di elementi espressivi. La lingua del villano non restituisce un'immagine fedele della parlata campagnola, ma «delinea, invece, un profilo linguistico del mondo contadino altamente convenzionale e fortemente condizionato dal sentimento di superiorità sociale»³⁴³ dell'autore e del suo pubblico. L'Altieri Biagi nota che l'immagine riportata dall'antico biografo Bencini, di un Fagioli intento a girare per il contado e per i mercati per registrare le voci del popolo, per quanto sia suggestiva, non spiega il ribobolo popolare delle sue commedie.³⁴⁴ La lingua dei campagnoli di Fagioli, infatti, non imita la realtà linguistica del contado, ma tenta «di riallacciarsi ad una tradizione linguistica satirica, giocosa, burlesca»,³⁴⁵ che inizialmente trae spunto dalla lingua del popolo, ma poi finisce per costituirsi «in un filone altrettanto letterario quanto quello della lingua aulica».³⁴⁶

Tarpano ha un modo di esprimersi denso e corposo.³⁴⁷ Nella sua parlata si ritrovano voci rusticali, forme caratteristiche dell'uso plebeo di città o di campagna, espressioni triviali, malapropismi e un uso massiccio di frasi idiomatiche e proverbiali.³⁴⁸ Riportiamo alcune delle numerose voci che presentano un aspetto fonomorfológico rusticale:³⁴⁹ *abbiadare* 'badare' (8, III);

³⁴³ Ivi, p. 172.

³⁴⁴ Cfr. ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, cit., p. 77.

³⁴⁵ Si tratta di una tradizione «che risale al *Decamerone*, al Sacchetti di certe *Frottole*, al Pucci, che si continua nel Pulci, nel Poliziano del *Bel libretto*, in certa produzione del Magnifico, nelle novelle e facezie, nel *Pataffio*, in Berni, Gelli, Doni, Lippi, Buonarroti il giovane ecc...» (ivi, p. 78).

³⁴⁶ Secondo Altieri Biagi le opere di Gigli, Nelli e Fagioli sono caratterizzate da «un edonismo linguistico di secondo grado», in quanto al gusto già letterario di utilizzare frasi popolari «si aggiunge il gusto tutto letterario e specificamente arcadico di riallacciarsi ad un'esperienza cinquecentesca», per cui gli autori non intendono soltanto imitare la lingua dei «ferravecchi» e dei «setaioli» come prescriveva il Varchi «ma anche la lingua del Varchi stesso, del Berni e del Salviati» (*ibid.*)

³⁴⁷ Per descrivere la parlata di Tarpano usiamo le parole di Poggi Salani (in riferimento alla lingua delle composizioni rusticali): si tratta di una «lingua preziosamente rustica [...] nel senso che in essa si convogliano studiatamente forme e modi non solo del parlato corrente familiare, ma anche - e anzi a questo si mira - caratteristicamente campagnoli o plebei, volgari, bassi, fino alla creazione artificiale e parodistica su cliché contadinesco, alla deformazione del discorso, alla storpiatura delle parole singole, allo scambio intenzionale di una parola con un'altra» (T. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia di Michelangelo Buonarroti il giovane*, Firenze, La nuova Italia, 1969, p.16).

³⁴⁸ Sulle espressioni proverbiali e idiomatiche della parlata di Tarpano cfr. par. 3.5.5.

³⁴⁹ Per la trattazione sistematica dei fenomeni fono-morfologici nel dialetto rusticale fiorentino cfr. par. 3.1. e 3.2. Sul lessico delle composizioni rusticali di ambiente senese e fiorentino tra il Cinquecento e il Settecento cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua della poesia rusticale*, cit., pp. 233-253; è ancora fondamentale lo studio sul lessico della *Tancia* che comprende molti riferimenti al lessico dei testi rusticali toscani: EAD., *Il lessico della Tancia di Michelangelo Buonarroti il giovane*, cit. Per il significato delle voci sono stati consultati i seguenti testi, di cui si riportano le abbreviazioni tra parentesi: A. POLITI, *Dizionario toscano*, Venezia, Barezzi, 1655 (Politi); *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 3 voll., III impressione, Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691, (III Crusca); *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 6 voll., IV impressione, Firenze, D. M. Manni, 1729-38, (IV Crusca); *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 11 voll., V impressione, Firenze, Tip. Galileiana, 1863-1923, (V Crusca); G. NERUCCI, *Saggio di uno studio sopra i parlari vernacoli della Toscana*, Milano, Fajini, 1865 (contenente un *Dizionario del vernacolo montalese* e un *Dizionario di voci toscane vive e adoperate dagli autori toscani*); P. FANFANI, *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbèra, 1863 (Fanfani); P. FANFANI, *Voci e maniere del parlar fiorentino*, Firenze, Tip. del Vocabolario, 1870 (Fanf. Voci); G. RIGUTINI - P. FANFANI, *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Tipografia Cenniniana, 1875 (Rigutini-Fanfani); G. B. GIORGINI - E. BROGLIO, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, 4 voll., Firenze, Cellini, 1870-97, (Giorgini-Broglio); N. TOMMASEO, B. BELLINI, (G. MEINI) e altri, *Dizionario della lingua italiana*, 6 voll., rist. Torino, Utet, 1929, (Tommaseo-Bellini); S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002,

alluminare ‘nominare’ (10, III); *arristiarsi* ‘arrischiarsi’ (3, II); *boce* ‘voce’ (3, I); *camberate* ‘camerate’ (1, III); *caprire* ‘capire’ (5, I); *cilimonie* ‘cerimonie’ (13, II); *conversaggine*³⁵⁰ ‘conversazione’ (1, II); *fadiga* ‘fatica’ (9, II); *fornire* ‘finire’ (2, III); *grazia*³⁵¹ ‘grazia’ (1, III); *grolia*³⁵² ‘gloria’ (11, II); ‘*imbrogghio*’ imbroglione (1, III); *incrinazione*³⁵³ ‘inclinazione’ (13, III); *lagorare* ‘lavorare’ (4, II); *liverenza*³⁵⁴ ‘riverenza’ (5, I); *nescire*³⁵⁵ ‘uscire’ (10, II); *nigoizio* ‘negozio’ (2, III); *palora*³⁵⁶ ‘parola’ (11, I); *possivol*³⁵⁷ ‘possibile’ (1, III); *sgredienti* ‘ingredienti’ (11, I); *utol* ‘utile’ (3, I). Un altro aspetto interessante del lessico di Tarpano è costituito da alcune voci dal forte sentore municipale, con una carica espressiva piuttosto pronunciata: *baldoria*³⁵⁸ ‘fiamma’ (11, I); *cantero*³⁵⁹ ‘orinale’ (1, II); *damo*³⁶⁰ ‘innamorato’ (1, II); *guatare*³⁶¹ ‘guardare’ (2, III); *imbarcare*³⁶² ‘innamorarsi’ (11, I); *manicare*³⁶³ ‘mangiare’ (5, I); *minchionare*³⁶⁴ ‘burlare’

(GDLI). Per le voci romanesche sono stati consultati: F. CHIAPPINI, *Vocabolario romanesco*, Roma, Chiappini editore, 1967; F. RAVARO, *Dizionario romanesco*, Roma, Newton Compton, 2010.

³⁵⁰ Il termine *conversaggine* (non presente nei vocabolari) è attestato almeno in un'altra commedia di Fagiuoli, gli *Inganni lodevoli*. Poggi Salani indica la presenza del termine anche nella composizione rusticale in rima *Ciapo contadino di Legnaia* sempre del Fagiuoli: cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 252.

³⁵¹ *Grazia* appare nel *Lamento* del Baldovini del 1694 e da lì in poi si ripete in vari testi rusticali: cfr. ivi, p. 242.

³⁵² *Grolia* è molto frequente nei testi rusticali: cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 247 e p. 276.

³⁵³ *Incrinazione* è attestata nella *Tancia* di Buonarroto: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 231.

³⁵⁴ *Liverenza* è presente nella *Tancia* di Buonarroto e nel *Lamento* di Baldovini: cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 247 e p. 277.

³⁵⁵ *Nescire* è nel *Lamento* di Baldovini, cfr. ivi, p. 246.

³⁵⁶ *Palora* è molto comune nei testi rusticali, si trova nello *Strascino* e nel *Cottellino* di Campani, nella *Catrina* di Berni, nelle *Stanze in favore delle volenterose fanciulle da maritarsi* di Cenni, nelle *Stanze villanesche* e nel *Capotando* di Cartaio, nella *Tancia* di Buonarroto, nelle *Nozze di Maca* e nell'*Assetta* di Mariani, nel *Lamento* di Baldovini, nel *Finale per una commedia in villa* di Fagiuoli: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 240.

³⁵⁷ *Possivol* è nella *Tancia* di Buonarroto e nel *Lamento* di Baldovini, cfr. POGGI SALANI, *Motivi e lingua*, cit., p. 245.

³⁵⁸ «fiamma di fuoco che prestamente finisce»: cfr. Politi, p. 84. La voce è attestata nel Burchiello, nell'*Orlando innamorato* di Berni, nel *Malmantile* di Lippi, nelle *Rime* di Sacchetti: cfr. IV Crusca, p. 371.

³⁵⁹ «vaso per lo più di terra per l'uso di orinarvi»: cfr. Fanfani, p. 218.

³⁶⁰ *damo* è registrata dal Giorgini-Broglio come «voce regionale volgare»; in Fanfani, p. 323, è considerata voce del contado: «Si chiama *Dama* nel linguaggio del popolo e del contado la ragazza con la quale si fa all'amore; e *Damo* chiamano le ragazze il giovane da loro amato». Il termine è presente nella *Fiera* di Buonarroto; nelle *Canzoni* di Lorenzo de' Medici; nelle *Rime* di Poliziano: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 47.

³⁶¹ Il Politi, p. 328, definisce *guatare* «una delle voci del dialetto Fiorentino come *mirare* del Senese onde già si dileggiavano l'un l'altro col dire a quelli, *guata, guata*, e a questi, *mira, mira*». Secondo Poggi Salani «La voce, per quanto largamente usata in ogni genere di scrittura doveva apparire, in confronto al sinonimo *guardare*, come più espressiva -proprio per la sua frequente accezione 'intensa' - e per questo entrava a buon diritto con un suo preciso sapore nella poesia rusticale»: POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 62.

³⁶² *Imbarcare* con l'accezione di 'fare innamorare, innamorarsi' è presente nelle *Rime* e nell'*Orlando innamorato* del Berni: cfr. IV Crusca, p. 718.

³⁶³ Il Politi, p. 412, dichiara *manducare*, *manicare* e *manucare* fiorentine e scrive: «I senesi hanno queste voci per contadinesche, usate solamente da i lor villani». Poggi Salani riporta la definizione presente nelle *Lezioni sopra il Burchiello* di G. A. Papini: «manucare, e *manicare*, voci usate da' buoni Autori antichi; [...] oggi però sono solo rimase in campagna tra' contadini»: POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., pp. 139-140.

³⁶⁴ «Burlare, o Burlarsi di chicchessia»: cfr. Tommaseo-Bellini, p. 273.

(13, III); *mostaccio*³⁶⁵ ‘faccia’ (11, I); *otta*³⁶⁶ ‘ora’ (12, III); *ponzar*³⁶⁷ ‘sforzarsi’ (3, I); *sollucherare*³⁶⁸ ‘eccitare sensualmente’ (4, I); *spiritar*³⁶⁹ ‘spaventarsi’ (2, II). Notiamo, inoltre, la presenza di voci scurrili come *bisченca*³⁷⁰ (3, II); *bordello* (6, I); *cul* (1, II). È comune l’uso delle particelle interrogative *diavol*³⁷¹ (3, I) e *domin*³⁷² (1, III). Nei momenti di forte intensità emotiva sono frequenti le interiezioni: *Ah! Eh! Oh! Uh! Ohi ohi! Uh uhi! Oimé!* e le locuzioni interiettive *capperi* (6, I); *poffare*³⁷³ (3, II); *perdicoli*³⁷⁴ (1, III); *cattadeddua*³⁷⁵ (6, I); *canchero*³⁷⁶ (13, I); *canchigna*,³⁷⁷ (1, III); *cattera* (3, I).

3.5.2. Il «comico del significato»

Tra gli artifici ascrivibili al «comico del significato»³⁷⁸ un posto di rilievo nel *Finto mago* è occupato dai nomi parlanti, ovvero nomi che nella loro etimologia rimandano a caratteristiche evidenti del personaggio.³⁷⁹ Il nome *Polidoro* deriva dal greco *Polydōros* e significa ‘colui che porta molti doni’, (*polys* ‘molti’, *dōron* ‘doni’).³⁸⁰ Polidoro infatti è colui che dovrebbe far trovare a Tarpano il tesoro. Il suo nome viene storpiato da Polidoro stesso, nelle vesti di mago, in *Pollo d’argento*. Checco, alla fine del secondo atto, riconosce la vera identità del giovane travestito da mago e lo chiama. Polidoro, per continuare la beffa ai danni del vecchio, finge di

³⁶⁵ «Muso, faccia, volto»: cfr. Fanfani, p. 607. Secondo Politi, p. 442, *mostaccio* «propriamente si dice al volto dell’uomo o per ischerzo o per ischerno».

³⁶⁶ Fanfani registra *otta* come «voce contadinesca», secondo il Tommaseo-Bellini «vive nel popolo toscano», per il Giorgini-Broglio è «corruzione volgare di *ora*»: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., pp. 76-77.

³⁶⁷ Per il Politi, p. 509, *ponzar* è voce senese ed equivale a «premere, la forza che si fa per mandar fuori gli escrementi del ventre e che fanno le donne pel mandar fuori il parto». Secondo Tommaseo-Bellini, p. 1102, è voce corrotta da *appuntare* «giacchè la persona che fa uno sforzo, convien d’ordinario che s’appunti a qualche parte».

³⁶⁸ Secondo il Politi la voce *sollucherare* è «fiorentina», è considerata «familiare» da Giorgini-Broglio. È presente nei *Sonetti* e nella *Beca* di Pulci, nella *Canzone a ballo* di Lorenzo de’ Medici, nelle *Rime burlesche* di Firenzuola, nella *Tancia* di Buonarroti: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 324.

³⁶⁹ «esser sopraffatto da eccessiva paura»: Fanfani, p. 932.

³⁷⁰ La voce *bisченca* è considerata da Politi, p. 10, voce fiorentina «per ischerzo cattivo»; in Fanfani, p. 152, è presente solo la voce maschile *bischenco* «beffa, celia, atti e cenni svenevoli».

³⁷¹ «Che *diavol* mi vedete voi spuntare?».

³⁷² «Che *domin*’ate?» *Domin* «talora è particella imprecativa, e talora interrogativa»: Fanfani, p. 350.

³⁷³ «È esclamazione di meraviglia, o di stupore, quasi dica: Può fare il mondo, o Dio, o la natura, che la tal cosa sia così? Dicesi anche Poffareddio, Poffareddina»: cfr. Fanfani, p. 736. Questa interiezione usata in modo indipendente, ossia non legata ad un sostantivo che necessariamente la segua, si ritrova nella *Tancia* di Buonarroti, nel *Malmantile* di Lippi: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 153.

³⁷⁴ «parola usata dal popolo per non pronunciare Per Dio»: cfr. Tommaseo-Bellini, p. 917.

³⁷⁵ Fanfani, p. 244, definisce *cattadeddua* «modo di esclamazione di sdegno, di meraviglia», *cattadeddua* e *cattadeddina* sono qualificate «voci del volgo e de’ villani».

³⁷⁶ «Esclamazione di meraviglia, come *Cappita, Cazzica!* e sim.»: cfr. Tommaseo-Bellini, p. 1164.

³⁷⁷ *Canchigna* è storpiatura di *canchero*: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 221.

³⁷⁸ Sulle due categorie del «comico del significato» e del «comico del significante» si veda ALTIERI BIAGI, *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in EAD., *La lingua in scena*, cit., pp. 1-57.

³⁷⁹ Per una classificazione delle tipologie di nomi parlanti nei generi comici risulta utile lo studio di MICHELANGELO ZACCARELLO, *Primi appunti tipologici sui nomi parlanti*, in «Lingua e Stile», XXXVIII (2003), pp. 59-84.

³⁸⁰ Per l’etimologia del nome si veda la voce *Polidoro* in C. BATTISTI, G. ALESSO, *Dizionario Etimologico Italiano*, Firenze, G. Barbera editore, 1951.

non capire a chi si stia rivolgendo il bambino e deforma il suo stesso nome: «POLIDORO [...] sa il cielo quel ch'ora ha in capo con questo Polidoro e Pollo d'argento!» (12, II). Il nome *Tarpano*, invece, ha il significato di 'rozzo, zotico, che ha spirito ottuso e natura grossolana' (cfr. *GDLI*, s.v. *Tarpano*), caratteristiche che combaciano bene con quelle del personaggio. Degno di nota è il nome esotizzante che si attribuisce il finto mago, *Albumazar d'Andruzzagar*, che viene pronunciato da Tarpano come *Sparagazzarre* (10, I), nome costituito da verbo + sostantivo (*spara* + *gazzarre*) che allude all'atteggiamento del finto mago, che annuncia con gran fanfara i lieti eventi che legge nelle stelle.

Lo zotico storpia continuamente le parole che non conosce con effetti di comicità e di caricatura molto marcati. I malapropismi di Tarpano sono numerosi. Vediamone alcuni in un dialogo con Menicuccio e Polidoro. Il finto diavolo Menicuccio, invocato dal finto mago Polidoro, intima a Tarpano di scavare una fossa in *cerchio triangolo quadrato*:

MENICUCCIO Lì dove vedi la vanga, scava e scava ora, e fa' che la fossa sia in cerchio triangolo quadrato.

POLIDORO Voi sentite qui non c'è da sbagliare, né da temere, fate la fossa come v'ha detto e non dubitate, (*a parte*) (purché io mi tolga di qui).

TARPANO Ma ate vo' sentuto come la vuole, la vuole in cerchio, come?

POLIDORO Triangolo quadrato.

TARPANO Ma il cerchio a il me' paese, egghi è tondo, come c'entra questo *strangolo squartato*?

POLIDORO È una figura mattematica.

TARPANO Non ne so niente di codesta *mattapratica*. (2, II)

La figura geometrica *non sense* che il finto mago ordina a Tarpano di scavare viene pronunciata *strangolo squartato* e la *mattematica* diventa *mattapratica*. In altri casi sono le parole che pronuncia il finto mago, difficili e inusuali per Tarpano, ad essere deformate: il paese d'origine del mago, l'*Egitto* è trasformato in *Sopragitto* (3, I); il *genio*, in *eugenio* (11, I); la *preghiera*, in *primiera* (1, II); il *repertorio*, in *rifrittorio* (2, II); la *tariffa*, in *tafferia* (13, III); *Sua Maestà Diabolica* in *sò maestà majolica* (2, II); il dio degli inferi *Plutone*, in *Piattono* (3, I). I termini che rientrano nell'ambito dell'astrologia sono costantemente storpiati: gli *astri* diventano *disastri* (3, I); l'*astrologia*, *strogolaria* (11, I); la *chiromanzia*, *scaramanzia* (11, I); la *costellazione de Gemini*, *distillazione di codesti germini* (1, III). Il termine *negromante* è pronunciato *diagrante*:

FRASIA E dov'è quel negromante?

TARPANO *Diagrante*?

FRASIA Negromante dico.

TARPANO Come? *Astrogolo* volete dire?

FRASIA È negromante, è stregone, messer Tarpano mio, lo volete di a me? (11, II)

Il termine *astrologo* nell'esempio riportato è deformato in *astrogolo*; in altri punti della commedia è pronunciato *strogolo* (11, I), *strolago* e *stroligo* (8, III). Osserviamo, infine, la preghiera a Plutone che Tarpano recita ripetendo le parole di Polidoro. Il vecchio modifica la pronuncia di quasi ogni parola: la laterale di *Pluto* viene rotacizzata (*Pruto*), l'aggettivo possessivo *mio* è pronunciato nella forma *me'*, la vocale protonica di *tesori* è modificata (*tasori*) ecc. Degna di nota è la deformazione scurrile di *cura*:

POLIDORO Caro Pluto mio garbato
 TARPANO Caro Pruto me' garbato
 POLIDORO Che i tesori in *cura* avete
 TARPANO Che i tasori in *cul* tenete [...] (1, II)

La maggior parte degli esempi visti proviene dalla parlata di Tarpano, personaggio comico per eccellenza; tuttavia, terminiamo la breve rassegna di parole deformate segnalando un esempio di strafalcione detto da Menicuccio in un'espressione latina. Il servo, per assonanza con *marmoro* 'marmo' pronuncia *rei marmoria* al posto di 'rei memoria': «dire una cosa a due femmene e che non parlino, se ne riesce vò scrive 'sta maraviglia 'n un marmoro *a perpetua rei marmoria*» (9, I).

L'ignoranza di Tarpano e la parlata romanesca degli altri personaggi sono all'origine di numerose incomprensioni e *qui pro quo* dal sicuro effetto comico. Frasia spiega al vecchio che per la stanchezza dei bambini ha preferito incamminarsi più tardi e arrivare a Peretola con comodo. Tarpano non comprende il romanesco *pupi* 'bambini':³⁸¹ «FRASIA Questa mane poi, per la medema ragione di questi pupi piccoli. / TARPANO Chi sono i pupi? / FRASIA Questi qui vostri nepotini. / TARPANO Ah questi son pupi, tò» (5, I); più avanti nella stessa scena, fraintende il significato dei termini *zittella* e *putta*:

TARPANO E che v'è egghi rimasto a Roma di questi ragazzi?
 FRASIA De la *zittella* e dei *putti*...
 TARPANO Pian un poco chi è la *zittella*?
 FRASIA È questa Tolla.
 TARPANO Tolla è la *zitella*?
 FRASIA E che ne dubbita?
 TARPANO Io credevo che la fossi fanciulla.
 FRASIA E bé *zittella*, *putta*, è lo stesso.
 TARPANO Anche *putta* è la mia nipote: o che la non cresca di *palore vote*, ch'e' si peggiorerebbe di moilto. (5, I)

Il malinteso nasce dalle differenti accezioni che possono avere i termini *putta* e *zittella*. Mentre in romanesco antico *zitello/a* significa 'ragazzo/a'³⁸² in fiorentino, ugualmente a quanto avviene

³⁸¹ «Pupo: Bambino in tenera età, fanciulletto»: cfr. Ravaro, p. 504

³⁸² «Zitella: ragazza in genere, donna non maritata; nel significato moderno: donna che ha raggiunto la piena maturità senza essere ancora maritata»: cfr. Ravaro, p. 680.

nell'italiano corrente, significa 'donna matura non maritata'. Per quanto riguarda *putta*, l'accezione a cui fa riferimento Frasia è quella di 'fanciulla', che viene confusa da Tarpano con l'accezione volgare di 'meretrice'. È interessante notare che Tarpano definisca *palore vote* i termini che non comprende.

Segnaliamo un fenomeno di *aequivocatio* relativo al termine *panico*. Tarpano è terrorizzato dal diavolo Menicuccio e per paura di ricevere altre zollate vuole abbandonare la sua missione. Polidoro, cerca di convincerlo a sconfiggere la sua paura: «POLIDORO Non rovinate così un affare de tanta importanza con questo vostro timor *panico*. TARPANO O *panico*, o migghio, io non ne vò saper altro, vi dico» (2, II). Mentre Polidoro con *timor panico* intende una forte paura, Tarpano, che riconduce tutto alla vita pratica e contadinesca, confonde *panico* con il *panico*, pianta delle graminacee. Spesso Tarpano fraintende il significato dei termini usati da Polidoro e sposta la discussione su un livello triviale. Nell'esempio che segue Polidoro finge di leggere il repertorio con le indicazioni per trovare il tesoro nell'orto di Tarpano. In questo caso il malinteso è generato dalla parola *cantarano* 'cassettone' confusa con il *cantero* 'orinale':

POLIDORO Quel tesoro è racchiuso in un *cantarano* de ferro.

TARPANO Sarà un bel tesoro come ghi è racchiuso 'n un *cantero*. Un cassone avete detto dianzi.

POLIDORO M'è venuto detto ora così, anche cassone, cassettone, e canterano è lo stesso.

TARPANO Sì, al vostro paese sarà: ora basta. (11, 2)

Poco più avanti Polidoro cerca di convincere Tarpano a non mostrare la sua paura al folletto, per evitare nefaste conseguenze. L'incomprensione ha come oggetto il verbo *invasare*, che, ancora una volta, è inteso da Tarpano nell'accezione scurrile, come *entrare nel vaso*:

POLIDORO Non la dimostrate, cogli spiriti non c'è peggio che mostrar di temerne, prendono ardire e potere e *invasano*.

TARPANO Invasano, oh, questa ci mancherebbe, che m'*entrin nel vaso*, che non c'erano aillri luoghi. (1, III)

Un ultimo esempio riguarda il termine *mago* che Tarpano confonde con 'magro', pronunciato *magloro*:

FRASIA Ve dirò, a me pure disse questo mago.

TARPANO Come *magloro*? Ghi è grasso comodamente costui.

FRASIA Dico mago, non magro, cos'è, negromante, astrologo, come volete voi, ch'è il medesimo quasi. (11, II)

Terminiamo il discorso con un accenno ad un tipo di comicità differente, che emerge nei dialoghi tra Checco e Tarpano. Checco non brilla per acutezza di ingegno e risponde alle domande che gli pone lo zio cogliendone soltanto il significato letterale: «TARPANO Oh, ecco il resto di carlino, chi v'ha mandato qua? / CHECCO Le gambe. / TARPANO E le gambe ti rimanino in là!»

(12, II). Più avanti nella stessa scena gli strampalati ragionamenti di Checco fanno andare su tutte le furie l'iroso Tarpano: «TARPANO Che non hai trova la zia con Tolla? CHECCO L'ho trova, i' son vienuto da una strada dov'elle non erano, perch'i'er'ito fuor di casa quand'i' sono uscito. / TARPANO Di cervello, egghi è un pazzo! ora va' a casa e sbrigala» (12, II).

3.5.3. Il vocabolario ingiurioso

Nella commedia è presente un repertorio abbastanza ampio di maledizioni, ingiurie e imprecazioni.³⁸³ Nella maggior parte dei casi il vocabolario ingiurioso appartiene all'iracondo Tarpano. Le ripetute zollate che egli riceve dal finto diavolo sono all'origine dei suoi sfoghi di ira caratterizzati da una veste linguistica bassa e triviale.

Gli esempi di maledizioni e imprecazioni sono numerosi. Tarpano, per paura che arrivino altre zollate, cerca di cacciare via Checco urlandogli: «Va' via in santa malora» (12, II); dopo l'ennesima zollata si rivolge al finto mago con un'espressione colorita: «andat'a farvi squartare voi, e tutt'i diavoli che vi portino» (2, II). Osserviamo altri esempi in cui compare ripetutamente il termine *rabbia*: «Ci sia la *rabbia*, m'ha auto a fare spiritare» (2, II); «bé, gli venga la *rabbia* agli sguaiati» (12, II); «Oh, che gli venga la *rabbia*» (1, III); «E che vi venga la *rabbia*» (1, II); negli ultimi due casi notiamo la presenza del *che* connettore tematizzante.³⁸⁴ Il *che* appare costantemente come introduttore della vasta serie di insulti, minacce, imprecazioni e maledizioni presenti nella commedia. Consideriamo degli esempi con *che* + maledizione + apostrofe ingiuriosa: «che tu scoppi, Farfuriello maledetto!» (1, III); «che tu possa scoppiare, ragazzo maledetto!» (12, II); con *che* introduttore di frase nominale esclamativa (*uh* + *che* + epiteto ingiurioso): «uh, che stolto!» (12, II); «uh, che brutta bestia!» (2, II); con *che* introduttore di interrogativa retorica: «Che siete impazzati, ragazzi del diavolo!» (13, I).

³⁸³ Sul vocabolario ingiurioso si veda M. DARDANO, C. GIOVANARDI, M. PALERMO, *Pragmatica dell'ingiuria nell'italiano antico*, in G. GOBBER, a cura di, *La pragmatica linguistica*, Atti del XXIV congresso SLI, Bulzoni, Roma, 1992, pp. 4-37. Si vedano anche i più recenti: G. ALFONZETTI, *Gli insulti: alcuni criteri di categorizzazione*, in S. C. TROVATO, a cura di, *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea*, vol. I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 67-78; G. ALFONZETTI, M. SPAMPINATO BERETTA, *L'arte dell'insulto o il «rispondere per le rime»*, in M. ILIESCU, H. S. RUNGGALDIER, P. DANLER, a cura di, *Pragmatique synchronique et historique; analyse du discours et analyse conversationnelle*, Actes du XXV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck, 3-8 septembre 2007), vol. V, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 3-11; G. ALFONZETTI, M. SPAMPINATO BERETTA, *Gli insulti nella storia dell'italiano: dall'italiano antico all'italiano contemporaneo*, in *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, a cura del Gruppo di ricerca dell'Atlante linguistico della Sicilia, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 355- 366; G. ALFONZETTI, M. SPAMPINATO BERETTA, *Gli insulti nella storia dell'italiano. Analisi di testi del tardo medioevo*, in B. WEHR, F. NICOLOSI, a cura di, *Pragmatique historique et syntaxe* (Bonn, 27 settembre – 1 ottobre 2009), Frankfurt, Peter Lang 2012, pp. 1-21 e in ultimo G. ALFONZETTI, *Questioni di scortesia*, Avellino, Sinestesia, 2017.

³⁸⁴ Sul *che* connettore tematizzante nelle ingiurie, cfr. DARDANO, GIOVANARDI, PALERMO, *Pragmatica dell'ingiuria nell'italiano antico*, cit., p. 32.

Per raggiungere un'intensificazione espressiva è spesso utilizzata la struttura 'dimostrativo + spregiativo': «levatemi dattorno *queste canagghie*» (13, I); «*quel diavol becco* me l'ha sonata a tempo» (3, III), notiamo nell'ultimo caso il doppio epiteto spregiativo.³⁸⁵

Alla fine del terzo atto della commedia, la scoperta dell'inganno di cui è stato vittima offre a Tarpano l'occasione per lasciarsi andare a veementi esplosioni di collera. Osserviamo il costrutto nominale esclamativo: «Ah, vedova trista, vedova bugiarda, vedova ribaldona!» (8, III). Notiamo la triplice anafora di *vedova*, con il *tricolon* con *climax* ascendente di ingiurie. Nell'ultimo termine del costrutto ternario è presente l'accrescitivo di *ribalda* che intensifica il valore negativo dell'epiteto ingiurioso.³⁸⁶

Nonostante la maggior parte delle espressioni offensive si trovi nelle battute del protagonista Tarpano, sono presenti alcuni esempi di ingiurie anche nella parlata degli altri personaggi. Sofferamoci sugli insulti che si rivolgono i due bambini, Checco e Ghita, i cui giochi turbolenti finiscono sempre in baruffa. Nell'esempio che segue l'epiteto ingiurioso in posizione iniziale è seguito dalla minaccia: «CHECCO Ah, bugiarda, te vò spezzà la coccia co' 'sta pignatta»³⁸⁷(13, I). Osserviamo il parallelismo sintattico tra le battute di Checco e Ghita: «CHECCO Te vò ammazzare, Ghita impertanente/ GHITA Te vò mannà spanzo, Checco tradetore»³⁸⁸(13, I); in entrambe le battute la minaccia è seguita dal nome dell'ingiuriato e dall'epiteto offensivo. Si veda un'altra coppia di battute ingiuriose dei due bambini: «CHECCO Te spezzerò la testa collo cavallo io. / GHITA E io col mio te romperò la schiena» (13, I). Le due battute formano un chiasmo: sintagma verbale + complemento di mezzo (*collo cavallo*) + soggetto; soggetto + complemento di mezzo (*col mio*) + sintagma verbale.

Infine, consideriamo una battuta di Frasia che mostra una strutturazione testuale ricorrente negli insulti: «FRASIA Venite, spiucciacce che avete svesciato ogni cosa» (14, III). L'insulto è costituito da due segmenti testuali: epiteto ingiurioso + *che* + sviluppo causale. Nel primo segmento testuale l'epiteto enuncia il contenuto perlocutivo dell'offesa, nel secondo vi è l'articolazione e lo sviluppo dell'insulto (motivazione dell'ingiuria).³⁸⁹ Osserviamo l'epiteto ingiurioso, *spiucciacce*. La morfologia derivativa può svolgere un ruolo di modulazione comunicativa e nell'ambito dell'ingiuria si ha spesso un uso morfopragmatico degli alterati.³⁹⁰ In

³⁸⁵ Sulla deissi enfatica e sulla struttura «dimostrativo + spregiativo» cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 111.

³⁸⁶ Sulla morfologia derivativa nelle commedie del Cinquecento cfr. C. GIOVANARDI, "Pedante, arcipedante, pedantissimo". *Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 7 (1989), pp. 511-532.

³⁸⁷ «coccia: testa, capo, specialmente se calvo»: cfr. Ravaro, p. 209.

³⁸⁸ «spanza': sbudellare»: cfr. Chiappini, p. 294.

³⁸⁹ Su questa strutturazione testuale cfr. DARDANO, GIOVANARDI, PALERMO, *Pragmatica dell'ingiuria nell'italiano antico*, cit., p. 13.

³⁹⁰ Cfr. GIOVANARDI, "Pedante, arcipedante, pedantissimo" cit., p. 516.

spiucciaccie si ha una doppia alterazione formata dai suffissi *-uccie* e *-accie* che serve ad attenuare affettuosamente il rimprovero.

3.5.4. Gli alterati

Nel *Finto mago* i diminutivi, gli accrescitivi e i peggiorativi sono presenti in maniera consistente e sono utilizzati dall'autore per aumentare la forza illocutoria degli enunciati e per raggiungere elevati effetti di comicità. Nel paragrafo precedente ci si è soffermati sugli effetti pragmatici che possono produrre gli alterati nel campo delle ingiurie. Nel caso di *ribaldona*, come si è visto, l'accrescitivo è utilizzato per intensificare la portata pragmatica dell'ingiuria, in *spiucciacce* il doppio suffisso alterativo serve ad attenuarla. Consideriamo altri esempi di alterati presenti nella commedia.³⁹¹

Per quanto concerne i diminutivi, nella commedia sono presenti i suffissi alterativi *-ino/a*; *-etto/a*; *-ello*; *-uccio*. Gli alterati possono avere sia valore dimensionale che nozionale, il tipo in *-ino* è il più produttivo della commedia e può indicare, oltre che piccolezza, anche gentilezza e delicatezza.³⁹² Osserviamo alcuni esempi: «Sor zio, io so' Ghita, ch'ho la *gonnellina*» (5, I). La battuta è pronunciata da Ghita, una bambina. Il diminutivo in questo caso caratterizza il linguaggio infantile ed esprime una partecipazione affettiva.³⁹³ Vediamo un altro esempio: «E che è ell'ita a far là, la vostra *sorellina*, in quella cambera?» (8, III), Tarpano si rivolge ai bambini usando il diminutivo affettivo *sorellina*. La situazione è ironica perché Tarpano, che è sul punto di scoprire l'imbroglio di cui è stato vittima, dietro al gentile linguaggio infantile nasconde tutta la sua irrequietezza. Consideriamo un altro esempio di diminutivo in *-ina*: «FRASIA Avete capito, sor Tarpano mio caro? / TARPANO E i'ho caprito, *vedovina* me' cara e garbata; ma perché aspettar qui a pagare ogni cosa?» (5, I). Anche in questo caso il diminutivo *vedovina* ha una sfumatura ironica: Frasia con garbo e disinvoltura addossa a Tarpano il conto di tutte le spese del viaggio, il vecchio per contenere il suo disappunto imita l'affettazione della vedova (*sor Tarpano mio caro; vedovina me' cara e garbata*). Osserviamo un altro caso di diminutivo in *-ino*: «Però andiamo signore strogolo date un *manino* e portiam via il *tavolino* in cucina» (11, I). Il diminutivo *manino* serve ad attenuare la richiesta di aiuto e fa la rima con il diminutivo lessicalizzato *tavolino*. In alcuni casi i diminutivi indicano soltanto la dimensione dell'oggetto: per indicare la piccola scatola in cui è

³⁹¹ Sugli alterati si veda: L. MERLINI BARBARESI, *Alterazione*, in M. GROSSMANN e F. RAINER, a cura di, *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 264-292; H. NECKER, *Suffissi alterativi e restrizioni*, in M. GROSSMANN e A.M. THORNTON, a cura di, *La formazione delle parole*, Atti del XXXVII Congresso internazionale della SLI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 389-405; M. DARDANO, *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 133-145.

³⁹² Cfr. DARDANO, *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*, cit., p. 133.

³⁹³ Cfr. *ivi*, p. 138.

nascosto il contrassegno necessario per trovare il tesoro, alle volte è usato il diminutivo in *-ina*, *scatolina* (12, II) e altre volte in *-etta*, *scatoletta* (11, II). Nella commedia sono presenti altri due esempi di diminutivo in *-etto/a*: «TARPANO Chi è questo frulletto? POLIDORO Un certo *diavoletto*, gentile, cortese, familiare» (1, II). Il diminutivo *diavoletto* (in rima con *frulletto* della battuta precedente) ha una connotazione affettiva ed attenua la forza semantica della parola *diavolo*. Polidoro, infatti, vuole presentare come innocuo il finto diavolo Menicuccio a Tarpano, per persuaderlo a non avere paura. Vediamo un altro esempio: «POLIDORO Io parto (*a parte*) (per farmi felice andando a parlare alla mia cara *Tolletta*)» (2, II). Anche in questo caso l'alterato ha un carattere affettivo, Polidoro, infatti, usa il diminutivo *Tolletta* per riferirsi con dolcezza alla sua innamorata. Nella commedia è presente un solo caso di diminutivo in *-ello* in una battuta di Polidoro: «POLIDORO Dice bene Tolla, sarete due *somarelli* se non studiate» (8, III). L'alterato *somarelli*, in riferimento ai bambini, Checco e Ghita, ha un carattere affettuoso e attenua il significato offensivo del sostantivo. Prendiamo ora in considerazione il suffisso *-uccio*, presente in due battute con accezioni opposte. In un caso serve per formare un alterato verbale dal carattere affettivo. Tarpano descrive la comodità del mangiare in cucina: «e d'onverno s'accende una bella fiamma di rieto e uno manica e si scailduccia bene bene» (11, I). L'alterato *si scailduccia* serve a evocare il conforto del riparo domestico. In un'altra occasione il suffisso *-uccio* ha una connotazione negativo peggiorativa. Menicuccio definisce il castello in cui ha prestato servizio il fratello di Tarpano un «piccolo *castelluccio* di Roma» (1, I). Nell'alterato *castelluccio* al valore diminutivo del suffisso si aggiunge una connotazione sprezzante.

Per quel che riguarda gli alterati accrescitivi in *-one/a*, segnaliamo i termini lessicalizzati *cassone*, *cassettone*, *cantone* (11, II), l'alterato *urtone* (1, III), in cui il suffisso indica il carattere dimensionale, e l'espressione *bella vedovona* (1, II). Soffermiamoci su quest'ultimo alterato: «POLIDORO E questa non è stata un'altra fortuna? TARPANO Quale? POLIDORO Quella di questa bella *vedovona*». Polidoro vuole convincere Tarpano della fortuna che ha avuto nell'incontrare la vedova. L'accrescitivo, preceduto dall'aggettivo *bella*, ha valore positivo in quanto indica la robustezza e la forza della donna. Infine, prendiamo in considerazione il suffisso *-accia*. Gli alterati *barbaccia* (6, III) e *vociaccia* (11, II) usati in riferimento alla barba e alla voce dello spaventoso Menicuccio, travestito da diavolo, hanno una connotazione peggiorativa. Il suffisso alterativo ha, invece, un carattere affettivo e attenuativo in *spiucciacce*, come è stato visto in precedenza, e un valore positivo in *giovencaccia*. Vediamo quest'ultimo caso: «che bella donna fresca, *giovencaccia* da fatica, tant'è la mi piace di moilto» (6, I). Il suffisso serve a indicare il vigore e l'energia della donna, qualità molto apprezzate da Tarpano. Concludiamo con un accenno ai numerosi superlativi in *-issimo/a* utilizzati da Fagioli per creare un'intensificazione espressiva.

Nella commedia troviamo al grado superlativo gli aggettivi: *cattivissimo* (2, II), *illustrissimo* (1, III), *grandissimo* (2, III), *degnissimo* (I, 1), *vastissimo* (3, I), *brevissima* (1, II), *bellissima* (3, I), gli avverbi: *benissimo* (1, I), *volentierissimo* (2, III), *facilissimamente* (3, I).

3.5.5. Aspetti della fraseologia

Come osservato dall'Altieri Biagi nel suo imprescindibile studio sulla lingua di Fagioli, Gigli e Nelli, «la tessera più abituale e caratteristica della commedia toscana (soprattutto di Nelli e di Fagioli) è rappresentata soprattutto dallo sfruttamento massiccio di frasi proverbiali, paragoni popolari, bisticci con nomi propri, con nomi geografici, wellerismi». ³⁹⁴ La nostra commedia non fa eccezione e presenta un variegato repertorio di frasi sentenziose, espressioni idiomatiche e proverbiali che donano freschezza e vivacità all'eloquio dei personaggi popolari. L'ampiezza di sfruttamento di queste risorse linguistiche caratterizza in maniera significativa la scrittura di Fagioli. Osserviamo un monologo di Tarpano che esibisce un'estrema concentrazione di frasi idiomatiche. ³⁹⁵ Ci troviamo nella sesta scena del primo atto. Il villano ha incontrato per la prima volta la bella vedova e se ne è invaghito. L'infatuazione per la donna è molto forte ma non è da meno la paura che il suo portafoglio possa rimetterci. Nei momenti di tensione emotiva l'uso imponente di espressioni idiomatiche e proverbiali, oltre a caratterizzare caricaturalmente il personaggio, serve a dare maggiore espressività e intensità al suo linguaggio:

Oh qui, ora Tarpano, tu hai dato il tuffo ³⁹⁶ di vero, per più versi. Andiam un poco all'osteria a aggiustar li conti coi vetturini. L'amore ti dà gusto e lo 'nteresse ti bastona, ³⁹⁷ io ho auto la gragnuola a ciel sereno ³⁹⁸. Ma qui non c'è rimedio, siamo in ballo, bigna ballare e ballar bene ³⁹⁹ [...] Capperi,

³⁹⁴ ALTIERI BIAGI, *La riforma del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, cit., p. 89.

³⁹⁵ Per il significato delle frasi idiomatiche e proverbiali è stata consultata la banca dati della Crusca sui Proverbi italiani, <http://www.proverbi-italiani.org/> che comprende le raccolte cinquecentesche di Francesco Serdonati (una copia cinquecentesca del ms. originale dei *Proverbi italiani* di Serdonati è presente nella Biblioteca Laurenziana, *Codic. Medic. Palat. LXII*, una copia ottocentesca del ms. Laurenziano è conservato presso l'Accademia della Crusca, ms. 116-19) e Lionardo Salviati (la raccolta di Salviati si trova nella Biblioteca Ariostea di Ferrara, ms. C1. I, 394), quelle ottocentesche di Giusti e di Capponi (G. GIUSTI, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, Le Monnier, 1853; G. CAPPONI, *Raccolta di proverbi toscani*, 1870, Firenze, Le Monnier). Nella consultazione della banca dati si è data precedenza alle raccolte cinquecentesche di Serdonati e Salviati, indicate con Ms. Ser. e Ms. Sal. Per il significato delle espressioni non presenti nella banca dati della Crusca sono stati consultati i vocabolari già citati in precedenza (cfr. nota 349) e S. PAULI, *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine*, Venezia, S. Occhi, 1761 (Pauli).

³⁹⁶ 'Ti sei rovinato': Serdonati registra l'espressione *dar l'ultimo tuffo*: «perire, finire di ruinare, metafora presa da que' che annegano» (Ms. Ser.). La locuzione è presente anche nella raccolta di Salviati (Ms. Sal.).

³⁹⁷ Le espressioni sull'interesse sono frequenti nella commedia: «Vorria che ce fosse scritto: così vuol l'interesse e la robba in mano» (11, II); «se l'interesse non me sforza l'ammore non me ce porta» (8, I).

³⁹⁸ La *gragnuola* è la 'grandine'. Il modo di dire *avere la gragnuola a ciel sereno* equivale all'odierno *fulmine a ciel sereno*. Il Tommaseo-Bellini registra l'espressione «E' pare che ti sia caduta la gragnuola addosso» e la spiega così: «si dice di chi abbia avuto qualche disgrazia, o sia stato sbattuto, e per ciò stia sbalordito; tratto dalla similitudine delle vigne o frutti percossi dalla gragnuola»: cfr. Tommaseo-Bellini, p. 1171.

³⁹⁹ 'dobbiamo darci da fare'. Serdonati registra la locuzione: «poiché siamo in ballo bisogna ballare, poiché abbiamo cominciato è forza finire» (Ms. Ser.).

quella vedova mi vuol far dar nelle girandole!⁴⁰⁰ [...] cattededdua, vadin lo 'nteresse in bordello,⁴⁰¹ questa voilta s'ha da spendere a braccia quadre,⁴⁰² e se il borsello ci proverà travagghio, l'occhio almeno ci arà qualche sodisfaizione. (6, I)

Come è stato detto in precedenza, nello studio della lingua di Faggiuoli è fondamentale prendere in considerazione il suggerimento letterario insieme al suggerimento della lingua viva.⁴⁰³ Nonostante non si possa escludere la vitalità di queste espressioni nella Toscana del primo Settecento, è d'obbligo ricordare che la maggior parte delle frasi idiomatiche e proverbiali usate da Faggiuoli sono reminiscenze letterarie provenienti da una tradizione linguistica giocosa e burlesca che risale al Cinquecento e sono registrate nei vocabolari e nelle raccolte di frasi proverbiali dell'epoca.⁴⁰⁴ Come afferma l'Altieri Biagi, il nostro autore fu spinto all'uso dei riboboli «soprattutto dalla coscienza della loro assunzione letteraria».⁴⁰⁵ Esemplichiamo con una breve rassegna di frasi idiomatiche e proverbiali tratte dalle battute di Tarpano che contano numerose attestazioni nelle opere di Sacchetti, Varchi, Buonarroti, Pulci, Lippi: «torniamo a bomba»⁴⁰⁶ 'torniamo al nostro dovere' (12, II); «i' son entro nel frugnuolo»⁴⁰⁷ 'mi sono innamorato' (5, I); «bocchin da sciorr'agheti»⁴⁰⁸ 'bocca stretta' (12, III); «non mondate nespole»⁴⁰⁹ 'non siete da meno' (12, III); «qui v'ha lasciato ogni cosa in nasso»⁴¹⁰ 'ha abbandonato ogni cosa' (3, III); «qui v'ate preso un granchio a secco»⁴¹¹ 'avete preso un errore' (3, I).

⁴⁰⁰ 'mi fa entrare in confusione', Pauli registra l'espressione *entrare in una girandola* e la definisce così: «entrare in un ginepraio: colui che si imbarazza e non viene così presto a capo della sua faccenda»: cfr. Pauli, p. 11.

⁴⁰¹ 'vada in malora', il Tommaseo-Bellini, p. 1009, registra l'espressione «*andare al bordello*, andare in malora, essere perduto». Poggi Salani segnala la presenza dell'espressione nella *Tancia*, nella *Fiera* di Buonarroti e nel Teatro di Firenzuola e Aretino: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 44.

⁴⁰² 'fuor di misura' (Ms. Ser.).

⁴⁰³ Secondo Altieri Biagi il suggerimento letterario è «particolarmente significativo per questi scrittori arcadicamente impegnati ad una restaurazione della scrittura»: ALTIERI BIAGI, *La riforma del teatro e una «pultissima» scuola toscana*, cit., p. 90.

⁴⁰⁴ *Ibid.* Sulla tradizione linguistica giocosa e burlesca cfr. nota 345.

⁴⁰⁵ ALTIERI BIAGI, *La riforma del teatro e una «pultissima» scuola toscana* cit., p. 109.

⁴⁰⁶ Serdonati registra la locuzione *tornare a bomba* con il significato di «tornare a segno, tornare a ben fare» (Ms. Ser.). L'espressione è attestata nell'*Ercolano* di Varchi, nella *Fiera* di Buonarroti: cfr. IV Crusca, pp. 448-449.

⁴⁰⁷ Il modo di dire *entrare nel frugnolo* è registrato dalla quarta edizione della Crusca con il significato di «entrare in collera e talora anche innamorarsi». È registrata un'attestazione nel *Malmantile* di Lippi (IV Crusca, p. 531).

⁴⁰⁸ «*Bocchin da sciorre aghetti*, si dice in ischerzo di bocca stretta, e forzatamente serrata, come per lo più sogliono tenerla, per parer belle, le femmine leziose». Il modo di dire appare nei *Sonetti* di Pulci e nel *Malmantile* di Lippi: cfr. IV Crusca, pp. 398-399.

⁴⁰⁹ Ritroviamo la locuzione nella raccolta del Serdonati: «Non monda nespole, s'usa dire il tale ha o fa la tal cosa e 'l tale non monda nespole, cioè fa il medesimo, o si trova nel medesimo stato» (Ms. Ser.). L'espressione è attestata nel *Pataffio* di Sacchetti, nella *Suocera* di Varchi nella *Fiera* di Buonarroti: cfr. IV Crusca, p. 337.

⁴¹⁰ Serdonati registra l'espressione *lasciare in asso o lasciare in Nasso* con il significato di «abbandonare, perché asso è il minor punto del dado, cioè uno. Dicesi anche restare o rimanere in Nasso, lasciar solo nei pericoli, pigliandolo dalla favola di Arianna lasciata sola da Teseo nell'isola di Nasso» (Ms. Ser.). Secondo Poggi Salani si tratta della variante ipercorretta dell'espressione *in asso*, 'solo, abbandonato' presente nel *Granchio* di Salviati, nel *Malmantile* di Lippi, nel *Traditore fedele* di Faggiuoli: cfr. POGGI SALANI, *Il lessico della Tancia*, cit., p. 27.

⁴¹¹ L'espressione è registrata da Serdonati: «Dicesi Granchio a secco quando alcuno si racchiude un dito o la mano fra due legni che stringano e facciano nocumento» (Ms. Ser.). Nella quarta edizione della Crusca troviamo le seguenti locuzioni: «Pigliare un granchio, fare un mazzo di granchi, pigliare un granchio a secco o simili vagliono pigliare

Tarpano ha una predilezione per le espressioni colorite e il linguaggio metaforico. Spesso il punto di partenza della metafora è l'osservazione della realtà materiale e usuale nel suo aspetto concreto. Vediamo alcune locuzioni relative al cibo, all'atto del cucinare e al mangiare. Con questa vivace espressione il villano si riferisce al fratello che si è arricchito lavorando a casa dei signori di Roma: «Sentite, chi maneggia il lardo è difficile di moilto che non si unga le mane» (11, I); sempre in riferimento al fratello, secondo Tarpano non basta arricchirsi per diventare gentiluomini: «ma il baccalà cucinalo nil megghio modo che tu sai e ficcavi quanti sgredienti e condimenti, spizierie e noce moscata tu vuoi, non doventa storione mai de' se' giorni» (11, I); in un'altra scena il vecchio ha rincorso gli scalmanati nipoti e l'agitazione gli ha fatto andare la cena di traverso: «Canhero, io ho auta la mia con quelle carogne di quei me' nipoti, il desinare m'ha ito, come si suol dire, dalla camicia a la gonnella»⁴¹² (1, II).

L'uso di frasi sentenziose e proverbiali è costante in Tarpano, ma è presente, in misura differente, anche nella parlata dei personaggi che si esprimono in un codice medio. In questo caso il proverbio perde ogni «incisività di forma» e «espressività popolaresca» ed appare «lessicalmente depurato».⁴¹³ Osserviamo alcuni esempi tratti dalla parlata di Menicuccio, Polidoro e Frasia: «Il padrone vien a ferri»⁴¹⁴ (2, I); «cosa fatta cap'ha»⁴¹⁵ (5, II); «La lingua batte dove il dente duole» (9, I); «Ognuno uguagliando amore uguaglia» (1, I), nella frase sentenziosa pronunciata da Polidoro, personaggio che si esprime con uno stile linguistico più elevato, si osservi l'inversione sintattica e il poliptoto. Nella parlata del servo Menicuccio ricorre più volte un proverbio nella forma rovesciata: «Leghiamo un po' il padrone come vuol l'asino» (1, I); «Il padrone lo sa, i' per me lo lego dove vuol l'asino» (5, III). Il modo di dire significa 'obbedire passivamente a chi comanda, per non avere fastidi'. Con questa espressione il servo mostra la sua accondiscendenza verso ciò che gli comanda Polidoro, nonostante i suoi ordini possano sembrare folli. La forma originale del proverbio è 'leghiamo l'asino dove vuole il padrone, se si rompe il collo suo danno'.⁴¹⁶

errore o ingannarsi». L'espressione *pigliare un granchio a secco* è attestata nelle *Rime* di Allegri, nel *Malmantile* di Lippi, nelle *Lettere* di Redi: cfr. IV Crusca, p. 655.

⁴¹² L'espressione è presente nel *GDLI*: «Andare fra la camicia e la gonnella (cibo), non riuscire gradito» p. 981.

⁴¹³ ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, cit., p. 111.

⁴¹⁴ «venire alla conclusione, al fatto; preso da quei che combattono in steccato, che co' ferri terminano le lor tenzioni» (Ms. Ser.).

⁴¹⁵ Serdonati registra così la locuzione: «Come disse il Mosca: cosa fatta capo ha» (Ms. Ser.).

⁴¹⁶ L'espressione è presente nella raccolta di Serdonati in questa forma: «Lega l'asino dove vuole il padrone, e se si scortica suo danno, o se rompe il collo suo danno» (Ms. Ser.). Trifone ricorda che i proverbi alla rovescio, tipici del filone rusticale, sono una formula comica che ha avuto una notevole fortuna nell'ambito del teatro italiano, fino a giungere al grande comico napoletano Totò ('ogni limite ha una sua pazienza', 'parli come badi', 'ho un capello per diavolo'), cfr. TRIFONE, *La retorica del villano*, cit., p. 172.

L'uso dei proverbi rovesciati è molto comune nelle commedie di Fagiuoli. Nonostante, come si è detto, questo materiale linguistico appartenga ad una lunga tradizione letteraria, l'autore se ne appropria e lo usa in maniera originale. Egli cerca di adagiare nel discorso le frasi sentenziose e le espressioni proverbiali senza interrompere il ritmo del parlato. Per farlo, articola ed arricchisce le espressioni: «L'oste ci dice che non c'è un tiro di schioppo e qui mi pare che questo tiro sia molto lungo» (5, I); gioca con i proverbi attraverso riprese e ripetizioni: «Vo' sarete ricco donche. Si vuol dire fammi 'ndovino e ti farò ricco. Voi che siete indovino sarete ricco per voi, e potete volendo far ricchi anche gli altri»⁴¹⁷ (3, I); spezza il paragone nel botta e risposta:

TOLLA Avete posta dimolta carne al fuoco, Polidoro mio, e carne assai dura ancora per quanto vedo.

POLIDORO E tutta la coceremo se fosse di più duro somaro della Marca.

TOLLA Guardate che non ve manchi l'acqua per cocerla tutta, che delle lagne da ultimo non ve n'arebbe a mancà.

POLIDORO Non ce pensate, toccherà a me a cocinarla e vedrete da ultimo che vivanda saporita vuol essere. (5, II).

Lo scambio di battute tra Tolla e Polidoro è incentrato sul paragone tra la cottura della carne e il raggio ideato da Polidoro col fine di avere Tolla per sposa. Nel botta e risposta il paragone progredisce attraverso la concatenazione delle locuzioni proverbiali (*mettere la carne al fuoco*, cuocerla come se fosse *di più duro somaro della Marca* ecc...) La giustapposizione di più proverbi è tipica di Fagiuoli che, inoltre, predilige le espressioni in cui sono presenti figure di suono, rime e assonanze: «Ah! I' ne tocco e ho il torto, io sono il becco e il bastonato innanzi»⁴¹⁸ (III, 1), notiamo il parallelismo tra le due frasi: le parole della prima frase sono assonanti, inoltre, i due termini della prima e della seconda frase iniziano con lo stesso suono.

⁴¹⁷ Nella raccolta di Giusti è presente l'espressione *fammi indovino ti farò ricco* (Giusti, p.118); il proverbio è presente anche nella raccolta di Serdonati con questa forma *chi fusse indovino non sarebbe mai povero* (Ms. Ser.).

⁴¹⁸ Ritroviamo il modo di dire in Fanf. Voci, p. 121: «Essere becco e bastonato che pur dicesi avere busse e corna».

PARTE SECONDA

CAPITOLO QUARTO

Il codice Ricc. 3462

Della commedia *Il finto mago, ovvero L'Amor e l'interesse accieca tutti* esiste un solo testimone manoscritto contenuto in un codice miscelaneo, autografo, conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze con la segnatura 3462. Le commedie manoscritte di Giovan Battista Fagioli, insieme agli scherzi scenici e ai drammi per musica, sono conservate presso la stessa biblioteca in 11 volumi *in quarto*, dalla segnatura 3462 alla segnatura 3472, nell'*infolio* segnato 3185 e nel codice *in quarto* segnato 3485. Il codice Ricc. 3462 è costituito da 447 carte numerate modernamente e legate *in quarto*. Il volume, lungo 290 mm. e largo 210 mm., è rilegato in cartoncino, rivestito di cartapeccora e presenta l'applicazione di quattro lacci di cuoio.⁴¹⁹

Le composizioni presenti nel codice sono:

1. *L'aver cura di donne è pazzia, ovvero il Cavalier parigino* (Commedia di G. B. Fagioli, 1722).
2. *Un vero amor non cura interesse* (Dramma rusticale di G. B. Fagioli, 1722).
3. *La nobiltà vuol ricchezza, ovvero il Conte di Bucotondo* (Commedia di G. B. Fagioli, 1725).
4. *L'avarò punito* (Dramma rusticale di G. B. Fagioli, 1726).
5. *La serva favorita* (Dramma per musica dell'accademico Giovanni Cosimo Villifranchi Volterrano rappresentato nella villa di Pratolino l'anno 1689, ridotto in prosa da G. B. Fagioli, 1726).
6. *La commedia che non si fa* (Commedia di G. B. Fagioli, 1729).
7. *Il finto mago, ovvero l'Amor e l'interesse accieca tutti* (Commedia di G. B. Fagioli, 1729).
8. *Ciapo tutore* (Commedia G. B. Fagioli, 1730).
9. *Ciapo oste, ovvero il Marito alla moda* (Commedia di G. B. Fagioli, 1730).
10. *Lo speziale di villa* (Dramma dell'accademico G. Cosimo rappresentato in musica nella villa di Pratolino l'anno 1684 e di nuovo l'anno 1730 in Firenze ridotto in prosa da G. B. Fagioli, 1730).
11. *Amor non vuole avarizia* (Dramma civile di G. B. Fagioli, 1733).

La commedia oggetto dell'edizione è compresa tra le cc. 261r e 297v del codice. Il manoscritto è in buone condizioni ma si notano su molte carte macchie sparse e velature causate dall'umidità. Alcune parti del testo risultano difficili da decifrare; tuttavia le poche lacune

⁴¹⁹ Per la descrizione del codice cfr. G.B. FAGIOLI, *La commedia che non si fa*, a cura di O. GIARDI e M. RUSSO, cit., p. 55.

presenti non inficiano la comprensione globale dell'opera. Il testo della commedia appare rimaneggiato più volte. Numerose carte presentano cancellature con tratti di penna, correzioni e aggiunte di diversa estensione ai margini o su cartigli. I cartigli contenenti le aggiunte sono stati applicati alle cc. 269r, 280v, 283r, 291r, 292r, 295v.

La c. 263 presenta la stessa numerazione della carta successiva che indichiamo come 263bis. La commedia è suddivisa in tre atti che comprendono rispettivamente 13 scene (primo atto), 14 scene (secondo e terzo atto). Il primo atto inizia alla c. 263r/bis, il secondo alla c. 277r, il terzo atto alla c. 289r. L'intervallo è segnalato nel secondo atto, dopo la scena XI, alla c. 286r. Gli atti sono indicati con i numeri ordinali e le scene con numeri cardinali, ordinali e romani a seconda dei casi.

A c. 261r si trova l'anno di composizione, il titolo dell'opera e il nome dell'autore:

[1729- Il Finto Mago, ovvero L'Amor e l'Interesse accieca tutti / commedia di Gio. Battista Fagioli, Accademico fiorentino, / Apatista, De' Riformati di Cesena, / de Filoponi di Faenza, / de' Forzati di Arezzo, / fra i pastori Arcadi / chiamato / Sargonte Nedeatide / e / fra gli Innominati di Brà in Torino / detto / Il confederato].

In calce si leggono alcune informazioni riguardanti la commedia e la messa in scena dell'opera:

[Fatta pel Signor Marchese Mario Gabrielli di Roma, con adattarci i personaggi all'età loro a richiesta di medesimo].⁴²⁰

Più in basso è presente una nota relativa ad una riduzione dell'opera su richiesta di Vincenzo Antinori:⁴²¹

[1732, levata la Ghita e ridotta in sei personaggi a richiesta di Vincenzo Antinori]

La c. 261v contiene la lista dei personaggi e delle scene:

⁴²⁰ G. B. Fagioli dedicò al marchese Mario Gabrielli i capitoli L e LI delle *Rime piacevoli* (cfr. G.B. FAGIOLI, *Rime piacevoli*, Lucca, Maescandoli, 1733, pp. 287-292). Il capitolo L fu scritto in occasione dell'invio a Roma, su richiesta del marchese, di una commedia. Il capitolo LI fu composto in risposta ad una lettera dello stesso in cui veniva richiesto un ritratto di due contadini fiorentini per poter approntare al meglio i vestiti di scena per i personaggi della commedia. Fagioli inviò il capitolo insieme al ritratto fatto fare a matita da un pittore. Nel capitolo l'autore avverte il marchese che il personaggio di Tarpano non dovrebbe avere l'aspetto del bel villano ritratto. Il commediografo, infatti, lo immagina più rozzo e sulla cinquantina, un "villano cornuto". Gli abiti della contadinella ritratta, invece, raffigurano bene quelli che potrebbe indossare il personaggio di Tolla. Presumibilmente, la commedia in questione è il *Finto mago*, in quanto non abbiamo notizia di altre commedie composte per il marchese Gabrielli. Inoltre, l'anno della composizione della commedia e dei capitoli coincide (1729), come anche il nome dei personaggi, Tarpano e Tolla, citati nel capitolo LI. Per il testo dei due capitoli si rinvia all'*Appendice*. Sul marchese Gabrielli cfr. nota 8, p. VI. Sulla corrispondenza privata tra Fagioli e il marchese cfr. nota 170.

⁴²¹ Vincenzo Antinori, fu Provveditore del Monte del sale: cfr. G. PESIRI, a cura di, *Archivi di Famiglie e di persone*, vol. III, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Roma, 2009, p. 13. Il commediografo dedicò a Vincenzo Antinori alcuni sonetti (LIX-LXIV) delle *Rime piacevoli* (cfr. G. B. Fagioli, *Rime Piacevoli*, cit., pp. 119-23).

[Interlocutori / Tarpano Coticoni da Peretola: uomo rozzo e ricco / Polidoro: giovane romano amante di Tolla / Tolla di anni 16 / Checco di anni 6 / Ghita di anni 5 / nipoti di Tarpano nati in Roma / Frasia: vedova zia materna da madre romana / Menicuccio: servo astuto di Polidoro romano / La scena rappresenta Peretola borgo fiorentino lontano 3 miglia da Firenze / Scene: / Peretola borgo lontano circa 3 miglia da Firenze / Sala della casa di Tarpano / Orto della casa di medesimo]

Le cc. 262r-v e 263r-v sono di diversa dimensione rispetto alle altre e sembrano essere state aggiunte al volume in un secondo momento. Alla c. 262r si trova l'*Argomento* che non sembra riferirsi alla nostra commedia ma alla versione ridotta dell'opera a cui rimanda la nota di c. 261r. Nell'*Argomento*, infatti, il ricco zio è chiamato Marchionne e non è presente il personaggio di Ghita. Nella commedia che si legge di seguito, invece, il nome dello zio è Tarpano e i nipoti sono tre, Checco, Ghita e Tolla. Inoltre, nessuna composizione presente nel volume, salvo la nostra commedia, è preceduta dall'*Argomento*. La c. 262v è la parte anteriore di un biglietto, come risulta evidente dalla dedica (All'Illustrissimo e Revererendissimo Monsignor Giuseppe Maria Martelli, Arcivescovo di Firenze),⁴²² dalle piegature del foglio, ancora evidenti, e dai resti di cera lacca. Anche la c. 263r è la parte anteriore di un biglietto, intestato all' Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Domenico de' Bardi, Vicario Generale, nella curia arcivescovile di Firenze. Alla c. 263v si trova una scena (scena IV dell'Atto I) che molto probabilmente, come l'*Argomento*, si riferisce alla versione ridotta dell'opera: anche in questo caso lo zio è indicato con il nome di Marchionne e i nipoti sono soltanto due, Tolla e Checco.

⁴²² Giuseppe Maria Martelli fu Arcivescovo di Firenze dal 1722 al 1740. Faggioli gli dedicò il capitolo XV delle *Rime piacevoli* in occasione della sua nomina di arcivescovo (cfr. G. B. Faggioli, *Rime Piacevoli*, cit., pp. 99-105).

I CRITERI DI TRASCRIZIONE

Nella presente edizione si è scelto di riprodurre il testo con la massima fedeltà, rispettando quanto più possibile la prassi linguistica dell'autore. Tuttavia, alcuni interventi sono risultati necessari per rendere il testo più chiaro e agevolarne la lettura.

- L'impiego delle maiuscole è stato riportato all'uso moderno. Sono state eliminate le maiuscole dei titoli di cortesia e delle qualifiche professionali (*signore, madama, messere, oste, mago, astrologo*); è stato regolarizzato l'uso della maiuscola dopo il punto fermo, il punto interrogativo ed esclamativo. La prima parola della didascalia, anche quando precede o sostituisce la battuta, è stata scritta con l'iniziale minuscola.
- Si sono sciolte le frequenti abbreviazioni sia nelle didascalie che nel testo: *m* > *madama*, *sig* > *signore*, *SM* > *Sua Maestà*, *VS* > *Vossignoria*, *vra* > *vostra*, *qto* > *questo* ecc. Il nome del personaggio che precede l'indicazione di azione o la battuta è stato sciolto e posto in maiuscoletto.
- L'accentazione è stata ricondotta all'uso moderno. È stata soppressa la sistematica accentazione dei monosillabi: *nò* > *no*, *quì* > *qui*, *quà* > *qua*. Si è mantenuto l'accento sul possessivo *sò* 'suo', 'sua', per distinguerlo da *so*, voce del verbo *sapere*. Quanto alle forme verbali, si sono scritte senza accento *dò* > *do*, *fò* > *fo*, *fà* > *fa*, *sò* > *so*, *sà* > *sa*, *stò* > *sto*, *stà* > *sta*, *vò* > *vo* 'vado', *và* > *va*; si è mantenuto l'accento su *dà* (voce del verbo *dare*), su *vò* 'voglio', per evitare la confusione con gli omografi *vo* 'vado' e *vo* 'voi'. Si è conservato l'accento sulla vocale finale degli infiniti troncati: *venì*, *vangà*, *andà*, *spezzà*. È stata rispettata la distinzione tra accento grave e acuto su *e* ed *o*, ed è stato introdotto l'accento acuto sui polisillabi tronchi terminanti con *e*: *sedé*, *vedé*, *sapé*.
- L'apostrofo è stato abolito in *qual'è* > *qual è*, *pover'a me* > *pover a me*, *ancor'io* > *ancor io*, *buon'ommo* > *buon ommo*. Si è eliminato l'impiego casuale dell'apostrofo in presenza dell'articolo indeterminativo, riportandolo all'uso moderno: *un anima* > *un'anima*, *un'altro* > *un altro*. È stato inserito l'apostrofo, non sempre presente, per indicare il troncamento delle preposizioni articolate plurali: *a'* 'ai', *de'* 'dei', *co'* 'coi', *ne'* 'nei'; dei pronomi: *i'* 'io', *e'* 'ei', *vo'* 'voi'; del dimostrativo *que'* 'quei'; dei possessivi: *me'* 'mio', 'mia', 'miei', *mie'* 'miei'; delle voci del presente indicativo di *essere*: *so'* 'sono', *se'* 'sei', degli imperativi: *ve'* 'vedi', *gua'* 'guarda', *da'* 'dai', *fa'* 'fai', *va'* 'vai'. Si è mantenuto l'apostrofo per segnalare l'afesi vocalica o sillabica: *'l* 'il', *'no* 'uno', *'na* 'una', *'sto* 'questo', *'sta* 'questa', *'ste* 'queste', *'ndovino* 'indovino', *'nteresse* 'interesse', *'ntrigo* 'intrigo'.
- Sono state trascritte secondo la grafia moderna le voci del verbo 'avere' con il diacritico *h*.

- Le interiezioni vocaliche (*a, e, o, u*) sono state trascritte modernamente aggiungendo la *h* (*ah, eh, oh, uh*).
- La *j* è stata resa con *i*: *gioje > gioie, vinajo > vinaio, majolica > maiolica*.
- È stata mantenuta l'oscillazione tra le forme scempie e geminate presenti nel testo: *robba/roba, subito/subito, dubbita/dubita, avverrete/averete, zittella/zitella, divvela/divela*.
- È stata eliminata l'univerbazione in *quilche > quil che, dimoilto > di moilto*.
- È stata regolarizzata secondo l'uso moderno la grafia di: *in oltre > inoltre, in tanto > intanto, in vece > invece, né men > nemmen, né anch'io > neanch'io, fin'ora > finora*.
- Il *ci* attualizzante seguito dalla prima persona del presente indicativo del verbo *avere* è stato trascritto nella forma *c'ho*.
- Nei pochi casi in cui le parole risultavano illeggibili, si sono offerte ipotesi di lettura segnalate tra parentesi uncinate < >.
- Per quanto riguarda gli interventi sull'interpunzione, è stata aggiunta la virgola dopo le interiezioni (*Ah, Eh, Oh, Uh*), e in chiusura di proposizione incidentale. Si è eliminata la virgola davanti a *che* dichiarativo e in tutti i casi in cui si è ritenuto che la sua presenza non fornisse indicazioni di intonazione o servisse all'intelligibilità del testo. Sono stati aggiunti i puntini di sospensione se richiesti dalla battuta. Sono stati inseriti il punto esclamativo e il punto interrogativo laddove è parso necessario per rendere più chiara l'intenzione dell'autore.
- Le parole sottolineate, come le frasi che Polidoro finge di leggere (Atto II, scena XI, c. 284r), sono state riportate in corsivo.
- Le didascalie sono state riportate in corsivo e racchiuse tra parentesi tonde e si è rispettata la loro posizione originaria rispetto alla battuta. È stata esplicitata la didascalia *a parte*, indicata dal Fagioli con il segno dell'uguale (=) e le battute soggette a questa convenzione teatrale sono state poste tra parentesi tonde.
- Gli atti sono stati indicati con i numeri ordinali e le scene con i numeri romani (ATTO PRIMO, Scena I). Gli errori di numerazione delle scene sono stati emendati ed è stato ripristinato l'ordine corretto (la scena IV del primo atto è indicata erroneamente come scena III, la scena XIV del terzo atto come scena XIII).

Il Finto mago,
ovvero
L'Amor e l'interesse
accieca tutti

Commedia di Giovan Battista
Fagiuoli

PERSONAGGI

TARPANO Coticoni da Peretola, uomo rozzo e ricco.

POLIDORO, giovane romano amante di Tolla.

TOLLA, di anni 16

CHECCO, di anni 6: nipoti di Tarpano nati in Roma.

GHITA, di anni 5

FRASIA, vedova zia materna da madre romana.

MENICUCCIO, servo astuto di Polidoro romano.

La scena rappresenta Peretola, borgo fiorentino lontano 3 miglia da Firenze.

SCENE

Sala della casa di Tarpano

Orto della casa di medesimo

ATTO PRIMO

SCENA I

Peretola, borgo nei pressi di Firenze.

Polidoro in abito d'armeno, barba posticcia e mazza in mano a Menicuccio.

1 MENICUCCIO E adesso, signor Polidoro mio bello, che fuggiasco siete partito da Roma e dopo in cotest'abito, col quale vi siete così mascherato in Firenze, che cosa volete far qui in Peretola?

POLIDORO Ubbidiscimi esattamente e vedrai quel che io pretendo di fare, e se quant'ho in capo mi riesce, vuoi ridere.

MENICUCCIO Basta che voi non scambiate e che invece di ridere non s'abbia da piagnere.

POLIDORO Non dubitare ed oltre al divertimento che ci troverai, se avrai spirito di sapermi servire com'io desidero, aspettati da me una generosa ricompensa co'lla quale hai già veduto che ho cominciato.

5 MENICUCCIO Eh già, questa è quella che veramente mi ha indotto più d'ogni altra buona ragione a servirvi in questo vostro viaggio di contrabbando, che per il restante, a divela liberamente, non mi sarei mosso punto né poco.

POLIDORO Amore per la mia parte n'è stato solo cagione.

MENICUCCIO E per la mia l'interesse.

POLIDORO Passione da tuo pari.

MENICUCCIO Passione da mio pari, perché son miserabile e la vostra da par vostro, perché siete innamorato e per ora avete da scialare.

10 POLIDORO Dimmi un poco, ch'è quel che più presentemente m'importa, quella lettera, che subito qui arrivato iersera consegnai al garzone dell'oste, fu poi recapitata in propria mano di questo messer Tarpano Coticoni, come con tutta premura gli comandai e perciò gli diedi la mancia?

MENICUCCIO Ed in virtù di codesta, più che della vostra premura, subito in propria mano fu recapitata la lettera, così mi disse il garzone.

POLIDORO Ora, bisogna che tu sappia che io appena giunsi ieri in Firenze, da codesto amico, già da me conosciuto in Roma e che per mia ventura a caso trovai, il quale appunto qui in Peretola molti affari possiede, fui esattamente informato che questo Messer Tarpano è un contadino rozzo e babbano ed è tanto avido in qualunque modo di sempre più far danari che, oltre il gran traffico che ha, in questo luogo e in ogni dove <ha un suo debole nel cercar sempre tesori> e fra'll'altro nel credere certamente in un suo fiuto d'averne a trovare. Così mi confermò iersera anche l'oste, che con

altri giusto di costui discorreva, che egli non ha in testa altro che questa cosa e che perciò si rende ridicolo nel paese. Io, per facilitar i miei fini, pensai ad un tratto d'incontrar questo suo genio ponendomi in questo abito stravagante.

MENICUCCIO Che da quel vostro amico mi mandaste correndo a pigliare in quell'involto, con cotesta barba da satiro.

POLIDORO Sì, v'era in esso questo e un altro ancora che dee servire per te.

15 MENICUCCIO E da che m'ho io a vestire?

POLIDORO Saprai tutto e giacché c'era tempo di uscire dalla città così travestito, mi portai non osservato quaggiù.

MENICUCCIO Tutto va bene, ma ora che abbiamo da fare?

POLIDORO Tu ancora dei cooperare a ciò.

MENICUCCIO E come c'entro io in questo negozio?

20 POLIDORO Non dubitare che da me ne sarai benissimo istruito.

MENICUCCIO Il cielo me la mandi buona!

POLIDORO Sai ancora che pure son venuti di Roma a questa volta i tre nipoti di costui.

MENICUCCIO Sì signore, Tolla, vostra dama, Checco e Ghita, di lei fratello e sorella, che son ancora due ragazzetti piccolini.

POLIDORO Giacché, morta loro la madre e adesso morto ancora Taddeo, lor padre, fratello di questo messer Tarpano, da esso fu lasciato tutor de' medesimi come suoi nipoti.

25 MENICUCCIO Insieme con Frasia loro zia da canto di madre, alla quale essendo tutto il mondo paese, perché tanto possiede in Roma che in Peretola, appena avendo da vivere e non avendo nulla da perdere, è tornato benissimo, a spese di questi ragazzi, il venire con essi a scroccar da Tarpano: oh, l'è vedova lesta!

POLIDORO Ma che volevi mandare una fanciulla da marito e due bambocci senza padre e madre da lor soli? Una custode più propria di questa, che è vedova, loro zia e tutrice, non poteva mai ritrovarsi.

MENICUCCIO Ed ella esaurisce ben la sua carica...

POLIDORO Come dire?

MENICUCCIO Fa ciò che fanno tutti gli altri tutori, mangia quanto può a questi pupilli.

30 POLIDORO Qui però poco c'è da mangiare.

MENICUCCIO Disgrazia per lei e per loro. Ma questo Tarpano così ricco vanta che sia un uomo altrettanto sordido e taccagno.

POLIDORO Se così non facesse non sarebbe sì ricco e sarà a proposito per questi suoi nipoti lasciati molto scarsi di patrimonio.

MENICUCCIO Oh, non dubitate, che questo zio vuol esser davvero a proposito per loro. Non potendo egli in modo alcuno sfuggire di non gli pigliare (voi lo sapete pure), mandò a dire che si vestissero da contadini, perché in altro abito non voleva ricevergli, nulla importandogli che il padre loro, da villano che egli era, abbia fatta in Roma la figura di procuratore e di agente principale nelle case più grandi.

POLIDORO A Roma si veggion miracoli molto maggiori e si veggion talvolta i vapori più sordidi, non so come, da cert'aria vergognosamente benefica sollevati alle sfere più luminose e più alte, dare uggia non poca anche alle stelle di prima grandezza.

35 MENICUCCIO Basta, con tutta la sua procureria e agenzieria da ultimo è morto spiantato.

POLIDORO Così segue a chi spende più di suo potere. Questo suo fratello che non spende, udisti pure dall'oste ch'egli è ricco sprofondato. Fa incetta di grani, ne presta amorevolmente per riaverne il doppio, dà a cambio moderato di 215 per cento col pegno in mano, con non altro che un po' di mallevadore.

MENICUCCIO Fa degli scrocchi, eh, ch'egli è un uomo tutta coscienza. Ma voi, padrone, che risoluzione avete fatto, senza saputa di vostro padre, di venir dietro a questa gente? Volete forse ancor voi far da tutore di Tolla?

POLIDORO Eh, tutore, appunto! Tu sai pure che io ne sono amante.

MENICUCCIO So ancor che vostro padre non vuol questi amori e molto meno questo parentado, perché Tolla non è vostra pari. Non lo vedete da voi ch'ella è nipote di un contadino e voi puzzate di gentiluomo, anzi siete lì lì e per esserci affatto, non ve ne manca quant'è grosso un testone.

40 POLIDORO Ognuno uguagliando amore uguaglia. Tu pensa a servirmi fedelmente e non ad altro, t'ho preso per servo, non per pedante, né per correttore.

MENICUCCIO Voi avete ragione, non parlo più: leghiamo un po' il padrone come vuol l'asino.

POLIDORO Farai benissimo. Torniamo a noi, Frasia coi nipoti è già in Firenze da iersera in qua...

MENICUCCIO E noi abbiam fatto da furieri...

POLIDORO E non avendo ella voluto proseguire il viaggio con essi, per esser stracchi, frappoco verosimilmente sarà qua stamattina, se punto s'è levata per tempo.

45 MENICUCCIO E anche a levarsi tardi ci sarà frappoco. È agli atti che il viaggio è d'un ora da Firenze a Peretola, o ci saranno tre miglia?

POLIDORO Veggio un uomo ch' esce da quella casa ed appunto ha in mano una lettera, che non sia costui che cerchiamo?

MENICUCCIO Ma se fosse lui, da iersera in qua che l' ebbe avuta, ora l' aveva a aver finita di leggere, se non è tanto somaro che non sappia né legger, né scrivere, né proceder da galantuomo.

POLIDORO Può anch' essere...

MENICUCCIO Voi dite il vero, egli è ricco e tanto basti! Sentite, e' mi pare che renda un po' d' aria al suo fratello, il quale benché rincivilito, dirozzato ed arromanescato sui selci di quel piccolo castelluccio di Roma, quella piccola fisionomia di villano nato vi era rimasta.

50 POLIDORO Ritirati.

MENICUCCIO Chi ha debito si ritira. Io non ho a dar nulla a nessuno per ora.

POLIDORO Levati di qui, voglio dire, che sia costui Tarpano o no, voglio interrogarlo e per quel che ho disegnato di fare non voglio che ti vegga e che ti conosca per mio servitore. Entra tu nell' osteria e intanto arrivando la signora Tolla ...

MENICUCCIO *a parte* (Con riverenza parlando).

POLIDORO ...e tutti gli altri, servigli dove bisogna.

55 MENICUCCIO Ubbidisco. *a parte* (Ma che prima io non mi voglia chiarire se costui è quel cavalier salvatico che forse sarà il degnissimo zio del mio padrone e sentire come lo voglia imbrogliare, non mi terrebbono le catene). (*si ritira da parte*)

SCENA II

Tarpano con lettera in mano e detti.

1 POLIDORO Buon giorno, mio padrone.

TARPANO Buon dì e buon anno, signor Lievantino.

POLIDORO Io già so che voi siete il signor Tarpano Coticoni.

MENICUCCIO *a parte* (Il padrone vien a ferri).

5 TARPANO Se voi lo sapete donche non occorre ch' i' ve lo dica. E chi ve l' ha detto?

MENICUCCIO (*via*)

SCENA III

Polidoro e Tarpano.

1 POLIDORO Le stelle me l' hanno detto.

TARPANO Le stelle?

POLIDORO Sì signore, le stelle.

TARPANO Oh ve', ch'ie pensavo che ve l'avessi detto l'oste quaggiù...

- 5 POLIDORO No signore, se io non vi conosco né mai più vi ho veduto non poteva domandare all'oste. Ma ora in vedervi io, inondando tantissimo quelle sfolgoranti cifre lassù, e leggendo, benché da lontano, francamente quei luminosi caratteri impressi colassù, in quel vastissimo foglio azzurro dell'aria...

TARPANO Ghi è un foggio da quailcosa, ghi ène arcimperiale e voi avete un buon occhio, io non ci miro neanche co'gghi occhiali in colassù s'ailto, ci vorrebbe l'occhiali dil Galateo chi l'avesse.

POLIDORO Io, senza quegli né questo, chiaro ci scorgo, onde a che i' so il futuro, veggio il presente e m'è noto apertamente il preterito.

TARPANO Oh, gua' anche dove v'entrate, costi è lo 'ndifficile, cattera, s'egghi è vero ell'ène una bella cosa. Sicchéne siete 'ndovino a il vedere.

POLIDORO Questa è la mia professione.

- 10 TARPANO Vo' sarete ricco, donche. Si suol dire fammi 'ndovino e ti farò ricco. Voi che siete indovino sarete ricco per voi, e potete, volendo, far ricchi anche gli altri.

POLIDORO Io non ho mai <voluto, ma potrei avere> mille dobli ogni volta che io lo voglio.

TARPANO Io, se fussi in voi, lo vorrei ad ogni quarto d'ora.

POLIDORO E poi? Non so che me ne fare.

TARPANO Lo saprei ben io! A me donche, che vo' m'ate cognosciuto, dove m'ate vo' letto?

- 15 POLIDORO Nel presente, siccome nel preterito lessi de codesta lettera che avete in mano.

TARPANO Come domin ate vo' letto questa lettera che mi fu recapitata iersera? Voi l'avete vista in mano al garzone dell'oste che me la recapitò?

POLIDORO Se io giungo adesso dopo che l'avete ricevuta.

TARPANO E che dic'ella? *a parte* (Qui lo vogghio, ell'era suggellata co'lla cera lacca e l'apretti da mene).

POLIDORO Cotesta lettera la doverebbe venir, s'io non erro, da una città la più grande del mondo.

- 20 TARPANO Ghi è vero, perdicoli, la vien di Roma, che giusto si chiama *caput mundi*: ma che dic'ella? *a parte* (Qui è il duro).

POLIDORO Vi doverebbe esser l'avviso d'una buona eredità che v'ha lasciata un vostro parente stretto.

TARPANO Da un mio parente stretto, di certo che ghi è proprio stretto, ghi è vero la 'redità l'ho avuta, ma non buona punto né poco, qui v'ate preso un granchio a secco.

POLIDORO E pure ai miei conti ed all'aspetto dei pianeti.

TARPANO E questa volta o le pianete non vogliono dire il vero o i vostri conti non enno tornati, perché la 'redità che io ho autà era di tré nipoti: due femmine ed un maschio. Oh guate, buona 'redità che è questa, e di più vi ène una vedova, sorella della mia cognata morta che me gli mena, per tarantello anche liei, i' giuoco a che la mi s'appillotta in casa e ci ha poi a volere ghi organi a spicciammela da dosso. Eh, messere strogolo, che tale io vi credo a come voi la discorrete, di dove siete voi in grazia?

25 POLIDORO Io son d'Egitto.

TARPANO Oh, ve' di dove! E quanto c'è egghi da questo Sopragitto a quine, a Peretola?

POLIDORO Ci sarà un viaggio di tre anni continuati e anche di quattro bisognando, io vo girando il mondo a beneficio comune, indovinando le cose sì prospere che avverse che son per succedere.

TARPANO E queste dove le leggete voi?

POLIDORO Nel futuro.

30 TARPANO Che vuol dire, perch'i' capisca?

POLIDORO Nel tempo avvenire.

TARPANO Ma l'indovinate voi?

POLIDORO Sempre.

TARPANO Sempre sempre, poi no, ecco ora che v'ate detto ch'io ho avuta una buona eredità di questi tre nipoti co'llo strascico della zia, come l'accomidate voi?

35 POLIDORO Io l'accomodo facilissimamente, perché mediante questi nipoti vi si prepara dal fato una gran fortuna e per mezzo di quella zia una gran consolazione.

TARPANO Può esser ogni cosa, ma per ora io la veggo mal avviata. Donche, a il vostro dire questi nipoti mi saranno d'utole e come?

POLIDORO Fra'll'altre v'è questa zittella maggiore ch'è già da marito.

TARPANO Un bell'utole una ragazza da marito e purtroppo ghi è vero, che l'ha 16 anni e a me toccherà a maritalla e a snocciolar la dote. Un buon utole se ghi enno tutti cosìe.

POLIDORO Ma la dote la porta nel volto.

40 TARPANO Come è nil voilto?

POLIDORO Bella a meraviglia.

TARPANO Che l'ate vista?

POLIDORO Come volete ch'io l'abbia veduta se ella vien di Roma ed io vengo d'Egitto.

TARPANO E che sapete voi s'ella è bella o brutta?

45 POLIDORO Veggio nel contemplar la stella di Venere che la domina che non può esser se non bellissima e se questa s'unisce com'io vorrei... *a parte* (oh, me felice!)

TARPANO Che seguirà egghi?

POLIDORO Tutto il vostro vantaggio, *a parte* (tutta la mia gioia!)

TARPANO Davvero?

POLIDORO Oh, purtroppo sor Tarpano vi veggio sulla fronte spuntare...

50 TARPANO Che diavol mi vedete voi spuntare?

POLIDORO Due linee.

TARPANO *a parte* (Io avevo pensato a peggio: manco male).

POLIDORO Che dall'occipite partendo, una da destra e una da sinistra sul sincipite poi si congiungono.

TARPANO E che significan ellino?

55 POLIDORO Che all'arrivo di questi nipoti... c'è qualcuno che sente?

TARPANO Non ci veggo nessuno.

POLIDORO Di grazia osservate bene.

TARPANO Che non vedete anche voi che non c'è un'anima?

POLIDORO All'arrivo di questi nipoti troverete un tesoro.

60 TARPANO Un tesoro?

POLIDORO Un tesoro e anche copioso...

TARPANO È ella fandonia?

POLIDORO È verità manifesta, troppo chiaro me lo dicono gli astri!

TARPANO Se codesti disastri dicono il vero l'eredità de' nipoti sarebbe buona, quella della zia che vien con essi non so che consolazion mi potrà arrecare, come v'ate detto: al più al più la potrà badare a questi ragazzi e a questa fanciulla, che non sarebbe poco se la lo facesse.

65 POLIDORO E a voi ancora.

TARPANO Vo' vorrete dire un po' di governo, ch'i' son solo. Ma per ailltro ormai, io a mene m'abbiado da per mene, m'abbiado...

POLIDORO Per forza, baderete anc' a lei.

TARPANO Io non vi capisco bene dove v'andiate a colare. Tiriam un po' innanzi la cosa del tesoro che m'importa più d'ogni cosa, che vi dican egghino que' così che ate alluminato?

POLIDORO Gli astri.

70 TARPANO Li nastri?

POLIDORO Gli astri.

TARPANO Rasti?

POLIDORO Gli astri, gli astri.

TARPANO Via, codesti, via. Che v'hann' egghian detto?

75 POLIDORO Mi danno speranza sicura che nell'orto di vostra casa, bene in fondo, vi dovrebbero essere i vestigi di alcune antiche rovine.

TARPANO Ora, veramente là non v'enzo, ma là v'enzo bene state pil tempo passo, e nil fondo dell'orto, dov'è ora certo salvatico, e miei vecchi mi diceano che v'era un certo casamento che poi fu spianato da fundamenta e che vi si sentiva e vi si vedeva dell'ombre e della boce la notte.

POLIDORO Vedete ch'io non mentisco: chi abitò in quel tempo codesto casamento ve lo ripose.

TARPANO Ma si potrà egghi cavare?

POLIDORO Io lo credo indubitatamente.

80 TARPANO Non vorrei che fossi stato trovato quando fu fatto quil salvatico.

POLIDORO Non può essere, poi prima ci assicureremo se vi sia.

TARPANO Ma voi vi trattenete qui in Peretola?

POLIDORO Ci son di passaggio e non ho alcuna occasione di trattenermi.

TARPANO Si vede che questi paesi son fatti pe'gghi strogoli, guardate, poco più su c'è Brozzi dove ve ne è uno che quando vada piovere dice che si vuol guastare il tempo e non la sgarra mai.

85 POLIDORO Son bagattelle queste.

TARPANO Non dico per metterlo in concorrenza di voi, dico per un dire... Ora, sicchéne se voi ve ne volet'ire, come si farà egghi di questo tesoro?

POLIDORO Quando io vi abbia a servire, mi tratterrò quanto bisogni, perché questo è ancor mio com'è vostro vantaggio.

TARPANO E perchéne?

POLIDORO Perché dei tesori ch'io cavo me ne tocca la metà.

- 90 TARPANO La metà, eh? Ma che non è troppo? Pensavo il terzo, io l'avo sentito dire, anche per divvelo...
- POLIDORO Io poi non gli cavo per meno. Vedrete la gran fatica che ci vuole e il gran coraggio che ci bisogna.
- TARPANO Come a dire? Che fatica e che coraggio ci va egghi? Che si ha a ponzar di molto a trovallo?
- POLIDORO Fatica in fare scavar il terreno.
- TARPANO Oh, questo lo farò io da per mene, io non ci ho ripugnanzia.
- 95 POLIDORO Ma un par vostro...
- TARPANO Un par mio ha fatto la robba e cosie vò seguitare.
- POLIDORO E averete timore!
- TARPANO Di chene?
- POLIDORO Vi dirò, prima di porsi all'opera bisogna invocar Plutone.
- 100 TARPANO Chi è questo Piattonne?
- POLIDORO Il nume tutelare de' tesori.
- TARPANO E chi è egghi in concrusione?
- POLIDORO È il demonio.
- TARPANO Il dimonio? Il ciel ce lo discosti.
- 105 POLIDORO Ma non dubitate che non ci farà danno alcuno.
- TARPANO Ch'è vostro amico?
- POLIDORO È molto mio parziale e mi favorisce ne' miei bisogni e in specie di questa sorte.
- TARPANO Questo dimonio veramente mi dà un po' d'uggia. Non si potrebbe far sanz'esso, eh?
- POLIDORO Non posso dirvi tutto se non vedo il luogo preciso.
- 110 TARPANO Oh, ve lo mostrerò.
- POLIDORO Ma sentite, ci vuol segretezza...
- TARPANO Buono, questo è quel ch'io volevo dire a voi, che non mancherebb' ailtro pil paese che se ne buzzicassi, c'anno più spie che bestie e c'anno pene dil diavolo a cavagghi e tesori senza lucentia!
- POLIDORO Bisogna farla pulita dunque.
- TARPANO Quest'è quel ch'i' desidero, vò vangar da per mene, non mi fido de' miei garzoni, né di nessuno...
- 115 POLIDORO Dunque, verrò da voi quando vorrete sull'ora più opportuna.

TARPANO Sarà megghio.

POLIDORO Vedremo il luogo e la discorrerem con più comodo.

TARPANO Così faremo, dove siete voi per ch'io vi trovi?

POLIDORO Sono all'osteria.

120 TARPANO Direi, venite in casa mia, ma se ora la mi si empie di nipoti e di canagghia, non arei da davvi alloggio.

POLIDORO Mi maraviglio, quand'anche non venisse alcuno io non accetterei il vostro cortese invito: voglio la mia libertà, così fo per tutto il mondo.

TARPANO Vo' fate molto bene! Così va fatto: la libertà non ha prezzo e in casa d'altri non si trova mai. Facciamo una cosa, trappoco verrò per voi all'ostaria, starete a desinar da mene. Dopo desinar, con finta di andare a spasso vi menerò nell'orto, vedrete il luogo e direte quil che s'ha a fare.

POLIDORO Benissimo tutto, non parto di là senza voi.

TARPANO Buono, e come ate vo' nome?

125 POLIDORO Albumazar d'Andruzzagar e sto di casa in Egitto all'entrar della porta orientale, allato alla terza piramide, a man manca dirimpetto a costa al mausoleo d'Artemisia.

TARPANO Uh uhi, pensate se io posso tener a mente questa filastroccola! Verrò all'ostaria e domanderò di voi e bell'è fornito. Voi siete in un abito che quaggiù non c'è da scambiare e di qui non ne passano troppi vestiti a codesto mo'.

POLIDORO Orsù, arrivederci, ci siamo intesi.

SCENA IV

Tarpano solo.

1 TARPANO Se costui mi riesce, a dire il vero, i'ho scovatola una fortuna... Ma a questi birbanti e vagabondi si può creder poco: pure a provare che ci mett' io di mio? Al più al più questo desinare. E sapete, il mio nonno me lo disse che laggiù in fondo all'orto vi era opponione che vi fussi un tesoro, ma nessuno mai s'addattò a volello cavare, chi non seppe come si fae, chi ebbe paura e chi c'ebbe lo scrupolo, chi una cosa e chi un'altra... Costui a il vedere non trema e ch'e' sia 'ndovino l'ho visto da per mene da il sapere che cosa contienga questa lettera: ghi è un gran dire, il sapere quil che c'ène scritto quie, che ho durato fatica a sapello io, tra'llo scritto cattivo e io il non saper troppo leggere, non ne sapeo tanta. Ma ecco quegghi di gran gente che vien alla voilta mia e di certo questi enno e nipoti romani. V'è una donna, sicuro questa è quella vedova, sorella della mia cognata, e quella fanciulla che è seco è la mia nipote, e innanzi viengono una ragazza e un ragazzo e enno

vestiti com' i ho già ordinato: orsù egghi enno loro,⁴²³ a te madia mia, a te cantina, ora vien la tempesta! Canchero, quella vedova ha un bel garbo e anche non ha il viso volto di rieto e quella mia nipote ell'è bella di moilto ed è grande assai bene. Lo 'ndovino ha detto il vero d'ogni cosa e che a quella vedova io v'arei abbiadato e che la mi sarebbe stata di consolaizione: affé che la mi sollucchera! Vò un po' vedere se ghi enno di vero e scoiltare quil che vanno dire, m'appiatto.

SCENA V

Frasia, Tolla, Checco, Ghita e detto in disparte.

- 1 FRASIA E dove è la casa di questo vostro zio? L'oste ci dice che non c'è un tiro di schioppo e qui mi pare che questo tiro sia molto lungo.
TOLLA Ma l'oste non ce l'averebbe detto, l'averebbe pure a sapere.
CHECCO La villa dil signore zio sarà più qua o più là?
TOLLA Uh, che se' sciocco, sarà più qua o più là sicuro.
- 5 GHITA Madama la zia, io non ho fatto colazione!
TARPANO Oimé, questa già ragiona di manicare a buon conto.
CHECCO Ancor io non ho magnato niente!⁴²⁴
TARPANO *a parte* (Peggio).
FRASIA Magnerai, magnerai... *a parte* (Magnerai tanto dal zio, tu e Ghita che ve sazierete).
- 10 TARPANO Oh, ve' i conti che si fanno alle mie spalle.
TOLLA Io pure mi sento appetito.
FRASIA Ed io ve l'ho a dire, son della vostra accademia.
TARPANO *a parte* (Tutti dell'arcademia degghi affamati a il vedere).
FRASIA Io volevo veramente farvi dar colazione all'ostaria, ma l'oste avendomi detto esserci così poco alla casa di vostro zio, ho voluto che serbiate a lui l'appetito tutto bell'intiero per fargli onore.
- 15 TARPANO *a parte* (Ah, tropp'onore! Orsù, qui non c'è rimedio, bisogna sbucare da il covo). (*esce fuori*) Benvenuti nipoti miei garbati!
FRASIA *a parte* (Che uomo rozzo!)
TARPANO *a parte* (Che bella donna!)

⁴²³ Nella battuta a c. 269r troviamo l'espressione *e' son loro* sbarrata e sostituita da *egghi enno loro*.

⁴²⁴ Nella battuta a c. 269v è presente l'espressione *mangiato nulla* cancellata e corretta con *magnato niente*.

FRASIA Chi è lui il sor Tarpano?

TARPANO Son io per fagorilla.

- 20 FRASIA Io son Frasia, sorella della buonanima di sua cognata che sta in cielo, venuta da Roma per assistere a voi, a miei nipoti, e soprattutto a voi... *a parte* (Ve' come me guarda).

TARPANO Oh, vo' mi fate troppa graizia, madonna Frasia, e a divvella io vi ho caro di moilto... *a parte* (Affé che la mi garba).

FRASIA Oh fortuna! Non ho questo merito, signor Tarpano, è tutta sua bontà e gentilezza... *a parte* (Oh, ve' questo gonzo impaniato).
Via, correte tutti a bacciar la mano al sor zio. (*Tolla gli fa avanti e gli baccia la mano*) Cotesta è Tolla ch'è da fare sposa.

TARPANO Eh, la veggo ch'ella è in succhio a perfezione.

FRASIA E questi è Checco e Ghita.

- 25 CHECCO Io so' Checco, sor zio, Ghita è questa che è femmina.

GHITA Sor zio, io so' Ghita ch'ho la gonnellina.

TARPANO Tu ch'hai la gonnellina se' femmina, e delle volte questa non basta a distinguer che uno sia donna, oggi die c'èno molte donne che portano i calzoni.

FRASIA E questa son io, vostra serva. (*gli baccia anch'ella la mano*)

TARPANO Oh, che mi fate voi, madonna Frasia? Vo' m'ate tutto scommosto co' lla vostra graiziosaggine e bilignitae, usata contra di mene col vostro poco merito e vorrei anche io scoscendemmi inverso di voi con tutto il fagore della mia possivolità.

- 30 FRASIA Io non ho parole bastanti per corrisponder a certi gentili complimenti e procurerò di rendermi meritevole sempre più della sua grazia col prestarle una cotal servitù, come è dovuta al suo gran merito.

TARPANO Oh, vi ringraiziao tanto delle belle palore che voi m'usate.

GHITA E sor zio, io non ho fatto colazione...

CHECCO Nemmen io, sor Zio, non l'ho fatta...

TARPANO E vo' la faret' ora, co' lle buone. Voi non siate ancora entri in casa, vo' non siate. E dov'èno la vostra robba?

- 35 FRASIA Son laggiù all'ostaria, che semo gionti adesso con due calessi di vettura che pigliassimo in Roma.

TARPANO E di donde vienite?⁴²⁵

FRASIA Da Fiorenza, dov'arrivassimo ier a sera ben tardi e ci fermassimo alla locanna del Leon Bianco.

⁴²⁵ Notiamo l'aggiunta nell'interlinea della *i* epentetica in *venite* > *vienite* (c. 270r).

- GHITA E sor zio, vicino a questa locanna c'è 'no coso longo longo, dritto dritto, tutto de preta de marmoro.
- TARPANO Egghi è il campanile codesto, siete vo' entri in cupola, o li vi saresti smammati?
- 40 FRASIA Non c'è stato tempo, l'avemo vista da fuori solamente questa. E questa mattina semo co' medemi calessi venuti qui adesso, come ci ho detto.
- TARPANO Ma ch'occorre seguitar con due calessi per far poco più di do migghiarelle, potevi licenziarli e pil fresco stamani a buon'ora vienir a piede coil bello.
- FRASIA Eh, sor Tarpano mio, sarei venuta anche quattro e sei delle miglie a piedi e sarei ancor gionta iersera...
- TARPANO Questo è quil ch'io dicea!
- FRASIA Ma queste creature eran così stanche e non avvezze a muoversi mai che stimai bene de fermarme.
- 45 TARPANO Eh, di codesto non dico io.
- FRASIA Questa mane poi, per la medema ragione di questi pupi piccoli...
- TARPANO Chi sono i pupi?
- FRASIA Questi qui, i vostri nepotini.
- TARPANO Ah, questi son pupi, tò.
- 50 FRASIA A causa loro, dico, e a causa ancora della nostra robba che non la potevamo portar in co'llo, giacché i medemi calessi non partivan anco, ho giudicato far meglio così, come fanno i pellegrini che vengono a Roma.
- TARPANO Con più comido, intendo, v'ate fatto benissimo. *a parte* (Oh, questa vedova mi piace pur tanto).
- FRASIA È ben vero che bisogna che vi mandi là all'ostaria per la nostra robba, che non ci siam portate via, che v'abbiamo veduto un certo Armeno, che ne so... *a parte* (So purtroppo chi è).
- CHECCO Ch'ha una barba longa.
- GHITA Pare una barba da crapa.
- 55 TOLLA *a parte* (È l'amato mio Polidoro!)
- TARPANO *a parte* (Ho inteso, hanno visto lo strogolo). Oh, bene, bene. Ora manderò là uno dei me' garzoni.
- FRASIA Eh, uno, signore, non serve: ve sono due bauli ben gravi, varie scatole, altri imbarazzi.
- TARPANO Oh, i' ne manderò dua: e che vi sono in que' bauli, gioie, quattrini?

- FRASIA Eh, sor Tarpano mio, non c'è niente de questo...
- 60 TARPANO Mala, mala.
- FRASIA Ve sono i miei, ve so' gli abiti de Tolla, la biancheria de tutti.
- TOLLA *a parte* (Ve son anche gli abiti de Polidoro).
- FRASIA Ebbenché tutto sia logoro e consumato.
- TARPANO Sarà costato donde più la portatura.
- 65 FRASIA Che vol fare, tutto è venuto a bisogno per la scarsezza granne che avemo.
- TARPANO E che v'è egghi rimasto a Roma di questi ragazzi?
- FRASIA De la zittella e dei putti...
- TARPANO Pian un poco chi è la zittella?
- FRASIA È questa Tolla.
- 70 TARPANO Tolla è la zitella?
- FRASIA E che ne dubbita?
- TARPANO Io credevo che la fossi fanciulla.
- FRASIA E beh, zittella, putta, è lo stesso.
- TARPANO Anche putta è la mia nipote: oh, che la non cresca di palore vote, ch'e' si peggiorerebbe di moilto.
- 75 FRASIA E come dite vo' altri?
- TARPANO Noi ailtri le ragazze che non hanno marito, a ben essere, le chiamiam sempre fanciulle. Ora non disputiam di questa zitella, o di questa putta, o cocche che s'abbia a dire, che v'è egghi resto in Roma della 'redità di vo' pa'?
- FRASIA Avemo con noi portato tutto.
- TOLLA *a parte* (Anzi, e' v'è della robba che non è nostra).
- TARPANO Tutto quil che v'ate conto?
- 80 FRASIA Non altro, sor Tarpano mio, semo ne' vostri bracci. (*lo piglia per mano*)
- TARPANO Oh oh, che mano morbida!
- CHECCO E sor zio quella colazione...
- GHITA Non se vede la colazione!
- TARPANO Ora, vuoi tu dar tempo! *a parte* (Non si può avere ogni cosa liscio, io provo un piacere e un dispiacere in verun tempo). Ora, dico, manderò Ciapo e Goro per la robba.
- 85 FRASIA Eh, vuol esser che vada là vossia prima?

TARPANO Oh, che l'ho a portar io?

FRASIA Eh no signore, il ciel me ne guarda da dire tal sproposito, lei non fa il facchino.

TOLLA *a parte* (N'ha ben le spalle e la faccia).

TARPANO E ch'ho io a fare?

- 90 FRASIA Bisogna che paghi la vettura de due calessi da Roma a Firenze e da Firenze a qui, dia le benandate ai vetturini, paghi le scorte da mangiare de tutto il viaggio, per loro e per noi e lo stallaggio de' quattro cavalli.

TARPANO *a parte* (E questo è l'entroito di garbo).

FRASIA Avete capito sor Tarpano mio caro?

TARPANO Eh, i'ho caprito, vedovina me' cara e garbata. Ma perché aspettar qui a pagare ogni cosa?

FRASIA Perché paghi vossia!

- 95 TARPANO Eh, vo' mi fate graizia. Ma in Roma ch'ate vo' dato ai vetturini?

FRASIA Niente.

(*Checco e Ghita sbadigliano e barcollano*)

TARPANO E per la strada?

TOLLA Niente, sor Zio.

TARPANO Poco bene e v'hanno condotto?

- 100 FRASIA Così ho pattutito in Roma con essi e ce dissi: figli, ce vedete, semo quattro con questo bagaglio, conducetece a Fiorenza, fatece magnà e bere e quanto bisogna, che giunti colà sarete satisfatti puntualmente de tutto dal sor zio, non ve dubitate, ch'e' è un ommo ricco e generoso, avverrete più che non volete.

TARPANO Di graizia non mi lodate tanto che voi mi rovinare...

FRASIA Anzi dovre' dir molto più ora che ve veggio, allora parlai solo per sentito dire.

TARPANO E adesso che vo' mi vedete?

FRASIA (*sospira*) Adesso... non vò dir altro, me burla lei.

- 105 TARPANO *a parte* (Orsù, ch'i' son entro nel frugnolo). Oh vedovina, ora questi vetturini a il vedere v'hanno creduto e v'hanno condotto qui.

FRASIA Ci hanno creduto certo: a nominar in Roma sor Tarpano Coticoni è fornita.

TARPANO Che mi cognoscano làe?

(*Checco e Ghita si mettono a sedere in terra e sbadigliano*).

FRASIA Non se dice altro.

TOLLA *a parte* (Non v'è chi ne sappia niente: la zia lo burla bene).

110 FRASIA E poi per fortuna vostra grande...

TARPANO Che c'è egghi stato per mia gran fortuna?

FRASIA Questi vetturini venivano appunto da Fiorenza e dovean tornare voti, e se son contentati, non avenno trovat'altro 'mbarco, e voi avete goduto di questo vantaggio.

TARPANO E che vantaggio ho io auto ch'i' sappia?

FRASIA Che spenderete meno la metà in due calessi di ritorno, che dovendoli levà da Roma a bella posta ce voleva più del doppio e con una bagattella n'ascite bello.

115 TARPANO *a parte* (N'esco bello davvero, n'escirò brutto a pagar vetture, scorte, benandate, diavoli, stalliere). Sentite un poco, facciamo i conti di quanto...

(*Checco e Ghita si addormentano*).

FRASIA È tempo perso a far i conti con me, se fanno giusto i conti senza l'oste, bisognan farli con esso e con li vetturini, là all'osteria e non qui, noi semo stanchi: mirate Checco e Ghita, se son addormiti a sedé in terra.

TARPANO E pover a me, tra'll'amor e lo spendere i' son matto sbalordito. Oh, ecco là appunto uno de' miei garzoni. Ehu Goro? Conduci questa gente a casa e poi con Ciapo viene subito quae all'osteria a pigghiar certa robba, che io vo in culaggiù ora anch'io e lì mi troverete! Hai tu inteso la tua? Orsù, andate con quell'uomo e fatevi servire.

FRASIA Là la stamo attendenno, venga presto.

TARPANO Subito ch'i' arò sbrigato, darò voilta arrieto.

120 TOLLA Destateve, eh là, Checco, Ghita? (*si svegliano*)

TARPANO Ghi avan legato l'asino a buon cavicchio.

FRASIA Su, rizzateve bel zittello, e tu, su Ghita.

GHITA Eccome.

CHECCO Damme la mano, andiamo con quello là ch'aspetta e che chiamma.

125 GHITA E dov'è?

CHECCO Che non lo vedi là?

GHITA E chi è?

CHECCO Quello è Goro, vai che ti marrà a far culizione.

GHITA Uh, com'è brutto quel Goro, me fa paura!

- 130 CHECCO Annamo annamo, che ce vò dà colazione. (*s'avviano*)
FRASIA Guardate come se partono. Checco, cavate il cappello.
CHECCO (*si cava il cappello, fa la riverenza a Tarpano e parte*)
TARPANO Bravo Checco, e' fa la liverenza, e' fae.
FRASIA E tu Ghita? Via, la riverenza al sor zio.
- 135 GHITA (*fa un inchino a Tarpano, nel partire dice*) Checco aspettime!
FRASIA Aspettala e prendila per la mano, e voi, Goro, badatece che non cadano. Tolla, va loro dietro che io te seguito.
TARPANO Che donne attente alla famigghia!
TOLLA Signore zio, arrivederla. Eccome, Ghita.
FRASIA Sor Tarpano, serva sua fedelissima, ce ricordo il tornà presto.
- 140 TARPANO Metterò l'alie com'un poilpastrello.
FRASIA Che senza lui semo senza capo.
TARPANO E io fo conto che il capo fra poco abbia a esser senza cervello.
FRASIA E lui ne ha tanto che governarebbe uno stato. (*gli fa riverenza e parte voltandosi addietro nell'uscir di scena*)
TARPANO (*si volta anch'esso e si salutano ambedue*).

SCENA VI

Tarpano solo.

- 1 TARPANO Oh, qui ora Tarpano, tu hai dato il tuffo di vero per più versi. Andiam un poco all'osteria a aggiustar li conti coi vetturini. L'amore ti dà gusto e lo 'nteresse ti bastona, io ho auto la gragnuola a ciel sereno. Ma qui non c'è rimedio, siamo in ballo, bigna ballare e ballar bene, andiamo un poco all'osteria a aggiustar i conti correttamente. Capperi, quella vedova mi vuol far dare nelle girandole! Che bella donna fresca, giovenaccia da fatica, tant'è la mi piace di moilto, e mi par che anche liei non mi sfugga. Quello 'ndovino l'ha 'ndovinata a dì che la mi sarebbe stata di consolazione, perché la m'ène, non posso nieggallo: basta, liei è tutrice, io son tutore, l'è fra noi... Cattadeddua, vadin lo 'nteresse in bordello, questa voilta s'ha da spendere a braccia quadre e se il borsello ci proverà travagghio, l'occhio ailmeno ci arà quailche sodisfazione e se il Lievantino dice il vero, sempre ch'i' trovi il tesoro, questa 'redità de' nipoti non sarà stata la mia rovina affatto. E pure questo tesoro v'arebbe a trovare se c'ée.

SCENA VII

Menicuccio solo con fagotto.

- 1 MENICUCCIO Il padrone mi manna a casa di messer Tarpano con ordine che me nasconna nell'orto, in un certo selvatico che v'è, e m'ha dato questo fagotto con l'istruzione di quello a che mi debba servire di quanto c'è dentro, e m'ha insegnato la bella parte che debbo fare in questa commedia, e che di tutto informi la vedova e la zittella, acciò stiano all'erta bene per condurre a fine quanto ha in testa. Ho riscontrato adesso messer Tarpano ch'a' miei conti va all'osteria a pagare i vetturini e a saldare i conti con l'oste e far condurre la robba in sua casa. Non m'ha osservato, perché mentre li son passato vicino ei s'è appunto fermato a parlare a un gentilommo di questa città di campagna ed è andata bene. Voglia il cielo che passi bene tutto il restante e che tutto non abbia a finir da ultimo in un diluvio di bastonate!

SCENA VIII

Sala di Tarpano.

Frasia e Tolla portano un tavolo e dopo che l'hanno portato lo apparecchiano.

- 1 TOLLA Quel Goro ci ha presto presto insegnata la cocina, la despensa dove stanno le cose da magnà e la cantina dove se bevono.
FRASIA Però, giacché abbiamo a star qui abbiam subito imparato.
TOLLA E cominciamo col magnà al dovere.⁴²⁶
FRASIA Questo mattino semo partite tardi assai bene da Fiorenza.
- 5 TOLLA Ma che ci abbiamo speso da Fiorenza po' poi, un'ora?
FRASIA Eh, più assai e poi quanto ce siam fermate all'ostaria, quanto semo state a discorre col vostro zio, poi semo venute qua, ce semo trattenute vedendo la casa, a mezzo giorno che ce sarà? Siamo un po' stanche ancora del viaggio, abbiam appetito.
TOLLA Oh, questo fa venì l'ora di pranzo, l'appetito ha l'orologio puntuale che non sgarra mai in insegnar l'ora di magnà.
FRASIA Che fanno quei zittelli?
TOLLA Ho lasciato tutti e due in cocina che ora dopo d'aver fatta colazione se stanno a scaldà, ca diedi loro di formaggio, di prosciutto, ca se ne stanno contenti contenti, io solo sono scontenta siora zia.
- 10 FRASIA Che non hai fatta colazione?

⁴²⁶ Sul ms. troviamo *vodere* probabile svista di Fagioli per *dovere* (c. 273r)

TOLLA Eh, colazione, appunto: ho altro in core che la colazione!

FRASIA Ie 'ntenno, non vedi Polidoro neh, ma lo vederai, non te dubità. Se t'è venuto dereto da Roma a qua è segno che non te vole stà lontano: non so già quello che resolva de fare, co'll'esserse vestito a quel modo.

TOLLA Che so per me quel ch'abbia in testa de fà.

FRASIA Lascia fà a lui, lo vederemmo.

15 TOLLA Basta che veggia che sia mio sposo, poi se veste, se traveste, faccia quel che diavolo vole! E voi, siora zia, ché non vi fate sposa?

FRASIA E de chi?

TOLLA Eh, de chi! De questo messer Tarpano tanto ricco, che volete fà così vedova? Tornar a Roma e star là? Lo sapete pure che vostro marito morto v'ha lasciato in questa terra e questo buon ommo subito v'ha squadrato e posti l'occhi addosso, che ben me ne so' accorta.

FRASIA Ci hai badato neh? Ma è un certo caccial'a pascere così zotico e duro che non me piace ponto, e poi barattò Romma co' Peretola, se può sentì mai?

TOLLA Eh, sentite signora zia, la robba ha una gran virtù, fa devantà belli li brutti, ringiovanire i vecchi, venir grazia a li sciotti e dà brio alli svenevoli e disgraziati; e quanto al paese po', quello è il più bello dove se sta meglio.

20 FRASIA Senti Tolla, se l'interesse non me sforza, l'ammore non me ce porta.

SCENA IX

Menicuccio con fagotto, e detti.

1 MENICUCCIO Buongiorno signore.

FRASIA Che fai Menicuccio? Donde sei entrato?

MENICUCCIO Per l'uscio che ho trovato aperto.

FRASIA L'averà così lasciato quel Goro.

5 TOLLA Dove è il sor Polidoro che qui ci introdusse? La lingua batte dove il dente duole.

MENICUCCIO Messer Polidoro è all'osteria che aspetta un vostro zio e a quel che mi ha detto suppongo che verranno qui assieme fra poco. Quei contadini condussero qua la vostra robba poi?

FRASIA Andarono subito dopo che uno de loro ce messe in questa casa e ci ha imparato come stà e quanto bisogna trovà.

MENICUCCIO E voi, ch'avete gran giudizio, avete subito imparato e veggio che mettete in opra molto ben la lezione.

TOLLA E tu che porti in cotanto fagotto?

- 10 MENICUCCIO Robba da fà la mia figura a suo tempo, ma non deggio esser veduto da Tarpano ed ho pigliata la congiuntura de venì apponto che non ce sia né egli né i suoi garzoni; però avrei bisogno de magnà adesso, poi sparì a fà quanto ho da fà.

FRASIA Che dei fà di grazia?

MENICUCCIO Lo vedarete. (*butta in terra il fagotto*)

TOLLA Di molti imbrogli?

MENICUCCIO Lasciatemi andà in cocina a magnà e poi ve dirò tutto. Ma state zitte ve', sapete.

- 15 FRASIA Non te dubità.

TOLLA Lo vedarai come staremo chiose.

MENICUCCIO Oh, poffar me: dire una cosa a due femmene e che non parlino, se me riesce vò scrive 'sta maraviglia 'n un marmoro a perpetua rei marmoria. E dove è 'sta cocina?

FRASIA Vedi là quella porta?

MENICUCCIO E ben la veggio io.

- 20 FRASIA Quella è la cocina e troverai Checco e Ghita che se scaldano e magnano.

MENICUCCIO Tanto meglio, annarò in terzo a compir la partita.

SCENA X

Tarpano, Polidoro di dentro e detti.

- 1 TARPANO Vienite, vienite, signore Sparagazzarre.

POLIDORO Sono a ricever la sua grazia.

MENICUCCIO Oimè, ecco Tarpano, che possa rompe il collo.

TOLLA È vero, v'è il mio Polidoro...

- 5 MENICUCCIO Oh, pover a me!

TOLLA Oh, me felice!

FRASIA Va' in cocina a magnà che lo tratterremo qui in sala e tu dopo scappa nell'orto, che giusto nella cocina, senza sortir da codesta, avemo veduta una porta che in quello connuce, e fa' quanto hai da fà.

MENICUCCIO Non perdo tempo e magno pe' la porta.

SCENA XI

Tarpano Polidoro e dette.

- 1 TARPANO Non fate cilimonie vote, signore strogolo.
POLIDORO Giacché così comannate, ecco che me rivolgo alla sua gentilezza.
TARPANO Ecco qua la me' nipote!
TOLLA *a parte* (Ecco il mio bene, Toleccia l'anima mia!)
- 5 TARPANO Che dite voi?
POLIDORO Tutto bene.
TARPANO E quest'ailtra è la Frasia, vedova sorella d'una me' cognata, vienuta or ora di Roma con du'ailtri mia nipotini, come pe'll'appunto vo' m'indovinasti.
POLIDORO Sì, e già l'aveva detto.
TARPANO Via, in quil gran foggio turchino dil cielo dov'enzo le palore di stelle, men'arricordo. Oh, <ecco> a voi signora Frasia; basta, scusatemi, madonna Frasia vi chiamerò sempre da qui in là, perché io non vò tanta signoria. (*vede Polidoro che parla con Tolla*) Signore astrogolo che fate la ventura alla me' nipote?
- 10 POLIDORO Apponto le diceva che preveggo in lei pure stare un'imminente fortuna e che per accertarmene aveva bisogno che me mostrasse la mano dritta, ma ella senza sua licenza non acconsente.
TARPANO E perchéne questo mostramento di mano?
POLIDORO Perché dalle linee della pianta, o sia della palma della mano, chiaramente si può distinguere.
TARPANO E questo non si legge nel cielo, eh?
POLIDORO No signore, questa è cosa totalmente diversa.
- 15 TARPANO E mostragnene donche!
TOLLA Obbedisco. (*si piglian per mano e si garbano*)
TARPANO Ora, com'io dicea, non vò tanta signoria e ho questo (*a Frasia*) grande, che vo' facciate da voi. Quassù non c'enzo camberiate, non siamo a Roma, siamo in questo pantano e in casa mia mi è piaciuto più il campar d'arrosto che di fumo.
FRASIA Vedete bene che subito entrata in casa vostra me son data a far de tutto con Tolla, la quale veramente non è avvezza, perché vostro fratello se faceva ben servire e se trattava da gentilommo.
TARPANO Veto bene che ghi è morto spiantato: il mestier di gentilommo non è da tutti e in particolar modo da chi non hane Il più delle volte non lo sanno fare quegghi che enno davvero, e ne

cognosco pure de'gghi sgoiati ch'enno a il certo scambiati a balia, o son figghioli dil cucchiere, o dil vinaio; o considerate certi baron rivestiti, per aver fatto quattro soildi, Dio sa come, si metton a far il cavaliere; ma il baccalà, cucinalo nil megghio modo che tu sai, e ficcavi quanti sgreddenti e condimenti, spizierie e noce moscata tu vuoi, non doventa storione mai de' se' giorni.

20 FRASIA Vostro fratello però fece de' danari di ben in dritto lui...

TARPANO Oh, egghi era arrivato a fare il procuratore e il maestro di casa, e tanto basti. Sentite, chi maneggia il lardo è difficile di moitto che non si unga le mane. Intanto non ha lasciato nulla, che vuol dire che la robba se n'è ita com'ella era vienuta.

FRASIA Era galantommo vostro fratello.

TARPANO Peggio per lui: far il galantomo quasi non usa più per nessuno, è un rovinar la sua casa a sproposito. Ora, lievate un po' di lì quella tovagghia e io lieverò il tagolino, perché io non vò far cose nuove. Ho sempre a mie' di manicato in cucina e lì v'ha seguitare. Là v'è tutto il comido immaginabile, si mangian le cose stagionate e cailde, e d'onverno s'accende una bella fiamma di rieto e uno manica e si scailduccia bene bene il dianzi con il mangiamento e il di rieto co'lla baldoria; e poi la state v'ène un uscio che finisce nell'orto, che vien un vento nil mostaccio che ti fa un fresco che ti rifriggera, e vuol esser comido e non boria; che ne dite voi, signore Sparagazzare? Oh, che non ate ancora fornito la strogolaria co'lla me' nipote?

POLIDORO In considerar questa mano ci ho auto una somma consolazione.

25 TOLLA Io ancora sor zio.

FRASIA *a parte* (Lo credo ad ambedue).

TARPANO E perché?

POLIDORO Perché in primo luogo la signora Tolla ha le linee della piegature di pollice per tutta la mano

TARPANO E che vuol egghi intuir codesto?

30 POLIDORO Che averà longa vita.

TOLLA E questo non me despiace.

TARPANO Buon pro ti faccia.

POLIDORO Inoltre, non se può vedé in essa un Giove in aspetto mai più benigno di questo, il quale assiso fra i due monti di Venere agiatamente risiede.

TARPANO Cappita, in su que' monti Giove arebbe a stare scomido che i monti sono stretti.

35 POLIDORO Eh, voi non capite il significato dei nomi ch'usa la chiromanzia.

- TARPANO Eh certo, io non me n'intendo della scaramanzia né di queste cose, ma i'ho caro in seno in ugni mo' di scoiltalle. E Giove a sedere su que' monti, che dic'egghi?
- POLIDORO Che oltre la vita longa sarà anche felice e da quei monti di Venere si deduce che presto sarà sposa.
- TOLLA E che lo sposo sarà di tutto mio genio.
- POLIDORO Questo poi non ho potuto asserirlo, sarà bene uno che ve porterà un amore perfetto e sincero.
- 40 TARPANO Basta, vo' ne sapete più di mene.
- FRASIA *a parte* (E questo lo credo certo).
- TARPANO E a sò tempo lo vedremo. Ora, signore Sparagazzare, in circa la mia risurrezione di manicare in cucina, che ne dite voi?
- POLIDORO Io dico che dite benissimo, spesso la grandezza di posto è pregiudizio alla comodità.
- TARPANO Però andiamo signore strogolo, date un manino e portiam via il tagolino in cucina.
- 45 FRASIA E lasci fà a me. *a parte* (sarebbe bella che ve trovasse apponto Menicuccio a magnà). (*leva la tovaglia così come è apparecchiata e insieme con Tolla la porta in cucina*) Annamo Tolla, me piace più dar nel genio a vossia, signor Tarpano, che a me medema.
- TARPANO Eh, che vo' mi date nell'eugenio più che vo' non dite, e mettet'anche una posata pel signore strogolo!
- FRASIA Sarete ubbidito.
- TOLLA *a parte* (Più che volentieri per la mia parte) (*vanno dentro*).
- POLIDORO Me fa troppo onore, signore Tarpano.
- 50 TARPANO Eh, non vò cilimonie, dico, l'ho più a noia di mal di capo, eh vedova?
- FRASIA (*di dentro*) Che comanna?
- TARPANO Com'è all'ordine a voi, chiamateci. (*torna fuori Tolla*)
- FRASIA Così farò. (*fa reverenza e torna dentro*) *a parte* (Oh, questo interesse mi fa fare le gran cose). (*via*)
- TOLLA Che dice sor zio?
- 55 TARPANO Eh, i' l'ho già detto. *a parte* (Oh, questa vedova m'ha fatto ben imbarcare davvero).
- TOLLA Comann'altro? (*saluta Polidoro che le rende il saluto*).
- TARPANO Noe, v'ate 'nteso. (*via*)

SCENA XII

Tarpano e Polidoro.

- 1 TARPANO Oh, quanta creianza mi fa questa nipote.
POLIDORO Queste donne le portan un grand'affetto, se vede.
TARPANO E questa vedova, che ne dite voi?
POLIDORO L'ammiro infinitamente e quella vostra nipote me piace pur tanto
- 5 TARPANO Veramente tutte e due enno due donne di garbo.
POLIDORO Felice chi averà Tolla per moglie.
TARPANO Oh, ci vuol esser che ire.
POLIDORO Forse più presto che non credete.
TARPANO Vò che chi la vorrà farà molto a mene! Non la vò dare al primo sguaiato che me la chiede ve', mi vò sodisfar bene; c'anno tanti scemoniti che vogghion mogghie e non hanno né cervello da governalla né quattrini da mantienella.
- 10 POLIDORO Sentite, signor Tarpano: già nel cielo è scritto questo parentado ed è già fatto.
TARPANO Oh, e' può essere ogni cosa. Voi che leggete lassù quel ch'è ostinato quaggiù, può esser che lo sappiate. E sentite un poco, dopo desinare...
POLIDORO Anderemo nell'orto, io riconoscerò il posto e risconterò da qual parte le stelle diranno che si cominci a scavar il terreno, e da quel ch'io scorgo credo che troveremo il terren tenero.
TARPANO Io l'averei caro che mi riuscisse più megghio il vergare con manco fatica.

SCENA XIII

Frasia, Tolla, Checco, Ghita di dentro e detti.

- 1 FRASIA Fermatevi, dico!
TOLLA Ragazzi, che siete ammattiti?
CHECCO Ghita m'ha robbato una fetta de formaggio!
GHITA E lui m'ha preso un tocco de prosciutto!
- 5 CHECCO Ah bugiarda, te vò spezzà la coccia co' 'sta pignatta!
FRASIA Chetatevi e fermatevi. (*si senton tirar piatti e pignatte*)
GHITA E io te vò rompe le frogie, perché se' 'no bugiaro!

TARPANO Che chiasso è questo? Ohi! (*vien una pignatta nelle rene a Tarpano*)

TOLLA Fermatevi, dico io pure!

(*Checco e Ghita escon fuori tirando i pomi che hanno raccolto, Checco nel cappello, Ghita nel grembiule, colgono Tarpano, Polidoro mostrando di difenderlo si ripara appunto con esso*)

10 TARPANO Ohi, ohi! Che siete impazzati, ragazzi del diavolo! Frasia, levatemi dattorno queste canagghie.

FRASIA (*fuori*) Hanno li spirti addosso: Checco, udime ne ho toccat'una dalle bone.

TARPANO Oh, canchero, che cos'ha esser questa, adoprerò un po' il bastone...

(*Tarpano corre lor dietro e inciampa e casca, i ragazzi fuggono e tornano, Checco con nuovi pomi nel cappello, Ghita con altri nel grembiule e seguitano a tirarse e colgono gli altri gridando*)

CHECCO Te vò ammazzare ve', Ghita impertanente!

GHITA Te vò mannà spanzo, Checco tradetore!

15 POLIDORO Ma quest'è troppo! Affé che n'ho auta una ancor io... Ed io metterò in opera la mazza!

TOLLA (*fuori*) Ghita, te spezzerò la testa: guardate se se ferma.

(*non avendo i ragazzi più da tirare cosa alcuna se ne fuggono, Tolla, Polidoro col bastone corron dietro*)

Fine primo atto.

ATTO SECONDO

SCENA I

*Orto di Tarpano.
Tarpano con vanga e Polidoro.*

1 TARPANO Canchero, io ho auta la mia con quelle carogne di que' me' nipoti. Il desinare m'ha ito, come si suol dire, tra'lla camicia e la gonnella.

POLIDORO Che ce vuol fare, messer Tarpano: metter cervello a chi non l'ha è impossibile.

TARPANO Dunque i' m'ho a lasciare storpiare e star cheto? Sapete voi che se quella pentola mi coglieva di costa in una tempia, come me l'ha sopraggiunta nelle rene, restavo sul tiro? E quello stramazzone che io ho battuto in terra di piombo che m'ha rovinato tutto, che non lo contate, eh?

POLIDORO Eh via, questo non è niente.

5 TARPANO Non è niente? A me e' m'è parso qualcosa ch'i' mi doggo tutto.

POLIDORO Badiamo adesso a quel che più importa.

TARPANO A il vostro paese la pelle, che non importa nulla?

POLIDORO Quando si tratta di cosa che finalmente non vi pregiudica più che tanto, e che il capo né le gambe né le braccia son andate in pezzi, e che se ponno far i suoi fatti, non è niente a comparazione della fortuna che siate per avere, trovando questo così ricco tesoro.

TARPANO Po' poi se questo tesoro si trovasse, direi come voi.

10 POLIDORO E se lo troverete, n'averete tutto l'obbligo al vostro fratello defonto.

TARPANO E in che mo' ghi sarò io ubbrigato?

POLIDORO Per l'eredità lassatave da questi nepoti.

TARPANO Vo' non burlate, n'ero? Una bella 'redità è stata questa che non la mia fortuna, vuol esser la me' disgrazia a il vedere, la cederò a voi volentieri se la volete.

POLIDORO E pure questa che voi chiamate disgrazia vuol esser apponto la vostra fortuna.

15 TARPANO Di grazia insegnatemi come.

POLIDORO Vi dirò, il cielo non manda mai, per lo più, una disgrazia che non la compensi con qualche fortuna.

TARPANO Oh via, la disgrazia è vienuta a buon conto: tre nipoti, due che m'hann'auto a ammazzare, una ragazza ch'è da marito e

un'altra che saràe, che nu' voglion votar la borsa ed allagarla, e tutt'e tre a mangiammi l'ossa, con quella vedova in quarto che me ghi ha condotti.

POLIDORO E questa non è stata un'altra fortuna?

TARPANO Quale?

20 POLIDORO Quella di questa bella vedovona, e di questa pure n'avete l'obbligo a vostro fratello.

TARPANO Anche di questo n'ho l'obbligo a mio fratello? Via, fatemi la spiegazione di quest'altra fortuna.

POLIDORO Io preveggo che questa vedova è d'una somma abilità, il che vuol dire d'un gran vantaggio per la casa vostra.

TARPANO Questa così, 'nter' un tratto, mi par anc'a mene: in un monimento appena giunta in casa, sanz'avenne la pratica, s'è adatta a far ogni qualunque cosa.

POLIDORO De più preveggo, sor Tarpano mio, nella costellazione de' Gemini un'altra bona cosa per voi.

25 TARPANO Che domin'ate vo' visto di buona cosa per mene nella distillazione di codesti Germini?

POLIDORO Che questa vedova possa esser vostra sposa...

TARPANO (*ride*) Eh, e' non si può sapere!

POLIDORO E che voi ci aderite con tutto l'animo.

TARPANO (*a parte*) (Costui è 'ndovino di vero: questo l'avo drento a di mene, né l'avo detto a nimo).⁴²⁷

30 POLIDORO E ve vò dire di più, che subito veduta ve ne set'invaghito.

TARPANO Oh cappita! Vo' ne sapete un po' troppo per la me' banda! E pe'lla banda di liei, che dite voi?

POLIDORO Che ella, atteso il suo stato presente, sia per corresponnerve.

TARPANO Dite voi davvero?

POLIDORO Lo vedrete co'll'affetto.

35 TARPANO Se vo' 'ndovinate ogni cosa cos'ne, vi stimo. Ma venghiamo a il tesoro, ch'è quil che mi preme quanto quest'ailtro nigoizio.

POLIDORO Così è, attendiamo a questo per ora.

TARPANO Eccoci nell'orto.

POLIDORO Adesso comincio l'opera. (*co'lla mazza fa un circolo in terra*)

⁴²⁷ Nella battuta a c. 277v è presente il pronome *nessuno* cancellato ed emendato con *nimo*.

- TARPANO A chi ha egghi a servire questo girotondo?
- 40 POLIDORO Qui dentro dee comparire un folletto.
- TARPANO Chi è questo frulletto?
- POLIDORO Un certo diavoletto, gentile, cortese, familiare.
- TARPANO Un diagoletto gentile, cortese e famigghiare, e quando?
- POLIDORO Adesso.
- 45 TARPANO Adesso? Ditemi un poco, occorr'egghi ch'i' ci sia?
- POLIDORO Certo.
- TARPANO E perché?
- POLIDORO Perché questo diavoletto comparirà qui e vi dirà.
- TARPANO A chi?
- 50 POLIDORO A voi.
- TARPANO A mene ha a parlare il diagoletto? E che mi ha egli a dire?
- POLIDORO Dire ed insegnare il luogo preciso dove dovete cominciare a scavare il terreno.
- TARPANO Ma non lo potrebb'egghi dire a voi? E voi poi lo diresti a mene? Perch'a divvela, io non ho troppa sinfonia a discorrer seco, io non hoe.
- POLIDORO Ma voi non avete a parlare: parlerà egli e voi senza replicar obbedirete, non dubbitate.
- 55 TARPANO Tant'è, non mi curo punto di vedello nemmeno, considerate a sentillo cicalare.
- POLIDORO Ma che avete paura?
- TARPANO Oh, s'i' non avessi paura non fiaterei.
- POLIDORO Bisogna far animo, se tratta de trovar un tesoro, sor Tarpano mio.
- TARPANO Ghi è vero lui, ma questo frulletto in conversaggine non mi entona né punto né poco.
- 60 POLIDORO Sentite, il diavolo non è sì brutto come se depinge e in oggi pochi ne hanno paura.
- TARPANO Oh, i' non saprei, un tesoro v'ha egghi anche a gettar via.
- POLIDORO Questo è quello che dico.
- TARPANO Un po' di paura passa presto, proviamo un altro.
- POLIDORO Fo il circolo dunque di novo. *(fa un altro circolo in terra)*
- 65 TARPANO E che non è più buono quell'ailtro?

- POLIDORO Va replicato fino in tre volte.
- TARPANO Oh, io non lo sapeo. (*Polidoro fa il terzo circolo e mormora sotto voce*) E ora che brontolate voi?
- POLIDORO Non posso divvelo, *a parte* (perché non lo so nemmeno io).
- TARPANO E ora che v'ate fornito?
- 70 POLIDORO Entrate là dentro e prima posate la vanga.
- TARPANO Questa non è gran cosa: (*entra nel circolo*) ecco posata la vanga, ecco entrato nel circolo, e ora?
- POLIDORO Ora ce bisogna fà 'na preghiera.
- TARPANO Una primiera?
- POLIDORO Dico un frussi: una preghiera, un'orazione. Alzate il braccio destro.
- 75 TARPANO Qual è egghi? Questo?
- POLIDORO Non è codesto.
- TARPANO Sarà quest'altro donche.
- POLIDORO Codesto. Su, alto così, adesso alzate il piè manco.
- TARPANO Ecco alzato.
- 80 POLIDORO Non è codesto.
- TARPANO Lo scambio sempre, ma il cambio a poco però, ve'? (*l'alza e lo posa*)
- POLIDORO Male, male, bisogna tenerlo sospeso e reggerse sopra di dritto solamente.
- TARPANO Ah, io ho a tirar dritto con un piè solo, s'io ho inteso.
- POLIDORO Apponto.
- 85 TARPANO E quanto ho io a star così impiccato? Perch'i' sto scomido.
- POLIDORO Tutto il tempo della preghiera.
- TARPANO Com'è ella lunga?
- POLIDORO Brevissima.
- TARPANO E a chi s'ha ella a fare questa orazione?
- 90 POLIDORO A Plutone, come da principio ve dissi.
- TARPANO E fatta? Ch'ella saràe?
- POLIDORO Se Sua Maestà Diabolica si compiacerà d'esaudirvi, non verrà mica in persona a dirvelo, sapete, non fu quest'onor a nissuno.
- TARPANO E io non me ne curo punto né poco.

- POLIDORO Comparirà quel folletto suo mandatario e suo lacché al più al più.
- 95 TARPANO Quando non venga anche lui farà doppio fagore.
POLIDORO Può anche essere.
TARPANO L'averei anche caro.
POLIDORO Sentiremo gli ordini, facciam la preghiera.
TARPANO Mi vorrei un po' riposare prima, ch'i' non ne posso più a questo modo. (*si leva di posto*)
- 100 POLIDORO E chi vi ci ha fatto stà?
TARPANO Tò, voi!
POLIDORO Basta alla preghiera solamente.
TARPANO E che vi venga la rabbia, me lo potevi dire e non lasciamme stare a disagio a quìl modo a sproposito.
POLIDORO Credeva ci steste per una satisfazione...
- 105 TARPANO Oh, il malanno: di mia soddisfaizione star a quello scomido.
POLIDORO Su, facciam la preghiera.
TARPANO E ch'io ho a dire?
POLIDORO Seguiterete me, perché bisogna farla insieme.
TARPANO Oh, bene.
- 110 POLIDORO Rimetteteve in posto come stavate.
TARPANO Ecco.
POLIDORO Caro Pluto mio garbato.
TARPANO Caro Pruto me' garbato.
POLIDORO Che i tesori in cura avete.⁴²⁸
- 115 TARPANO Che i tasori in cul tienete.
POLIDORO Questo qui che sta celato.
TARPANO Questo ch'ène qui celato.
POLIDORO Ch'io ritrovi permettete.
TARPANO Ch'i' lo trovi promettete.
- 120 POLIDORO E vi ponga su la mano.
TARPANO E vi ponga su la mana.
POLIDORO Vostro umil servo Tarpano.

⁴²⁸ A c. 279r troviamo il sostantivo *mano* cancellato e sostituito con *cura* e nella battuta che segue *man* con *cul*.

TARPANO Vostro servitor Tarpano.

POLIDORO E d'averlo se son degno.

125 TARPANO E d'aello s'i' son degno.

POLIDORO Concedetemen un segno.

TARPANO Concedetemen il segno.

SCENA II

Menicuccio di dentro vestito da demonio tira una zollata nelle rene a Tarpano, e detti.

1 TARPANO Ohi, che s'arrabbi! (*si leva di posto*)

POLIDORO Che avete?

TARPANO Che avete? Ch'ho auto bisogna dire!

POLIDORO Che c'è stato?

5 TARPANO Una zollata di libbra nelle rene.

POLIDORO Io non ho sentito niente.

TARPANO Ho sentit'io.

POLIDORO Davvero?

TARPANO Oh buono, se m'ha sfondato le rene!

10 POLIDORO Se questo è...

TARPANO Ghi è stato certo!

POLIDORO Guardate a non sbaglià...

TARPANO Né io né chi ha tirato ha sbagliato.

POLIDORO Allegramente, ottimo segno.

15 TARPANO Cattivissimo segno per me.

POLIDORO Burlate voi: questo è stato il cenno che Sua Maestà Diabolica si contenta che caviate il tesoro.

TARPANO Ma che non poteva sò maestà maiolica far altro cenno che questo?

POLIDORO Questo è il solito ceremoniale de 'ste fonzioni.

TARPANO Oh, pacenzia, donche... *a parte* (Che razza di cilimoniale!)

20 POLIDORO Adesso bisogna far la seconda preghiera, perché ce impari il loco preciso dov'avete a scavà il terreno.

TARPANO E ha egghi a dare un ailtro cenno come questo ch'i' ho auto?

POLIDORO Non crederei.

TARPANO Sicchéne vo' non lo sapete dil certo?

MENICUCCIO (*di dentro tira un'altra zollata nelle rene a Tarpano*)

25 TARPANO L'ho saput'io di certo! Oh canchero, non vò più tesori, non vò più preghiere, andat'a farvi squartare, voi e tutt'i diavoli che vi portino.

POLIDORO Ma voi ve guastate nel bono.

TARPANO Mi guasto il malanno che il ciel vi dia: queste zollate mi guastan nil buono!

POLIDORO Non rovinare così un affare de tanta importanza con questo vostro timor panico.

TARPANO O panico o miggghio, io non ne vò saper altro vi dico! (*va per ripigliar la vanga appoggiata*)

30 MENICUCCIO (*vien fuori in faccia a Tarpano e la piglia prima di lui e parte*)

TARPANO (*Tarpano resta attonito e tremante*) Oh, pover a me!

POLIDORO Ch'avete adesso.

TARPANO Non ho più vanga.

POLIDORO E dov'è ita?

35 TARPANO Il diavol me l'ha portata via: uh, che brutta bestia!

POLIDORO Oh via, set'uscito di ogni timore, quello è il folletto.

TARPANO Sicché non ha a venir più.

POLIDORO Non dovrebbe.

TARPANO Non dovrebbe, ecco, sempre co' dubbi.

40 POLIDORO Orsù, non c'è dubbio davvero adesso.

TARPANO Com'a dire?

POLIDORO Perché non verràà più.

TARPANO Manco male.

POLIDORO Guardate là quei ginepri, dov'è in terra dritta la vostra vanga.

45 TARPANO Ghi è vero, eccola làe, tò.

POLIDORO Quello vò dì che là dovete scavà.

TARPANO Oh, a questo modo!

POLIDORO Però cominciate che io ho bisogno di tornare all'osteria. *a parte* (voglio andar a veder la mia Tolla).

TARPANO Ch'ate vo' che far all'osteria? Perché non potete voi star qui a vedemmi vangare?

- 50 POLIDORO Perché mi son scordato di pigliare il repertorio de' riscontri de' tesori per vedere se tutto torna e confronta puntualmente, perché se si sgarrasse nel vangare più qua e più là un mezzo dato...
- TARPANO Che seguirebb'egghi?
- POLIDORO Bastonate senza fine.
- TARPANO L'è una fava! Non vò più quella vanga, chi vuole scavare scavi a sò piacimento.
- POLIDORO E per questo vò annà col repertorio.
- 55 TARPANO Oh, andate pil rifritorio quanto voi volete, ch'io solo qui non ci vò stare, né cominciar a scavare.
- MENICUCCIO (*con voce spaventosa*) Tarpano?
- TARPANO Ci sia la rabbia, m'ha auto a fare spiritare! E che vociaccia è questa che m'ha chiamato?
- POLIDORO È il diavolo.
- TARPANO Il diavolo? Oh pover a me!
- 60 POLIDORO Rispondete presto che vi porterà via in carne e ossa a casa sua.
- TARPANO Dico di sì io.
- POLIDORO Rispondete in malora!
- TARPANO Messere?
- MENICUCCIO Lì dove vedi la vanga, scava, e scava ora, e fa' che la fossa sia in cerchio triangolo quadrato!
- 65 POLIDORO Voi sentite, qui non c'è da sbagliare né da temere; fate la fossa come v'ha detto e non dubbitate, *a parte* (purché io mi tolga di qui).
- TARPANO Ma ate vo' sentuto come la vuole? La vuole in cerchio come?
- POLIDORO Triangolo quadrato.
- TARPANO Ma il cerchio a il me' paese egghi è tondo, come c'entra questo strangolo squartato?
- POLIDORO È una figura mattematica.
- 70 TARPANO Non ne so niente di codesta mattapratica.
- POLIDORO Però lasciatemi andar pel repertorio, che ve darò la misura appontino e intanto cominciate.
- TARPANO Ma tornate presto!
- POLIDORO E voi non indugiate a cominciar l'opera, udiste il comando: scava, e scava ora.

MENICUCCIO Ora, ora!

75 POLIDORO Ora, ora: udite? Il comando è replicato.

TARPANO Ora, ora, ecco... Il ciel me la mandi buona!

POLIDORO Io parto, *a parte* (per farmi felice andando a parlare alla mia cara Tolletta).

SCENA III

Tarpano, solo.

1 TARPANO E io resto per ispiritar di paura, e non m'arristio a andar là dov'è la vanga, considerate a vangare... e pure bisogna ch'i' m'arristi, che se colui in terra chiama di nuovo mi fa qualche pazza bischenca... Uh, che bociaccia che gli hae... Oh s'i' n'usco! (*si muove per andar a pigliar la vanga*)

SCENA IV

Frasia che parla a Tarpano.

1 FRASIA Messer Tarpano?

TARPANO Misericordia, oimé, aiuto! Sparagazzare, Armeno, Levantino?

FRASIA Che c'è? Ch'avete, messer Tarpano mio?

TARPANO Ah, che siete stata voi che m'ate chiamato?

5 FRASIA Io, pe' servirve.

TARPANO Oh, che siate voi benedetta! Non potevi più giugnere a tempo...

FRASIA Che v'è successo? Ch'avete de bisogno? Dite pure, ve vedo molto spaurito.

TARPANO Vi dirò, vedete voi là quella vanga dritta in terra tra quei ginepri?

FRASIA La vedo.

10 TARPANO Eh, buono! Mentre ch'io vo là per ella, ho veduto attraversare una serpa tanta fatta che in un tratto m'ha auto a fare spiritare.

FRASIA *a parte* (Intendo, Menicuccio ci ha fatto paura ed ei non me vò palesà la storia del tesoro). Ma un uomo come voi, aver tanto timore d'una serpe! Dovevate correr per la vanga e darcela in testa: e che non avete mai veduto altre volte? Se vedeste le nostre campagne de Roma, l'estate so' piene de serpi e ve ne son delle longhe e delle grosse ed io non ho niente da timere a andarle a incontrà.

- TARPANO Buon pro vi faccia.
- FRASIA Aspettate, andarò io per quella vanga.
- TARPANO Buono, ve', non la toccate, non mancherebb'ailtro!
- 15 FRASIA E perché?
- TARPANO Perché sì! *a parte* (La mi vorrebbe cavar di bocca il nigoizio).
- FRASIA E a che fine avete posta là in terra quella vanga così dritta?
- TARPANO Ve l'ho messa per vangare.
- FRASIA E che volete vangare in quel luogo così selvatico, dove non batte mai sole, che non è atto a piantarvi né a seminarvi cosa alcuna?
- 20 TARPANO C'ho bisogno di farvi una buca pil concio.
- FRASIA Ma fatevela fare da uno de' vostri garzoni.
- TARPANO E i' la vò fare da mene per mio divertimento.
- FRASIA E fatela pure! Chi ve tiene... giacché un par vostro ha questo divertimento sì stravagante...
- TARPANO *a parte* (E la dura). Ora non ne vò più far altro, posso indugiare.
- 25 MENICUCCIO Tarpano?
- TARPANO Oimé!
- FRASIA Chi v'ha chiamato con quella voce sgangherata?
- MENICUCCIO Non indugiare!
- FRASIA Ch'avete a fare che ve dice: non indugiare?
- 30 TARPANO Eh, a far quella fossa ch'io voleva fare.
- FRASIA E andate a farla se è così.
- TARPANO State costì, vedete, vedova.
- FRASIA Non me movo! E chi è colui che v'ha chiamato?
- TARPANO Eh, ghi è uno che voi non lo conoscete, né io.
- 35 FRASIA Ha una brutta voce, è una voce diabolica.
- TARPANO *a parte* (Gua' s'ella l'ha cognosciuta! Che donna trincata).
- FRASIA E ve tratta molto male, ve dà del tu! Che impertinente è questo? Ve comanna, e là dove semo?
- TARPANO Chetatevi. *a parte* (Oh, costei vuol guastare ogni cosa). È meglio ch'io vada là a far questa buca e finirla. State costì, vedova mia garbata, 'n ogni modo voi della serpe non avete paura, vo' dite.

FRASIA Non ho paura sicuro, venga, venga il serpe, ce tiro un sasso in testa e l'accoppo! Annate, annate...

40 TARPANO *a parte* (Che donna risoluta e valente, la mi dà animo). Vo a lagorare!

FRASIA E io sto qui da voi così, filanno filanno.

TARPANO E se vien quil Lievantino, ammiccatemi.

FRASIA Che cos'è st'ammiccatemi, non ve 'ntenno.

TARPANO Avvisatemi, ditemelo. (*va dentro*)

45 FRASIA Non dubitate. *a parte* (Stai fresco tu, se aspetti che il Levantino se levi della buona conversazione che ha).

SCENA V

Polidoro e Tolla che fa calza, ambedue sedendo.

1 TOLLA E Tarpano a quest'ora sta nell'orto e vanga?

POLIDORO Vanga tanno e ha una paura che spirita.

TOLLA E mia zia è da lui?

POLIDORO L'ho riscontrata che appunto andava quando io qui veniva.

5 TOLLA E Menicuccio?

POLIDORO Menicuccio fa bravamente la sua parte di demonio.

TOLLA Ma dov'ha fornì 'sto negozio per vita vostra?

POLIDORO Dov'ha fornì? Ch'io sarò vostro sposo.

TOLLA E se i vostri né mio zio non vonno?

10 POLIDORO E come voglion i miei fà a impedirmi, se so' qua venuto a questo affetto con voi?

TOLLA Ma a tornà po' a Roma?

POLIDORO Pensaremovi dopo: cosa fatta cap'ha! Quanto a vostro zio, quello a che penso adesso è con questo mio raggiro de condurlo a concedermeve pe' sposa, che in altro modo non s'accontentarebbe, non cognoscendomi, né sapendo chi io sia; ed a me, in quelle po' d'ore che ieri fui in Fiorenza, informato da un amico del debole di costui, amore, ch'è sempre ingegnoso, messe subito nell'idea ciò che vedete, ch'io vado sperando, come dianzi in finger di guardarvi la mano vi dissi.

TOLLA Voglia il cielo che questa comedia così all'improvviso termini con lieto fine, che altrimenti non so, in cotest'abito, come la salvarete con quest'uomo rozzo e tenace, se scopre <ch'avemo finto>.

POLIDORO Qualcosa sarà, non per anco è scoperta.

15 TOLLA E Menicuccio, che dee sempre star nascosto nell'orto vestito da folletto?

POLIDORO Sarà qualcosa ancor d'esso.

TOLLA Entanto non ha terminato.

POLIDORO E' sarà all'orto ben provvisto, non dubitate.

TOLLA Avete posta di molta carne al fuoco, Polidoro mio, e carne assai dura ancora per quanto vedo.

20 POLIDORO E tutta la coceremo se fosse di più duro somaro della Marca!

TOLLA Guardate che non ve manchi l'acqua per cocerla tutta, che delle lagne da ultimo non ve n'arebbe a mancà.

POLIDORO Non ce pensate, toccherà a me a cocinarla e vedrete da ultimo che vivanda saporita vuol essere...

TOLLA Questo lo credo, perché di sale in zucca non ve ne manca.

POLIDORO Pensate solo ad esserme fedele e costante.

25 TOLLA Di questo non dubitate, già ve giurai che non sarò se non vostra.

POLIDORO Così non dubbito che non vada bene ogne cosa.

SCENA VI

Menicuccio co' lla maschera del demonio in mano e detti.

1 MENICUCCIO Ben trovati di bella conversazione.

POLIDORO Oh Menicuccio, che fai qua?

TOLLA Ben tornato da casa del diavolo! Che fa mio zio?

MENICUCCIO Che fa? Vanga com'un disperato.

5 TOLLA E mia zia?

MENICUCCIO Sta filando e li fa animo.

POLIDORO Tarpano le ha svelato che vi cerca il tesoro?

MENICUCCIO Questa non ha de ciò detto niente, de tesoro, ma l'ha imbrogliata con addurre altra cagione de far quella fossa.

POLIDORO E la mia Frasia?

10 MENICUCCIO Frasia, che non è punto gonza, ce l'ha menata bona e finto de credere a quello, dice.

TOLLA Ma pover ommo, farlo vangà così a sproposito!

POLIDORO Sentite, Tolla amata mia, questa fatica che fa, benché inutile, giova a noi, che intanto abbiamo ato tempo di parlarci e di

cooperare all'adempimento del nostro comun desiderio, e intanto giova a lui, per correzione della sua sciocca credulità di ritrovamenti di questi tesori. Ed una amara verità, provandola co' ll'esperienza, verrà a raffrenargli la troppa avidità che ha del danaro e della ricchezza, quando tanto n'abbonda.

TOLLA Questa correzione può esser che sia bona, ma non troppo fraterna per lui, e ben utile per noi, come voi dite.

MENICUCCIO Ecco i ragazzi che fanno la cavallerizza.

15 POLIDORO Pigliamoci questo divertimento!

TOLLA Il divertimento vò finì.

SCENA VII

Checco e Ghita a cavallo sopra due mazze con fruste e detti.

1 CHECCO Va' là, va' là! Ah ah ah! Su, corre Ghita...

GHITA E il mio cavallo non vò corre più de così!

CHECCO Io vò corre la posta.

GHITA E io vò andà da passo.

5 CHECCO E io ce darò le frustate!

GHITA Tu hai a dare al tuo, al mio ce so dare da me!

CHECCO Ma io te so' dereto e quanno 'l tuo non se muove bisogna far così! (*dà delle frustate a Ghita*)

GHITA Oimé tu dai a me, non dai al cavallo! E io darò al tuo, va'! (*dà delle sferzate a Checco*)

CHECCO Ohi, affè che batti forte!

10 GHITA Com'hai battuto a me!

CHECCO Te spezzerò la testa co'llo cavallo, io! (*si bastonano co' lle mazze che fanno da cavallo*).

GHITA E io col mio te romperò la schiena!

POLIDORO Olà cavallerizzi, fermatevi.

TOLLA Che sete impazziti?

15 MENICUCCIO Or ora gli aggiusto, (*si rimette la maschera e salta in mezzo gridando*) Bù bù buù bù!

GHITA Oh, Tolla, aiutame che lo demonio me vò magnà.

TOLLA Sta' pur da me Ghita. Parti, brutto rospo, lassa stà Ghita ch'è bona!

CHECCO Oh, sor stroligo, defenneteme dallo brutto demonio.

POLIDORO Checco, non dubità; va' via, demonio, che Checco vò esse un ommo de garbo!

20 MENICUCCIO (*saltando e dicendo*) Bau bbù bù! (*si ritira*)

SCENA VIII

Polidoro, Tolla, Checco, Ghita e Menicuccio in disparte.

1 TOLLA Vedete che cosa è stato? Sempre ve sbezzicate, non volete star fermi, ed è venuto il brutto babau...

POLIDORO E se non ero io ve portava a casa sua.

GHITA E dove sta de casa?

TOLLA Sta giù nel profonno.

5 CHECCO In cantina, non senti?

GHITA Io 'n cantina non ce vò ì!

CHECCO E lo brutto babau se beberà tutto lo vino?

GHITA Oh, vanne tu donca che se' bravo.

CHECCO V'annarò certo, non ho paura!

10 TOLLA Orsù, annate un po' in cammara là e fermatevi, e pigliate le tavolette e studiate, che non conoscete ancora le lettere dell'alfabeto.

POLIDORO Dice bene Tolla, sarete due somarelli se non studiate.

CHECCO Oh, sior Polidoro, ora ve recognosco, che ve sete fatta la barba!

GHITA Ce l'ha in mano, non lo vedi?

POLIDORO *a parte* (Costoro m'han conosciuto!)

15 TOLLA Andate là e state zitti.

POLIDORO Non dite nulla al vostro zio, sapete, ch'io sia Polidoro.

CHECCO Signor no.

GHITA Io starò zitta e non dirò neanco che Menicuccio si finge il demonio, che l'ho veduto quando si è messo la mascara per far paura a Checco...

CHECCO Vieni, Ghita! *a parte* (Hai visto come sta bene con la barba posticcia, vestito da stroligo, sor Polidoro).

20 GHITA *a parte* (È il moroso de Tolla, pure io come sarò più granne averò il mio e me farà la sposa come Tolla là). (*partono*)

SCENA IX

Polidoro e Tolla e Menicuccio in disparte.

- 1 POLIDORO Che questi tristarelli m'abbiano scoperto non me piace.
TOLLA Non è piaciuto a me pure, ma che vonno fà?
POLIDORO Io voglio tornare là da Tarpano per levarlo da quella fadiga come gli aveva promesso. Menicuccio?
MENICUCCIO So' qui puntuale.
- 5 POLIDORO Ce bisogna tornà da Tarpano ambedue, e guarda bene che non te veda.
MENICUCCIO Sarà pensier mio di guatar bene, com'ho fatto quando mi sono partito. M'hanno ben veduto quei maladetti ragazzi e Ghita m'ha riconosciuto ve', aveva la mascara così sulla mano...
POLIDORO Hanno conosciuto ancor me.
MENICUCCIO Ci ho detto che non parlino.
TOLLA Ce l'abbiam detto ancor noi.
- 10 MENICUCCIO Lo vedremo se lo faranno, annamo dunque a rindiavolarci.
POLIDORO Tolla, ve saluto, arrecordateve de me.
TOLLA Non ha la mia memoria de recordarse mai d'altra cosa e voi fate lo stesso.
POLIDORO Non c'è dimostranza, perché ve porto scolpita nel core.
(*Tolla parte*)
MENICUCCIO Che belle parole dicon questi morosi, da stamparse senza licenza de' superiori.
- 15 POLIDORO Ma tu ti potevi ben risparmiar questa gita.
MENICUCCIO A divela, m'era venuto a fastidio e vedendo Tarpano impiegato mi parve di non aver che fare per ancora, e feci come voi.
POLIDORO Ma io mi prevalsi di tal congiuntura per parlare al mio bene.
MENICUCCIO E io per reverir tutt'e due.
POLIDORO E intanto quella furba de Ghita t'ha conosciuto.
- 20 MENICUCCIO Com'ha Checco conosciuto anche voi, che importava più di me assai.
POLIDORO Amore fu la cagione che io qua mi portai.
MENICUCCIO A me n'è stata cagione la noia di stare in ozio.

SCENA X

Orto.

Frasia e Tarpano di dentro.

- 1 FRASIA E ancora non sete stanco del vangà? (*esce fuori dalla buca*)
- TARPANO Eh, i' sarei ogni voilta, me ne vorrei nescire. La bella è che lo strogolo non torna e io non so quanto i' abbia a durare a andare a fondo, né s'i' m'abbia fatta la buca co'lla misura che ha detto colui.
- FRASIA Chi? Quell'insolente de dianzi? E chi è, se pò sapé?
- TARPANO Non me lo fate alluminare di grazia.
- 5 FRASIA Che pericolo c'è a nominarlo?
- TARPANO Che vienga qui e mi faccia entrare in collera.
- FRASIA Io non v'intendo.
- TARPANO Intendo io.
- FRASIA Che cosa?
- 10 TARPANO Che ne so io, ch'ho due volte provato il cenno che vuol fare.

SCENA XI

Polidoro, Menicuccio e detti.

Tarpano discorre con Frasia.

- 1 MENICUCCIO *a parte* (M'ascondo). (*entra nel selvatico*)
- FRASIA E che cenni indica costui, che dite?
- TARPANO Tira zollate che parlano nelle rene.
- FRASIA Ma che importanza ha costui? Ditemi chi è!
- 5 TARPANO Io vi dico che non lo vò alluminare. Lo so io chi ghi è, e tanto basti.
- FRASIA Ch'è il diavolo, forse?
- TARPANO Fate conto che sia lui.
- MENICUCCIO (*Tira una zollata nella rene a Tarpano*)
- TARPANO Ohi ohi, ch'ho io detto! Ah, mi sta il dovere, non lo volevo alluminare...
- 10 FRASIA Ch'avete auto?
- TARPANO La terza zollata nelle rene.
- FRASIA E pure io non ho veduto cos'alcuna.

- TARPANO Neanch'io, ho sentito solamente... *a parte* (Se lo strogolo non torna la veggo avviata male).
- FRASIA E ch'avete che fà col diavolo, voi? Che cosa dite?
- 15 TARPANO Io non ho che fare... e ho che fare... *a parte* (Ora costei m'imbrogghia).
- POLIDORO Eccomi, messer Tarpano.
- TARPANO E ben tornato, v'aspettavo a grolia! Guata là, ve' il lavoro che i'ho fatto finora, se fatto bene e se basta e se ghi è sicondo la misura che vuole.
- FRASIA Chi?
- TARPANO Sì bene ve lo vò dire, vò la quarta zollata se vo' lo credete... (*a Polidoro*) Colui, colui, vo' lo sapete megghio di mene, vo' lo sapete pure.
- 20 FRASIA Di grazia, signore, non ce la faccia nominà questa persona che il messer Tarpano, poveretto, se travaglia.
- POLIDORO E intendo senz'altro. Signora, la reverisco. (*Frasia rende il saluto*)
- TARPANO Ate vo' preso quil reppertorio che vo' siat'ito per ello per far il riscontro di quil che bisogna?
- POLIDORO Se son ito a posta.
- TARPANO Oh bene, uschiamone donche.
- 25 POLIDORO Licenziate questa vostra parente, perché non vorrei che sentisse né vedesse questa situazione, perché vedete, se lo sa questa sola, se ne empie il paese.
- TARPANO Vo' dite il vero purtroppo. Oh madonna Frasia?
- FRASIA Che me comanna?
- TARPANO Mentre discorro d'un certo affare con quest'Armeno, date luogo e andate da mie' nipoti.
- FRASIA Così farò. Me despiace però lassarve.
- 30 TARPANO Eh, anch'io ho caro di stare in vostra compagnia, ma ora com'ora per un poco compatite di grazia
- FRASIA Chi è questo da me sconosciuto?
- TARPANO Ghi è uno che non lo conosco neanche io.
- FRASIA Buono, ve debbo servì, me retiro, *a parte* (per divertirme ascoltanno le carote che pianta Polidoro a costui). (*si ritira*)
- POLIDORO (*cava fuori un libro, scartabella e poi legge*) Tesoro nell'orto di un certo cotal Tarpano Cotecone...
- 35 TARPANO Come dic'egghi?

POLIDORO Vedo un titolo onorevole assai, com'usava nell'antico, che equivale forse più che al signore.

FRASIA *a parte* (Titolo proprio).

TARPANO Oh, guata com'egghi usava, seguitate.

POLIDORO *Che sta sepolto in certe rovine che restano in fondo dell'orto medesimo tra certo selvatico, qui mi pare che ogni cosa riscontri.*

40 TARPANO La torna a capello, questo è il fondo dell'orto dove eran le rovine, ecco lì il selvatico e ogni cosa.

POLIDORO *Quel tesoro è racchiuso in un cassone di ferro.*

TARPANO Qui la non contronfia, perché il cassone di ferro non l'ho ancora trovato.

FRASIA *a parte* (Né ce lo vuoi trovare).

POLIDORO Ma che credete, sor Tarpano, che sia costì de sopra? Ce vorrà altro che scalzare così superficialmente la terra.

45 TARPANO Può esser che vi dica costì. Nel rifettorio il cassone di ferro quanto ghi è in giù? Ripigghiate il leggere dove v'eri.

POLIDORO *Quel tesoro è racchiuso in un cantarano de ferro.*

TARPANO Sarà un bel tesoro come ghi è racchiuso 'n un cantero. Un cassone avete detto dianzi.

POLIDORO M'è venuto detto ora così, anche cassone, cassettone e canterano è lo stesso.

TARPANO Sì, al vostro paese sarà: ora basta.

50 POLIDORO *Quel tesoro è racchiuso in un cassone di ferro, tanto largo che stretto e tanto alto che basso, pieno di verghe d'oro finissimo.*

FRASIA *a parte* (Non te vonno fà mal al corpo 'ste verghe d'oro fino, no?).

TARPANO Oh, se si trova, bene mio! V'è egghi quanto s'abbia a ir giù?

FRASIA *a parte* (Ce vò esse pur assai).

POLIDORO *Prima però de trovare questo cassone...*

55 TARPANO Oimé, che imbrogghio c'è egghi ora?

POLIDORO *Si dee trovà un contrassegno il quale consiste in un precetto scritto in cartapecora di capra selvateca.*

FRASIA *a parte* (Era più facile carta di becco domestico).

POLIDORO *Racchiusa in una piccola scatoletta de latta di ferro. Trovata questa, s'ubbidisca al precetto in tutto e per tutto, alla pena della perdita del tesoro e di cento bastonate.*

FRASIA (*a parte*) (E' una buona dose).

- 60 POLIDORO *E più ancora ad arbitrio di Plutone, unico presidio de' tesori, questo è quanto.*
- TARPANO Non è poco, no?
- POLIDORO Ora, nel vangare avete trovato questa scatoletta?
- TARPANO Gh'ho trovo della terra di moilta e non ailltro.
- POLIDORO Oh, messer Tarpano, che in questa terra cavata questa scatoletta non ve sia?
- 65 TARPANO Potrebb'essere e si può farne diligenza, ma dato caso che vi sia, quando si scopre il tesoro?
- FRASIA *a parte* (Questo è l'importante).
- POLIDORO Seguitiamo a leggere: *e trovata la scatoletta e letto ed ubbidito prima esattamente al precetto, dopo scavando un braccio più a fondo, lì sta il tesoro e a chi toccherà, buon pro faccia.* Oh, che felicità, messer Tarpano!
- TARPANO Di graizia, stiam cheti, che non si sappia nulla da nessuno, che non mancherebb'altro, andarebb'in fumo ogni cosa.
- FRASIA *a parte* (Così vol seguire).
- 70 POLIDORO Ma per finir l'affare con intera prosperità questo contrassegno ce vole, perché poi siam franchi, allora un braccio più a fondo è il tesoro.
- TARPANO Bisognerà donche affondar dell'altro, ma ora, a divvela, son un po' sudato e ora mi son raffreddato, non vorrei pigghiar un mal di petto e scoppiare, e che questo fusse il tesoro.
- FRASIA *a parte* (Potrebb'anch'essere).
- POLIDORO Dite bene, sospendiamo per ora, solo facciamo la diligenza, se per fortuna in quella terra estratta vi fosse questa scatoletta, perché ancora che in tempo così breve non possiate esser arrivato troppo a fondo, chissà dopo tanto tempo che la terra non sia calata, la terra sempre tende al basso.
- TARPANO E ghi scamano i monti, considerate i piani.
- 75 POLIDORO Vo' dite il vero: andiamo a chiarirci.
- MENICUCCIO Tarpano, non t'accostare! (*grida in tono spaventoso*)
- TARPANO Oh, meschin a me, che non venga qualche cenno!
- POLIDORO State costì e lasciate andar là a me, che lo spirito non vi vuole. (*entra dentro*)
- TARPANO Noi siam d'accordo e io non vò lui! Andate pur voi, maggior servizio di questo non potete farmi, né voi né lui.
- 80 POLIDORO (*di dentro*) Affè ch'avete lavorato assai: questa, in sì poco tempo, è una gran fossa!

TARPANO Eh, i' non mi sono stato: quando è tempo di lavorare non bigna tienersi le mani a cintola.

FRASIA (*fuori*) Messer Tarpano!

TARPANO Che c'è ora? Oh, siete voi madonna Frasia, che siete voi torna in quae?

FRASIA Vi ho di casa vostra sentito chiamare da quella vociaccia che non ho potuto fà a meno de non venì a corsa per ve trovà, temenno sempre de qualche desgrazia.

85 TARPANO Oh, vo' m'ate troppa cura, vo' m'ate, vi ringraizìo! Non è stato nulla, no.

FRASIA E dov'è quel negromante?

TARPANO Diagrante?

FRASIA Negromante dico.

TARPANO Come? Astrogolo volete dire?

90 FRASIA È negromante, è stregone, messer Tarpano mio, lo volete di a me, che l'avemo trovato nell'ostaria e appena ce vedde, ne volete di più, ce chiamò tutti per nome come se ci avesse conosciuto da molto tempo.

TARPANO State cheta che vo' dite il vero. A me vedde una lettera in mano ch'era quella che m'avvisava la vostra vienuta di Roma, che mi disse di donde la vieniva e ch'i' avrei auto una 'redità di tre nipoti.

FRASIA *a parte* (Lo credo che lo sapeva, se la facemmo scrivere a lui in volata).

TARPANO Volete voi altro? Mi disse una cosa che mi fa strabiliare più che mai.

FRASIA E che ve disse?

95 TARPANO Ve la vò sconfessare perché ghi è vero: mi disse che subito che io vi guatai m'innamorai di voi.

FRASIA Io stava zitta, perché il rossore in una femmina....

TARPANO Oh, in una femmina vedova po'poi non ve ne va tanto che non si possa dire il fatto suo più alla libera.

FRASIA Ve dirò, a me pure disse questo mago...

TARPANO Come magloro? Ghi è grasso comodamente costui.

100 FRASIA Dico mago, non magro. Cos'è, negromante, astrologo, come volete voi, ch'è il medesimo quasi.

TARPANO Oh, come ghi è il medesimo? Sto cheto, e che vi diss'egghi?

FRASIA Me disse che aveva veduto nella costellazione d'Ariete che voi dovevate esser mio marito.

TARPANO A me non pare d'aver nil capo che m'illuminassi codesta distillaizione dell'Ariete, ma un ailtra de' Germini. Basta, può esser che quella frussione mi possa vienire da voi; ora sia l'una o sia l'ailtra adesso poco importa e non ne fo caso, perché ognuno c'è sottoposto. Il caso ène che se nil foggio turchino della stella sarà scritto questo nigoizio, non può essere che non abbia a succedere: quil ch'è scritto in terra convien che sia, ma torna il maghero.

FRASIA Vorria che ce fosse scritto: così vuol l'interesse e la robba in mano.

105 POLIDORO Allegrezza, allegrezza, sor Tarpano!

TARPANO Che c'è egghi?

POLIDORO Il contrassegno è trovato: eccolo! (*viene nettando e mostrando una scatola de latta piccola da riporvi le patenti*)

FRASIA E dov'era?

POLIDORO In quella terra già rimossa, dopo molta diligenza da me fatta, l'ho ritrovata.

110 FRASIA Oh, che l'ho caro che la fadiga del mio messer Tarpano sia remunerata. E che bella cosa è in grazia?

TARPANO Eh, lo so io.

FRASIA Oh, vuoi saper di moilto.

POLIDORO Ora, un braccio più in fondo sarà il negozio.

FRASIA Che negozio?

115 TARPANO Eh, lasciate fare a noi, se vo' volete, la non è cosa ch'appartienga a voi! *a parte* (Ooh, l'è curiosa costei, ma la non sarebbe donna).

FRASIA *a parte* (Non me lo vò svelare lo gran segreto). Ma senti, ecco qua Tolla.

TARPANO Oh, Tolla vadia niltrove, di più ci mancav'anche Tolla.

FRASIA Le andarò incontra a dir che non s'avanzi e starò a trattenerla.

TARPANO Benissimo fatto, di grazia andate a baloccalla, contate una novella a que' ragazzi a noi sgraditi che saranno vicini.⁴²⁹

SCENA XII

Checco, Tarpano, Polidoro e Menicuccio.

1 CHECCO Zio?

TARPANO Oh, ecco il resto di carlino! Chi t'ha mandato qua?

⁴²⁹ Alla fine della scena XI è segnalato l'intervallo (c. 286r).

CHECCO Le gambe.

TARPANO E le gambe ti rimanino in là! Che te l'ha detto la zia che tu venga a entrammi in tasca? La vorrebbe forse sapere quel che noi facciamo?

5 POLIDORO Veramente la signora Frasia è tutt'attenta per la vostra persona.

TARPANO Ma ora io non vò tanta attenzione.

CHECCO Oh, messer Polidoro, che v'è rimasta la barba, eh?

TARPANO A chi dic'egli?

POLIDORO E' dice a voi, ma scusatelo, egli è balordo e semplice e sa il cielo quel ch'ora ha in capo con questo Polidoro e Pollo d'argento!

10 CHECCO Dov'è Menicuccio che m'ha fatto paura?

POLIDORO Che Menicuccio? *a parte* (Oh, questa ci mancava).

TARPANO E che vuol egli dire?

POLIDORO Io vi dico ch'e' non ha tutt'i suoi mesi, non sa quel ch'e' si dica.

CHECCO *a parte* (Lo so purtroppo).

15 POLIDORO Levatelo di qui prontamente.

TARPANO Sicuro ch'i' lo vò lievare.

MENICUCCIO (*di dentro*) Tarpano!

TARPANO Oimé!

MENICUCCIO Leva di lì quel tuo nipote.

20 POLIDORO Levatelo presto, si vede che quel folletto non lo gradisce, vi farà qualche cenno peggiore degli altri.

TARPANO Noe noe, non vò più cenni: vattene Checco e basta!

CHECCO Menicuccio, dove vai?

MENICUCCIO (*tira una zollata Tarpano*)

TARPANO Eccolo dov'egghi è! Che tu possa scoppiare, ragazzo maledetto!

25 POLIDORO Quella doveva toccare al ragazzo.

TARPANO Fortuna sua l'ho auta io. Ora vatten'un poco, o pigghio il manico della vanga.

CHECCO E dov'ho io a ire.

TARPANO A casa, donde tu siei venuto?

CHECCO Non lo soe.

- 30 TARPANO Che non hai trova la zia con Tolla?
CHECCO L'ho trova, i' son vienuto da una strada dov'elle non erano perch'i'er'ito fuor di casa quand'i' sono uscito.
TARPANO Di cervello, egghi è un pazzo! Ora va a casa e sbrigala.
CHECCO S'io non la soe, dico.
TARPANO Uh, che stolto! Vedi tu al fine della viottola quella porta addirimpetto ch'è aperta?
- 35 CHECCO Io non veggo nulla! (*guarda al contrario*)
TARPANO Dove guardi tue?
CHECCO Che ne so io.
TARPANO Oh, che gli venga la rabbia agli sguaiati!
CHECCO Oh, messer Pollodoro!
- 40 TARPANO E' l'ha con Pollodoro.
MENICUCCIO (*di dentro*) Tarpano?
CHECCO Che vuoi Menicuccio?
POLIDORO Tarpano, verrà un altro cenno!
TARPANO Va' via in santa malora! (*piglia la vanga dal manico*) Va là, i' ti fo trottare! (*Checco corre via e Tarpano dietro*)
- 45 MENICUCCIO (*fuori*) Padrone, quel ragazzo ci vuol corbellare.
POLIDORO Questo ragazzo mi ha messo in un gran cimento! Fortuna che questo villano è imbucato su questo tesoro, che se era punto astuto...
MENICUCCIO Di graizia, sbrigiamola prima che s'avvegga della ragia.
POLIDORO Eccolo.
MENICUCCIO (*entra dentro*) Mi rindiavolo.
- 50 TARPANO (*torna*) L'ho ben fatto muover io in virtù di manico di questa vanga. Guardate dov'egghi vaneggia su Pulido e Menicuccio...
POLIDORO Ve lo dirò io, questi sono i nomi de' vetturini che gli son restati nel capo, giacché da Roma in qua gli arà sentiti nominare per tutto il viaggio.
TARPANO Che ne sapete voi? Che l'ate letto nel foggio azzurro dil cielo?
POLIDORO Nell'osteria.
TARPANO E lì vi si legge megghio quando s'è ben ailzato il gombito.
- 55 POLIDORO Nell'osteria, dico, gli sentii così chiamarsi ambedue.

TARPANO E non ascond'ailtro, pensatelo voi, egghi enno resti fissi nil cervello a costui, va' a cavagnene tu. Ora torniamo un po' a bomba e forniamo questa trasgressione in cotesta scatola schiacciata. (*a Frasia*) <quando avremo finito> verremo in casa anche noi, ate voi 'nteso, vedovina?

FRASIA Attenderò i vostri cenni.

SCENA XIII

Tarpano e Polidoro.

1 TARPANO Guardatevi che non abbian a essere i cenni di Frulletto. Oh, gua' s'i' volevo la vedova e la nipote a sentir e veder ogni cosa in confidenza, per andar poi tutt'e due a svesciar ogni cosa per tutta Peretola.

POLIDORO Siete accorto da vero.

TARPANO Eh, i' non son gonzo, no, e l'amor che io ho per costei non mi fa perdere il cervello quando c'entra il mio 'nteresse. Ora, in codesta scatola stiacciata che c'è egghi? Non uschiam da quel che importa tanto.

POLIDORO Qui ci sarà l'ordin preciso che se debbe osservà per cavare il tesoro.

5 TARPANO E come v'ate letto nil rimpetrorio non par che ora ci abbia a esser ailtro che andar più a fondo un braccio.

POLIDORO Non basta.

TARPANO Noe? I' credea di sie, i' credea.

POLIDORO No signore, quando si trovano questi segni bisogna che vi sian alcune condizioni le quali vadano prima adempite, come ve lessi nel repertorio, altrimenti il tesoro non se pò cavare sotto la pena che udiste, dilla partita dell'oro...

TARPANO E di cento bastonate e più, ad Ailbinio di Platone, men'arricordo che vo' l'ate leggiuto. Canchero, basta, bisogna badare donche di far bene e non di guastar sull'ultimo!

10 POLIDORO Certo che bisogna stare avvertiti. (*apre la scatola e vien una zollata nelle rene a Tarpano tirata da Menicuccio*)

TARPANO Ohi, poter dimone!

POLIDORO Ch'è successo?

TARPANO Immaginatevelo, una di quelle zollate.

POLIDORO Ma ve siete cavato il cappello e fatta una bella reverenzia all'aprir della scatola, com'ho fatt'io?

15 TARPANO Io noe.

POLIDORO Oh, lo vedete, fate gli errori e poi ve lagnate. Su, remediate, che ne verranno dell'altre.

TARPANO Ma ditemelo ogni voilta quil che ci va fatto, se i' l'avessi saputo, io non son pratico in questo mestiere, io son novizio...

POLIDORO Semo in tempo, su, anemo!

TARPANO (*cava il cappello e fa una reverenza alla villana*)

20 POLIDORO Oh, bravo!

TARPANO E come ci va fatto ditemelo prima che viaggian questi maladetti cenni, che dopo non serve a nulla, non serve.

POLIDORO Così farò: e questo sia, che come batto il piede, lì ce va cavato il cappello e fatta una reverenza.

TARPANO Ora ho inteso.

POLIDORO (*cava fuor della scatoletta un'antica carta pecora e batte il piede*)

25 TARPANO (*subito cava il cappello e fa la reverenza*)

POLIDORO (*spiega la cartapecora e batte il piede*)

TARPANO (*cava il cappello e fa la reverenza*)

POLIDORO Ora si potrà leggere.

TARPANO Ne sarà otta una voilta dopo tante cilimonie.

30 MENICUCCIO (*scappa fuori e salta in mezzo tra Polidoro e Tarpano*)

TARPANO Oh, rovinato me, aiuto, soccorso! Oh Sparagazzarre, levatelo di qui, presto! Uh, che occhiacci mi fa!

POLIDORO State zitto, non fiattate, non strillate che ve strozza!

TARPANO Uh, ch'i' mi sento ribollire il corpo, chi suona?

POLIDORO Altri spiriti di sua conversazione.

35 TARPANO Oh pover a me, io ho l'orto pieno di diavoli ch'io non so dove costui gli abbia trovati.

SCENA XIV

Frasia, Tolla e detti.

1 FRASIA Che c'è sor Tarpano?

TOLLA Ch'avete sor Zio?

TARPANO Che non lo vedete? Oh me meschino, uh, come gli è deformio!

MENICUCCIO (*al comparir delle donne si mette a ballare solo e s'ode sonare a ballo*)

5 POLIDORO Non vedete, sor Tarpano, che questo è un folletto familiare allegro?

TARPANO Oh, che quest'allegria la mi va poco giù, la mi vae.

MENICUCCIO (*dopo aver ballato alquanto solo, invita Frasia*)

FRASIA (*va a ballare e fanno la minuet o altro ballo*)

TARPANO Tò, la vedova balla col diavolo e non ha paura: oh, questa è matta.

10 POLIDORO Ha un sommo giudizio, i folletti di questa sorta non vonn'essere disgustati, se no strozzano e portan via con loro.

TARPANO Oh cattera, le gran cose ch'i' veggo!

MENICUCCIO (*dopo d'aver ballato co'lla vedova le accenna che inviti Tarpano*)

FRASIA (*lo invita*)

TARPANO Io ballare? Ora è il tempo, ho altro in capo su quest'ora...

15 POLIDORO Ballate, sor Tarpano, non replicate. E pur con la signora Frasia!

TARPANO Cattadeddua, i' ci ho dato drento ve'! Facciam'anche questa, balliamo. (*Frasia e Tarpano ballano*)

MENICUCCIO (*fa cenno a Tolla che inviti Polidoro*)

TOLLA (*invita Polidoro*)

POLIDORO (*va a ballare*)

(ballano in 4 un ballo concertato o altro ad arbitrio e può anche Menicuccio ballare in mezzo, quanto si possa ciò fare, e rientrando questi, finito il ballo, nel selvatico, gli altri in coppia presi per mano in casa, termina l'atto secondo)

Fine dell'atto secondo.

ATTO TERZO

SCENA I

Notte, orto.

Tarpano e Polidoro con lanterna e Menicuccio dietro che si nasconde.

- 1 TARPANO Oh corpo dimone, tra'lla fatica dello vangare, dil cascare, dil toccare zollate e poi per comprimento anche dil ballare, io ho l'ossa rotte e non mi reggo più ritto! Oh canchigna, bisognerebbe esser di ferro... E poi, per rifornirmi affatto, lo spavento sempre di diavolo, in modo che i' mi sento un brullichio in corpo ch'io ho paura...
- POLIDORO Sor Tarpano, per vostro avviso non ragionate mai di paura.
- TARPANO Ma s'i' l'hae!
- POLIDORO Non la dimostrate, cogli spiriti non c'è peggio che mostrar di temerne, prendono ardire e potere e invasano.
- 5 TARPANO Invasano, oh, questa ci mancherebbe che m'entrin nel vaso! Che non c'erano ailtri luoghi?
- POLIDORO Vedeste Frasia e Tolla che non ebbero timore.
- TARPANO L'ebbi ben io e grande.
- POLIDORO Ma quello, come ti dissi e come vedete, è uno spirito familiare.
- TARPANO Che tira le zollate! Oh, i' non vò tanta familiarità.
- 10 POLIDORO Osservate che io non ne temo, anzi gli comando se bisogna.
- TARPANO Eh, voi lo credo, se vo' fate camberata con essi, vo' ailtri magheri, non me ne maravigghio: ora, che dice quella cartapecora? Adesso che noi siam qui, tra noi due, i' mi struggo di sapello e dopo tanti trambusti io vorrei cenare con quailche consolazione, una volta se fussi possibile.
- POLIDORO (*l'apre di nuovo, nell'aprirla batte il piede e fa reverenza*)
- TARPANO (*non si cava il cappello né fa riverenza*)
- MENICUCCIO (*tira una zollata*)
- 15 TARPANO Canchero poi, la vogghian noi far fornita?
- POLIDORO Dite il vero, è venuto un di que' cenni?
- TARPANO Così, se ghi fuss'egghi seccate le braccia a quel razza di diavolo!
- POLIDORO Quando ho battuto il piede vi siete cavato il cappello e avete fatta la reverenza?

- TARPANO Perdicoli, non ci ho abbiadato!
- 20 POLIDORO E vedete! Non vi dolete, dunque, avete il torto.
- TARPANO Ah, i' ne tocco e ho il torto, io sono il becco e il bastonato innanzi.
- POLIDORO (*prima di leggere guarda verso la parte dov'è Menicuccio*).
- TARPANO Che guardate voi ora?
- POLIDORO Guardo se possa leggerla, che non venga l'amico.
- 25 TARPANO Che il ballerino?
- POLIDORO Cotesto.
- TARPANO Oh, che gli venga la rabbia.
- POLIDORO È meglio domandargliene per ogni buon rispetto.
- TARPANO Ma che, non si potrebbe far di meno?
- 30 POLIDORO Signor no! Questa convenienza è necessaria.
- TARPANO Può egghi risponder di dove ghi ène?
- POLIDORO Può farlo, se vole.
- TARPANO L'averei caro di molto che volessi e può egli risponder anche che non volessi che la si legga?
- POLIDORO Chi lo 'mpedisce, se egli è il plenipotenziario del diavolo!
- 35 TARPANO Ci mancherebbe questa per l'appunto, questa coilmerebbe lo staio.
- POLIDORO Però bisogna praticar seco tutta l'attenzione immaginabile per uscirne bene. (*batte il piede*)
- TARPANO (*non batte*)
- POLIDORO (*batte il piede di nuovo più forte*)
- TARPANO (*se ne avvede e furiosamente si cava il cappello e fa più riverenze per paura*) Non ci avo dato mente un'ailtra volta, i' non ci avo.
- 40 POLIDORO V'ha detto buono, l'avet'auta a buon mercato.
- TARPANO Oh, questa sarà la prima cuccagna.
- POLIDORO Fate come me, cavatevi il cappello.
- TARPANO Il cappello mi caverò, il giubbone mi caverò, mi caverò ogni cosa e per fornirla non me lo vò metter più in capo il cappello.
- POLIDORO Dite come me adesso.
- 45 TARPANO Ch'ho i' a dir come voi?

- POLIDORO Quel che dirò io, ditelo ancor voi, non è questa gran cosa.
- TARPANO In che imbrogghio di nuovo mi mettete voi ora?
- POLIDORO Oh, andiamo innanzi, o io vi lascio qui in preda de' diavoli e spengo il lume.
- TARPANO Non fate, dirò ogni cosa.
- 50 POLIDORO Farfarello? (*fa reverenza profonda*)
- TARPANO Farfarello? (*non fa reverenza alcuna*)
- MENICUCCIO (*tira una zollata al solito*)
- TARPANO Ohi, ohi!
- POLIDORO Che c'è?
- 55 TARPANO Un cenno, un cenno.
- POLIDORO Quand'avete nominato Farfarello vi siete profondamente inchinato?
- TARPANO Io noe.
- POLIDORO Vi sta il dovere, ve l'ho avvisato, avete visto com'ho fatt'io? Volete la grazia e non volete chiederla con umiltà e commozione di questa sorte a chi solo può farle. Il diavolo è lui il padrone de' tesori, sapete?
- TARPANO Ghi ha ragione a ailzar le corna il becco cornuto.
- 60 POLIDORO Orsù, daccapo e non facciam più errori. Farfarello! (*fa reverenza*)
- TARPANO Farfarello! (*fa reverenza*)
- POLIDORO Si contenta vossignoria illustrissimo.
- TARPANO Oh tò, anch' il diavolo vuol' illustrissimo.
- POLIDORO Se basterà...
- 65 TARPANO E s'è non basta verrà un ailtra zollata. Di graizia non la guardiam tanto nil sottile, diamogli più titoli che non vuole.
- POLIDORO Oh, questo è sufficiente.
- TARPANO Avvertite, quaggiù nella cittàe ogni baron se lo 'ngolla come ber un uovo.
- POLIDORO Proviamo.
- TARPANO Sì, proviam e io sono il picchiato.
- 70 POLIDORO Si contenta vossia illustrissima.
- TARPANO Si contenta vossia illustrissima.
- POLIDORO Che si possa leggere questa cartapecora?

TARPANO Che si possa leggere questa cartapecora?

MENICUCCIO Sì. *(tira una zollata a Tarpano)*

75 POLIDORO Allegri.

TARPANO Allegri un corno.

POLIDORO Si contenta che si legga, udiste?

TARPANO L'ho sentito sicuro.

POLIDORO E leggiamo.

80 TARPANO Mai più.

POLIDORO Fatemi lume.

TARPANO Ecco, date qua.

POLIDORO *(spiega la cartapecora e legge al lume della lanterna che si fa tenere da Tarpano) Oh, tu che l'averai in sorte di trovare quest'ascoso tesoro...*

TARPANO Oh, bravo.

85 POLIDORO *Guarda e non lo toccare.*

TARPANO Oh, non occorr'ailtro, noi ce ne possiam ire.

POLIDORO Lasciate finir la lettura.

TARPANO Lascio finire ma la comincia male.

POLIDORO *Se pria non seguiranno due maritaggi.*

D'amanti personaggi

Dopo ciò terminato

Il tesoro è trovato. Voi sentite?

90 TARPANO Io ho sentito che la mette in canzona, tu ch'hai sentito?

POLIDORO Bisogna prima che vegnano questi maritaggi fra amanti personaggi.

TARPANO E chi ha a fare questi parentadi? Farfuriello?

POLIDORO Eh, noi.

TARPANO E considerate quant' e' c'è da storiare a fagghi; ci hanno a entrar gli innamorati, noi s'hanno a trovar e cozzoni e accordar i parenti, la dote, i patti, far le scritte... Oh, noi ci siam per un pezzo!

95 POLIDORO E pure uno mi par già fatto.

TARPANO E qual è egghi?

POLIDORO Il vostro con Frasia, non ne siete amante ed ella di voi?

TARPANO Via, io sono a liei, e l'ailtro?

POLIDORO L'altro di vostra nipote.

100 TARPANO Noi stiam freschi come una ruta, il tesoro non si vuol cavar per de'gghi anni, la mia nipote è vienuta qui stamattina di Roma, v'ha da trovagghi il marito.

POLIDORO Che ne sia amante ed ella di lui, così dice il precetto.

TARPANO Peggio, la s'ha a trovar il damo, ha a seguir lo 'nnamoramento, ghi ha...

POLIDORO Tacete che tutto è trovato.

TARPANO Che ne sapete voi?

105 POLIDORO Me lo rivelano gli influssi.

TARPANO Chi enn'egghian codesti frussi?

POLIDORO Sono risplendenti geroglifici del cielo.

TARPANO E che dicano questi girabilichi dil cielo?

POLIDORO Che Frasia possa esser di tutto informata, a me non mostran di più.

110 TARPANO Chiamiamo madonna Frasia, dichiamogli ogni cosa, se bisogna, e eschiamone, ma se si potesse far di meno, non vorre' che la ne sapessi nulla del tesoro.

POLIDORO Ne ancor io se sarà possibile.

MENICUCCIO *(salta fuori e attraversando la scena urta in Tarpano, lo butta in terra e passa)*

POLIDORO *(gli leva la lanterna di mano e la posa sopra un sasso o in un cantone e l'aiuta a rizzare)*

TARPANO Che tu scoppi, Farfuriello maledetto!

115 POLIDORO Non parlate così di Farfarello, trattatelo bene, che vi farà degli scherzi, vi porterà via davvero.

TARPANO Che me porti in tasca, m'ha dato un urtone da par suo, che creanza da vetturali.

SCENA II

Frasia, Menicuccio con lume in una mano e co' ll'altra le dà il braccio e detti.

1 POLIDORO Oh, vedete che poi non è così scortese come lo fate, è ito in persona per servirvi ed avvisar la signora Frasia, ecco che le dà di braccio e porta il lume.

TARPANO Non saprei, io solo ho meco tutte le disgrazie.

POLIDORO È però dimoilto che s'abbassi tanto uno spirito così

TARPANO Eh, sar  quailche povero diavolo tutto fare.

5 FRASIA Che mi comandan lor signori?

POLIDORO Il signore Tarpano pel conseguimento di un suo sicondo fine bisogna che adempisca due condizioni richieste, ad una delle quali gli pu  cooperare sola vossignoria.

FRASIA E che posso f ? Me dica pure.

TARPANO Madonna Frasia, vo' potete raffigurar un nigoizio che torner  bene di moilto anc'a voi, di moilto pi  ch'i' non vi dico, guate. Ed  ne, per divvelo in poche palore e sanz'ailtra sicumiera, se vo' mi volete per marito.

FRASIA Oh, sor Tarpano, giacch  oltre alla satisfazione di proprio genio e di mio bisogno s'unisca il giovarvi ad altro vostro affare, me stimer  fortunata da poter esservi serva, nonch  consorte.

10 POLIDORO Datevi dunque la mano.

TARPANO Eccovela, (*gli d  la mano*) tenete.

FRASIA Io pur alla vostra, *a parte* (portata dall'interesse), congiungo la mia. (*si danno la mano e Menicuccio tarantella*).

TARPANO Oh povero mene, che ha egghi ora?

POLIDORO Ch'avete ora, sposo? Applaude, Farfariello, questi sponsali; questo   buonissimo segno.

15 TARPANO Manco male.

POLIDORO Ecco una condizione adempita.

TARPANO All'ailtra ti vogghio.

POLIDORO Io indovino, da quel ch'io scorgo lass , che voi, signora Frasia, possiate sapere che Tolla, vostra nipote, com'  nipote qui di messer Tarpano, abbia contratti gli sponsali in Roma con persona forse, non dico maggior di suo grandissimo marito, ma alquanto della sua condizione.

FRASIA Certo che son contratti.

20 TARPANO Come va questa cosa? La mia nipote fanciulla   maritata, eh?

FRASIA No signore, vi dir  il tutto.

TARPANO Di grazia, ditemi ogni cosa e ditemi il vero. Ora vo' siete me' mogghie, non bisogna mettermi in mezzo?

FRASIA Ve dir  la mera verit  in poche parole. Tolla, vostra nipote, era amante ed amata da un certo signor Polidoro, giovine piuttosto nobile che altro, il quale la fa chieder per moglie al di lei padre, vostro fratello, ed ei gliela dava volentierissimo mentre migliorava le sue condizioni in tutt'i modi; ma pervenuto ci  all'orecchie de'

genitori di Polidoro, se son dichiarati di non voler in modo alcuno che segua questo parentado.

TARPANO Oh, chi domin'enn'egghino, figghioli di quailche cardinale, che ghi sfatano la me' casa? Vò giocare ch'a quattrini io son da più di loro, e s'il nigoizio de 'sto parentado riesce, i' n'arò più che mai. Ora ch'ha egghi seguito?

25 FRASIA È seguito che morì vostro fratello, noi siam venuti qua tutti, e Tolla non ha altro che un viglietto di Polidoro nel quale le promette de volerla per sposa.

TARPANO Ora, dov'è questo Polidoro? S'egghi è in Roma noi siam asciutti.

POLIDORO Lo farò comparir io, se fusse mille miglia di là dal mondo.

TARPANO Come? Nil caprone che mena la streghe a vettura nelle scapponate di Benevento?

POLIDORO Fate conto che Polidoro sia qui adesso.

30 TARPANO Questo si chiama fare il conto senza l'oste.

FRASIA *a parte* (Senza il conto sta l'oste).

MENICUCCIO (*s'accosta a Tarpano e gli dà il lume con modo imperioso*)

TARPANO (*trema*)

FRASIA (*se la ride*)

35 MENICUCCIO (*piglia in collo Polidoro e se lo porta via in casa di Tarpano*)

SCENA III

Tarpano e Frasia.

1 TARPANO Oh, che veggh'io, sposa? Il diavolo ha portato via il povero Sparagazzarre e ora s'è guasta ogni cosa!

FRASIA Non ve dubbitate, appunto ora il diavolo riporterà tutti presto in qua, ch'ogni cosa se rassetterà. Leviamoci un poco di qui, che è quasi ora de cenà e non mi par tempo di star più nell'orto a pigliar aria.

TARPANO Via, quest'aria non è troppo buona e qui c'è freddo: venite sposa. Oh, vorre' pure che il diavolo riportasse presto in qua Sparagazzarre, qui v'ha lasciato ogni cosa in nasso. Oh, quel diavol becco me l'ha sonata a tempo!

FRASIA Perché avete bisogno de costui?

- 5 TARPANO Lo so io... *a parte* (Costei mi vorrebbe cavar di bocca quel ch'io non vò ch'ella sappia mai in modo nessuno, com'egghi è riuscito infino a ora).
- FRASIA Ma che segreto è mai questo, da non se confidà nemmeno alla consorte?
- TARPANO *a parte* (Oh buono!) E ghi è che io volevo fornire il nigoizio de' do parentadi. *a parte* (All'erta!)
- FRASIA Ma non n'è fatto già uno, voi con me?
- TARPANO Bene, e l'altro?
- 10 FRASIA Se farà adesso con Tolla e Polidoro.
- TARPANO Voi vi fate ciance, voi. E se appunto questo parentado di Tolla con questo Pollodoro non si fa sicuramente, non si fa nulla di quel che resta a fare di buono! E Pulidoro dov'è egghi?
- FRASIA È in Roma.
- TARPANO Oh buono, e noi siam in Peretola!
- FRASIA E il mago lo farà venir qui, non avete sentito?
- 15 TARPANO Ma se il diavolo se l'è portato via, non avete visto?
- FRASIA Si troverà l'uno e l'altro.
- TARPANO E se non si trovano?
- FRASIA Se non si trova più il mago che importa? *a parte* (Oh, poffare gl'importa giusto ogni cosa).
- TARPANO E se non vien Polidoro?
- 20 FRASIA Lasci stare. Non ci sarann'altri uomini al mondo per Tolla?
- TARPANO Eh, voi sapete molto! *a parte* (Se appunto questo parentado di Tolla con questo Polidoro non si fa sicuramente, non se fa nulla di quel che resta a fare di buono).
- FRASIA E che resta a fà?
- TARPANO Nulla! (*a parte*) (Oh cattera, i' non gliene vò dire).
- FRASIA Annamo in casa dunque.
- 25 TARPANO Andiamo, andiamo... sarà megghio.
- FRASIA Spegnete codesta torcia, a che serve?
- TARPANO Per far lume.
- FRASIA Ma non serve questa lanterna lasciata colà.
- TARPANO Vo' dite il vero, siete donna di risparmiò, tanto più vi vò bene e così vogghion essere le donne. Ma io non la vò guardar tanto nel sottile, andiam un po' là così e muoia l'avarizia! Oh, mi dà pur noia questo lasciar qui...

30 FRASIA Che cosa?

TARPANO Nulla. *a parte* (E la non l'ha a sapere). (*Via*)

FRASIA Ora ne vien il bono, vuoi senti adesso dove voi trovà 'l tesoro.

SCENA IV

Sala con Lume.

Tolla, Checco e Ghita.

1 CHECCO E quanno se cena?

TOLLA Aspetta.

GHITA Io pure vorria cenà!

TOLLA Aspetta tu ancora.

5 CHECCO Ma io non vò più aspettà!

TOLLA E come farai?

GHITA Nemmen io vò più aspettà!

TOLLA Né ancor tu? E bravi!

CHECCO Qui non se vede la zia.

10 GHITA Sor zio non torna.

TOLLA Ora ve volete chetà o chiamo Farfarello che venga a portarve via come l'altra volta...eccolo, guarda!

CHECCO Oh Tolla, sarò bono!

GHITA E io starò zitta!

TOLLA Annate là in cucina e non sortite se non ve chiamo, né fate rumore; baloccateve, sapete già v'è un altro lume acceso.

15 CHECCO Ce baloccheremo a magnà, vieni Ghita.

GHITA Corri Checco che Farfarello c'è dereto. (*via*)

CHECCO Ch'è Menecuccio dell'altra volta col messer Polidoro, l'ho conosciuto ben io e vò star a vedere cosa fanno.

SCENA V

Menicuccio co'lla maschera in mano, Polidoro co'lla barba finta in mano e Tolla, Checco e Ghita che si veggon di quanto in quanto or l'uno or l'altro far capolino dalla porta di cucina.

1 TOLLA Spogliateve presto.

POLIDORO Sii cauta, ora vien Tarpano con Frasia, *a parte* (la paura lo tratterrà di più).

TOLLA Andate là in camera a quel baule dove son i vostri panni e sbrigatela, dunque.

MENICUCCIO Certo che bisogna sbrigarsi.

- 5 TOLLA Ma se ve spogliate Tarpano riconoscerà che l'avete burlato, ve mannerà fora da casa, gridarà con voi, con noi. Che impiccio ha da esser questo?

MENICUCCIO Il padrone lo sa, i' per me lo lego dove vol l'asino.

POLIDORO Sì lo so io, non più paure.

TOLLA Volete che v'aiuti?

POLIDORO Oh cara, non sarà se non bene. *(Menicuccio piglia il lume)*

- 10 TOLLA E che avete concluso de fà?

POLIDORO Ve dirò ogni cosa, andate là. *(Tolla entra e le va dietro Polidoro)*

MENICUCCIO Ora vol esser la scena bona. *(entra avanti)*

SCENA VI

Checco e Ghita escono di cocina a tastoni

- 1 GHITA Hai visto Farfariello che è annato in cammara con Tolla e co'llo stroligo?

CHECCO Ma lo sai chi è Farfariello e lo stroligo?

GHITA È Menicuccio e l'altro Polidoro. L'ho ben riconosciuto quando correveno a cavallo: se mena quella brutta mascara per farci paura. Te ricordi el sor Polidoro, quando venni fora a cavallo, s'era cavata quella barbaccia dal muso e con essa in mano discorreva con Tolla.

CHECCO E che non lo viddi io ancora? Ma perché vanno così in mascara?

- 5 GHITA Che ne so io.

CHECCO E ora son iti là in quella cammara.

GHITA Annamo a vedé quel che fanno, eh? *(vanno a un passo all'unisono)*

CHECCO E s'aprono la porta? Escono fora e ce danno de' schiaffi e de' scappellotti quanti volemo: e che vedi Ghita? Non vedi niente?

GHITA Vedo il sor Polidoro che se mette un abito bello e ha gettato in un cantone quel vestito nero da spazzacamino.

- 10 CHECCO Lascia vedé ancor a me!

GHITA Guarda pure.

SCENA VII

Tarpano con lanterna dà di braccio a Frasia e detti.

1 TARPANO Qui, a buon conto, al lume non c'è nessuno. Oh, che fanno qui al buio questi ragazzi?

FRASIA Tolla dov'è?

CHECCO È là in cammara.

FRASIA Con licenza. *(va in camera speditamente)*

SCENA VIII

Tarpano e detti che stann'or l'uno or l'altro osservando alla fessura della porta suddetta.

1 TARPANO Andate pure a vedere i fatti vostri. Oh, che donna accorta. Io ho più bisogno di questa donna che del pan ch'io mangio: questa bada alla fanciulla e baderà anc'a a quest'altra che vien su. Oh, mi dà pur fastidio che il diavolo si sia portato via lo strologo pe'll'appunto sul buono. Non lo poteva portare via quando si era cavato il tesoro? Basta, po' poi ora lo posso anche cavar da per mene: un braccio a fondo ch'i' vadia, ghi ha in sicuro, se dice il vero il ricordo che m'ha leggiuto; anzi, così è più megghio che lo strogolo sia ito a casa del diavolo bell'e vestito, perché il tesoro sarà tutto mio, ch'io non ne arò a dar mezzo come è proscritto. Bisogna bene far questo sicondo parentado prima, a volello poter cavare, per ubbidire al pricetto. Oh, questo m'imbrogghia di moilto, perché lo stroligo ghi ava 'mpromesso di far apparire qui il sultano della Tolla e in quil cambio ghi è sparito lui, ghi ène. Tò, che fann'egghino a tutt'e dua que' ragazzi a quell'uscio? Oh, ragazzi, che state voi a ustiolare intorno a quell'uscio? Via, la non è crianza l'abbiadare a fatti d'ailtri! E che è ell'ita a far là, la vostra sorellina, in quella cambera, che v'ha lasciato qui al buio?

GHITA È annata là...

CHECCO Non lo dì, ve'!

TARPANO Che non ha ella a dire?

5 GHITA Non ho a dì che Tolla sa che Farfuriello...

CHECCO Oh, sta' zitta!

TARPANO *a parte* (Qui c'è dell'ombrogghio: affé di poter cavà di bocca quailcosa a questi ragazzi, bisogna chi ve ne metta appunto ora qui certe castagne e certe ailtre bazzecole). Tienete un po' do chicche. *(dà loro delle castagne e ciambelle)*

GHITA Oh, son bone ma son secche queste caldarroste crude.

CHECCO Son dolci.

- 10 TARPANO Vi piaccion egghino?
GHITA Senno che me piacciono.
TARPANO Oh, io n'ho tante di là 'n un armadio: io v'ho de' biscottini di Segovia, della pastariale, della stiaciat'unta, de' fichi secchi.
CHECCO Ce gli dia sor zio!
GHITA A me pure!
- 15 TARPANO Volentieri, tutto ha esser vostro, ma ditemi la verità di quil tanto che io vò domandarve, e a chi il vero me lo dirà più, più n'averà.
GHITA Ce lo dirò io come sta!
CHECCO Oh, io la so più de te: Tolla è ita in quella cammara subito che è arrivato Farfuiello co'llo stroligo.
TARPANO Che l'ate visto che Farfariello portava via lo strolago e Tolla dalla paura nil vedello passare sen'è fuggita in quella camera?
GHITA Eh, Farfuiello è Menicuccio che è vestito da Farfariello.
- 20 TARPANO *a parte* (Canchigna, qui ce n'è dil guasto). Tò, e Menicuccio chi è egghi?
CHECCO È il servitore del signor Polidoro.
GHITA Il moroso de Tolla.
TARPANO E il signor Pulidoro, dov'è egghi?
POLIDORO È là in camera con Tolla.
- 25 TARPANO Buono, buono, buono! È là in camera seco, ed è il suo innamorato!
GHITA Moroso, moroso.
TARPANO Sì, il moroso. *a parte* (Il secondo parentado s'arebbe a far presto). E questo signor Pulidoro, dond'è egghi venuto?
CHECCO Da Roma.
GHITA Con noi.
- 30 TARPANO Di Roma con voi! *a parte* (Oh, questo è il pasticcio). Ma io non l'ho visto, com'è egghi vestito?
CHECCO Da stroligo.
TARPANO Ah, lo strolago è questo signor Pulidoro: bene, bene, bene! E la vostra zia sapeva che questo moroso vieniva con voi?
CHECCO E certo, se veniva all'osteria con noi!
GHITA A magnà e bere!

35 TARPANO Bene, bene, benissimo! *a parte* (Oh vedova trista, vedova bugiarda, vedova ribaldona). E ora che fanno là?

GHITA Sor Polidoro se mette un abito bello.

TARPANO Si mette un abito bello, garbato il signor Pulidoro! *a parte* (Quante fiabe m'ha dato a intendere, ne voglio veder la fine).
Bambini, venite qua in cucina che vi vò dar tanta roba ancora buona da mangiare...

CHECCO Che garbato sor zio!

TARPANO Ma state chetati.

40 GHITA Quando magno non parlo io! (*si ritira in cucina e socchiude la porta*).

SCENA IX

*Menicuccio da servo, Polidoro in abito di campagna e detti si ritirano.
Frasia esce da prima col lume, Tarpano porta sopra tavolino e tovaglia.*

1 FRASIA Dove sete?

TARPANO (*di dentro*) Son qua in cucina, che, intanto che v'eri costà dalla me' nipote, do la cena a questi ragazzi.

FRASIA Fate molto bene. Oh, che giustizia grande che avete! *a parte* (Sortite, voi altri, c'è tempo).

SCENA X

Menicuccio e Polidoro attraversando la scena partono veduti da Tarpano dalla fessura dell'uscio della cucina.

1 POLIDORO (*esce fuori in abito bello da campagna*)

MENICUCCIO (*esce fuori con abito da spirito*)

TOLLA Fin qui è ita bene.

FRASIA E sia fatta polita.

5 TARPANO (*dalla fessura, a parte*) (Noe, pulita, carogna).

TOLLA Eh, sor zio, venite qua da noi, che i ragazzi sanno magnà da per loro.

FRASIA No, no, non hanno bisogno d'essere imboccati.

TARPANO (*esce*) Sie, sì, ghi enno pratici bene: manicate pure ragazzi che voi n'ate bisogno...

FRASIA Perché?

10 TARPANO Perché ghi avan robba sullo stomico, ch'hanno rigombitato bene ogni cosa.

TOLLA Se non fanno altro che mangiare per loro divertimento...

TARPANO Ora guate quia come io ho fare se quel diavolo non riporta lo strolago a fornire una faccenda che tanto m'importa... *a parte* (Vò far lo gnorri).

FRASIA Veramente è stato un grande accidente.

TARPANO Oh, non è stato piccino. E quando quel Farfariello venne per voi, come faceste voi a non aver paura?

15 FRASIA Eh, ce l'abbi, oh sposo mio caro, ma me raccomandai al cielo e so che in tal maniera non me poteva nuocere.

TARPANO E voi siete una donna di coscienza, e poi a voi e' venne con grazia e con galanteria, vi dava il braccio, vi faceva il lume.

FRASIA Vi dirò, ho sentito dire in Roma che ci son de' folletti che anco se 'nnamorano delle persone.

TARPANO Che non sia venuto di là con voi: anche questa ci mancherebbe che il diavol si sia messo anche lui a fare il cecisbeo e questo mo' ci metterà le corna per tutto.

TOLLA Oh, sor zio, che veggio qua!

20 TARPANO Che vedi tue?

TOLLA Farfariello che conduce il signor Polidoro per mano.

TARPANO Oh cattera, ghi è ito per ello a Roma e già è tornato con esso! O questi hanno burlato gli osti e i vetturini pil verso, o sia lodato il cielo, io finirò il mio nigoizio e tu comincerai il tuo: allegramente!

SCENA XI

Polidoro, Menicuccio e detti.

1 MENICUCCIO Io riporto Polidoro e ritorno al mio tesoro. (*sparisce*)

SCENA XII

Tarpano, Polidoro, Frasia e Tolla.

1 TARPANO Ti ringrazio, ora non vierrò a vangare per trovallo un braccio più a fondo, perché io vò cenare. Se tu ti contenti verrò domattina a buon'otta. E dov'hai tu posato Sparagazzarre che tu non l'hai riportato? Che l'hai barattato con questo bel fusto?

POLIDORO Portato da magica forza in brevi momenti...

TARPANO I monumenti enno che Menicuccio vostro diavolo e voi siete un paio di furbi di prima riga.

- POLIDORO Io son galantuomo! *a parte* (È scoperto il tutto, come sta questa cosa?)
- 5 TARPANO Via, non sempre, via. E voi mona Frasia non mondate nespole!
- FRASIA Che dite de Frasia, Frasia è una donna onorata...
- TARPANO Eh, io non fiato di codesto, ve lo vò credere perché vo' lo dite e ora che vo' siate mia donna mi tornaconto il credello. I' dico che voi, la me' nipote...
- TOLLA Io ancora, e che ho fatto?
- TARPANO Che ho fatto, bocchin da sciorr'aggetti, dico e torno a dire che tutti m'avete trappolato e messo in mezzo! Non occor far la maraigghia né le bocche storte:⁴³⁰ da que' bambini innocenti son vienuto in cognizione di tutto lo 'ntrigo e di tutta la 'mmascheratura dell'aizioni de' Romani nesciti da il Culiseo.
- 10 POLIDORO Ma che modo de parlar è questo?
- TARPANO Parlare bell' e buono egghi è. Che credete che noi sia 'n un bosco? La giustizia ce n'è per tutti e c'anno ufizi e tribolari aperti dove la s'arrabbia! E lo sapete voi e se non lo sapete vi sarà insegnato, vi sarà...
- POLIDORO Ma che serve questo strillà? Della ragione ven'appagate, messer Tarpano?
- TARPANO La ragione ène che vo' non la cognoscete, mentre m'ate 'ngiuriato senza ragion nessuna.
- POLIDORO Ma che torto vi s'è fatto?
- 15 TARPANO Dite, di graizia, che favore i' ho ricevuto?
- POLIDORO Favore grandissimo: io son Polidoro Stallanti, romano amante di Tolla, che ad onta de' miei, per mantenere la fede giurata de sposo, nell'occasione di questo viaggio l'ho seguitata fin qui, e dubitando fortemente de voi di repulsa in concedermela, ho procurato d'estrarne il vostro consenso, presovi nel debole della vostra da me saputa credulità, co'll'interesse del ritrovamento di quel tesoro.
- TARPANO Che è ito in fumo e m'avete fatto vangar come un asino.
- POLIDORO Se voleste far da voi, non avevate i garzoni?
- TARPANO Sul credere che voi mi dicesti il vero, non era bene in questa cosa il fidarsi di nessuno. E le zollate che m'ha tirate quel barone del vostro servitore, e la paura che m'ha fatto?

⁴³⁰ Faggiuoli aggiunge nell'interlinea *sbicche*, come alternativa a *storte* (c. 294v).

SCENA XIII

Menicuccio in abito proprio e detti

- 1 MENICUCCIO (*s'inginocchia*). È qui pentito a domandarvi perdono e tutto ha fatto per servizio della vostra nipote.
- TARPANO E che hai pur fatto per servizio della mia nipote?
- MENICUCCIO Che diventi sposa del signor Polidoro, mio padrone.
- TARPANO E come c'entro io a essere strapazzato?
- 5 MENICUCCIO Quando si cavano i tesori queste son cose che debbon seguire avanti; anzi, vi s'è portato un sommo rispetto, secondo la tariffa.
- TARPANO Considerate, e ch'avev'io a avere di vantaggio secondo la tafferia?
- MENICUCCIO Secondo la tariffa dovevate esse bastonato solennemente ogni volta che aveste quelle zollate; e questo perché siete voi non s'è fatto e siete stato trattato così gentilmente.
- TARPANO Orsù, rizzati, ti son obbligato di questo vantaggio ch'i' ho auto e riconosco il tutto per gastigo dil mio aver sempre dato retta a questi maledetti tesori. Ma poi sono stato scaponito com'io meritava...
- FRASIA Orsù, signore sposo...
- 10 TARPANO Eh, naso a pozzuolo, appurato ve', anche voi m'ate minchionato pel verso.
- FRASIA E quietatevi che al finale tutto ritorna in vostro beneficio.
- TARPANO Oh ve', binifizi ch'enno e mie'?
- FRASIA E venite qua: non maritate una nipote a questo signore con più civiltà assai di quello che abbiate per voi, il qual è unico e solo, da me molto ben conosciuto; e finalmente i suoi parenti, benché disgustati di questo disugual parentado, non posson privarlo dil suo patrimonio con cui può trattar Tolla da gentildonna; non avete preso me per consorte che sempre v'assisterò come serve e farò da madre co' vostri nipoti, perché bisognosi di chi li governi, che soli alle vostre mani non avrebbero guida nessuna?
- MENICUCCIO E io pure, non anderò nel vostro orto e rimetterò quella terra che avete cavata, e riempirò quella fossa, e indugieremo a cavare il tesoro con più commodo un'altra volta?
- 15 TARPANO In galera ve', questo è il tuo tesoro, ch'io non so chi voi siate. Ora facciamola un po' finita: giacché ell'ha ir così com'ella è andata, date un poco la mano di sposo a Tolla, e per dote contentatevi di quil tesoro che vo' m'ate fatto trovare.

POLIDORO Io non pretendo altro che Tolla e pospongo ogni vantaggio a questo che stimo il maggiore, che è d'averla in consorte.

TARPANO Ora, dove siete voi nostra nipote?

TOLLA Son qui alla sua obbedienza.

TARPANO Ah, tu se' alla mia ubbidienza? Orsù, dai la mano allo strolago che legge le palore delle stelle scritte ne' fogghi azzurri del cielo.

- 20 POLIDORO Cara Tolla, da me tanto amata, eccomi col darvi la mano giunto al colmo d'ogni felicità, per mezzo di quella magia che d'infondermi nell'idea, benigno amor si compiacque.

TOLLA Eccomi la mia, in segno di eterna fede.

FRASIA Vedete, caro sposo, come è aggiustato bene ogni cosa?

TARPANO Sentite, vedova, vo' me l'avete fatta anche voi che sapevi tutti il rigiro, ma 'gna ch'i' ve lo dica: l'amore finalmente m'ha acciecatato.

FRASIA E anche l'interesse di quel tesoro.

- 25 TARPANO Cappita, c'anno in questo impaniate altre genti che ci hanno speso de' quattrini di moilti e non hanno trovo nulla da ultimo, com'ho fatto io, la vò confessar giusta detta.

MENICUCCIO Po' poi con un po' di paura e quattro zollate l'avete saldato...

TARPANO Eh, va' a far il birro, ribaldone!

MENICUCCIO Il diavolo non fa lo sbirro.

TARPANO Senti, v'è poca differenza, ve'. Anzi, il birro è peggio del diavolo, perché il diavolo se contenta dell'anima solamente, e il birro porta via la roba, l'anima e il corpo.

- 30 MENICUCCIO I'ho fatto il diavol da burla.

TARPANO Potresti ben far il birro da vero e lo faresti benissimo, n'hai una cera... Ora basta, m'è stato fatto quil ch'i' meritavo, perché la vò confessar: è riale, a questa cosa di cercar de' tesori e di crederci d'aer a trovanne, ci ho auto sempre dell'incrinazione.

POLIDORO Ma sia voi che io non aviamo trovato il tesoro, come vi dissi, che dovevamo spartir per metà?

TARPANO E dov'è egghi? Spiegate mi quest'ailtro.

POLIDORO La signora Frasia e la signora Tolla: questa fu sempre e sarà il mio caro tesoro, come sarà il vostro la signora Frasia, potete negarlo? Ecco ch'io non dissi bugie.

- 35 MENICUCCIO Che le donne sian tesori, il signor Tarpano ne va poco capace.

TARPANO Sia per dittela, io non la 'nfiasco così di bolea. Ghi enno questi certi tesori che il più delle volte fanno impoverire: mi piaceva più megghio quello ch'intendevo io.

MENICUCCIO Ne cercheremo un'altra volta, signor Tarpano.

TARPANO Vò cercar d'un corno sguaiato!

MENICUCCIO Cotesto sarà più facile a trovar anche senza andarl'a cercare.

SCENA XIV

Checco, Ghita e suddetti.

- 1 CHECCO Sor zio, ora ch'avemo magnato...
GHITA Vorremmo annà a dormì. Zia, mettetece a letto!
FRASIA Venite, spiucciacce che avete svesciato ogni cosa.
TOLLA E forse non ve dissi che stesse zitti?
- 5 POLIDORO Avete veramente fatto una bella cosa: dir ogni cosa al sor zio.
CHECCO Fu Ghita che cominciò a dì.
GHITA El zio me dè delle chicche a me e tu fenisti.
CHECCO Perché me ne dè ancor a me de molte, e poi e' continuava a magnà dell'altro in cocina.
FRASIA Oh via, chetatevi che avete fatto assai!
- 10 TARPANO Ghi hanno fatto pe'llappunto quil che ghi avevano a fare. I grandi non bisogna che faccian né che dicano, in presenza a' piccini, quil che non vogghian che ridicano e che gh'imparino: ora voi andarete a letto e noi a cena.
POLIDORO Insomma, signor Tarpano, l'interesse del tesoro e l'amore de Frasia v'hanno imbrogliato.
TARPANO E voi l'amor di Tolla v'ha fatto correr la posta.
POLIDORO È vero, ma solo in me Amor ebbe luogo lungi da ogni interesse; anzi, ad ogni interesse, a ogni rispetto, a ogni convenienza anteposi l'amore.
TOLLA In me pure solo amore ebbe luogo, benché ce lo potesse aver l'interesse per me di vantaggioso partito.
- 15 FRASIA *a parte* (In me solo l'interesse ma non già l'amore).
MENICUCCIO A me l'interesse alla mancia e promozione del padrone condusse infino a farne fare da diavolo.
CHECCO E me le chicche di zio.

GHITA Se 'l zio non me dava le castagne con le ciambelle io non
deceva niente.

POLIDORO Insomma, o l'uno, o l'altra, o entrambe insieme, queste due
vere pulsioni in ciascheduno di noi, di ogni età, di ogni sesso e
proporzione, esercitarono la lor violenza, onde si può con
l'esperienza concludere che l'amore e l'interesse acciecan tutti.

Messa al pulito, 22 Agosto, 1729

COMMENTO

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Nella scena iniziale del primo atto, l'autore, con il dialogo tra Menicuccio e Polidoro, introduce il pubblico nelle circostanze della commedia e spiega l'antefatto. Polidoro è innamorato di Tolla, fanciulla rimasta orfana, affidata insieme ai suoi fratellini, Checco e Ghita, allo zio paterno Tarpano.

1.1: la commedia si apre con Polidoro travestito da mago e Menicuccio che chiede al padrone cosa intenda fare vestito in quel modo a Peretola. Nella battuta del servo notiamo l'impiego del dimostrativo *cotesto* e degli avverbi *così* e *qui* con funzione deittica (sui deittici cfr. par. 3.4.1.).

1.3: degna di nota la forma *piagnere* con la nasale palatale (sull'alternanza tra forme con nasale palatale e forme con mantenimento del nesso di nasale + affricata palatale davanti a *i*, *e* si veda il par. 3.1.2.).

1.5: *questa è quella che veramente mi ha indotto*: Menicuccio ha accettato di servire Polidoro in vista della ricompensa che gli è stata promessa. La frase (*questa è quella che*) è assimilabile ai costrutti equativo-identificativi (sui costrutti equativo identificativi cfr. par. 3.3.1.2.). Nella battuta rileviamo l'uso di *che* giuntore generico con sfumatura causale: *che per il restante non mi sarei mosso punto né poco*. Da notare l'espressione idiomatica *punto né poco*: 'per niente affatto'. Osserviamo i segnali discorsivi presenti nel turno: *eh già*, all'inizio della battuta, indica l'avvenuta ricezione del messaggio di Polidoro. L'espressione *a divela liberamente* (*a divela*: 'a dirvela', con il dileguo della vibrante) svolge la funzione di modalizzatore, utile per attenuare la portata di possibili situazioni conflittuali (sui segnali discorsivi con la funzione di modalizzatori cfr. par. 3.4.2.3.).

1.6-1.7: interessante la struttura a chiasmo tra le battute di Polidoro e Menicuccio (*Amore per la mia parte n'è stato solo cagione. / E per la mia l'interesse*). In queste due battute viene introdotta l'idea centrale della commedia: amore e interesse sono i moventi essenziali delle azioni umane.

1.8-1.9: nel turno di Menicuccio risalta la ripresa dell'espressione usata da Polidoro (*Passione da tuo pari*) e il ricorso ad una struttura bilanciata e parallela (*Passione da mio pari, perché son miserabile e la vostra da par vostro, perché siete innamorato*).

1.10: Polidoro vuole assicurarsi che la finta lettera scritta per Tarpano sia arrivata a destinazione affinché il suo piano vada in porto. In apertura di battuta si noti il segnale discorsivo con funzione di richiamo di attenzione e presa di turno (*dimmi un poco*). Da evidenziare l'uso del deittico locativo (*qui*) e dell'avverbio con funzione deittica temporale (*iersera*).

1.12: Polidoro inizia a spiegare il suo piano al servo. Nella battuta del giovane viene presentato per la prima volta il personaggio di Tarpano, descritto come un contadino rozzo e taccagno. La battuta presenta una sintassi articolata dalla complessa struttura ipotattica.

1.13: si noti l'impiego dei dimostrativi con valore deittico (*quell'involto, cotesta barba*).

1.14: si osservi la voce verbale *dee* che presenta il dileguo della labiodentale in posizione intervocalica.

1.15-1.20: il ritmo della scena si fa serrato, Menicuccio incalza il padrone per conoscere i dettagli del suo piano e capire che ruolo dovrà ricoprire. Nell'ultimo turno di Polidoro osserviamo il *che* giuntore generico con sfumatura causale e l'anteposizione dell'avverbio al participio (*non dubitare che da me ne sarai benissimo istruito*).

1.23: segnaliamo il tipo *di lei* per il possessivo (per cui si veda par. 3.2.5) e il doppio diminutivo *ragazzetti piccolini* (sugli alterati nella commedia cfr. par. 3.5.4.).

1.25: Menicuccio insinua che Frasia abbia accompagnato i nipoti dal ricco zio spinta soltanto dall'interesse economico, ma viene smentito da Polidoro.

1.26: si osservi il *che* introduttore di interrogativa (*ma che volevi mandare*). Interessante il *tricolon* di sostantivi utilizzati da Polidoro per qualificare Frasia (*vedova, loro zia e tutrice*) (sul fenomeno del *tricolon* cfr. par. 3.3.2.3). Si noti la *tmesi* tra il verbo servile e l'infinito, separati dall'avverbio *mai* (*non poteva mai ritrovarsi*).

1.27-1.29: nel turno di Menicuccio, i puntini di sospensione (*ed ella esaurisce bene la sua carica...*) indicano un'allusione che viene chiarita nel turno successivo (*fa ciò che fanno tutti gli altri tutori, mangia quanto può a questi pupilli*). Per quanto riguarda la struttura informativa dell'enunciato risalta un interessante esempio di catafora, con il pronome *ciò* che anticipa il contenuto della proposizione successiva.

1.31-1.32: nella battuta di Menicuccio notiamo l'impiego di una dittologia di aggettivi, non proprio edificanti, riferiti a Tarpano (*sordido e taccagno*). Polidoro riprende l'aggettivo *sì ricco*, sempre in riferimento a Tarpano, ponendolo in contrapposizione con l'aggettivo *scarsi di patrimonio*, riferito ai nipoti. In quest'ultima espressione è apprezzabile l'esempio di enallage.

1.33: si noti la ripresa dell'espressione utilizzata da Polidoro (*sarà a proposito; vuol essere davvero a proposito*) e la posposizione del soggetto al verbo (*non potendo egli*). Nella battuta sono da evidenziare due casi in cui la particella pronominale *gli* è usata al posto di 'li': *di non gli pigliare; non voleva ricevergli*; nel primo esempio notiamo anche l'anteposizione della particella pronominale al verbo (sull'uso di *gli* per 'li' cfr. par. 3.2.4.).

1.34: *A Roma si veggion miracoli molto maggiori e si veggion talvolta*: nel turno del giovane ricorre l'antico motivo della polemica contro Roma e della corruzione dei costumi della città papale. La battuta di Polidoro mostra un registro stilistico elevato: segnaliamo l'anafora di *veggion*, forma verbale con tema in affricata prepalatale sonora. Si noti la dittologia di aggettivi (*più luminose e più alte*) e l'inversione tra il sostantivo e l'avverbio (*dare uggia non poca*).

1.35: il turno di Menicuccio inizia con il segnale discorsivo *basta*, che serve per tagliare corto e troncare il discorso. Sono interessanti i sostantivi *procureria* e *agenzia*, usati dal servo in riferimento all'attività di *procuratore* e *agente principale* del fratello di Tarpano. Il termine *procureria* è registrato nel *GDLI* come: «rappresentanza di una persona in atti giuridici, attività di procuratore, procura». Il secondo sostantivo, *agenzia*, non è presente nei vocabolari consultati ed è probabilmente creato da Menicuccio sul modello del primo.

1.36: *Questo suo fratello che non spende, udisti pure dall'oste ch'egli è ricco sprofondato*: nel turno di Polidoro è interessante l'anacoluto, uno dei fenomeni più utilizzati per ottenere la mimesi dell'oralità nel parlato scenico (sull'anacoluto cfr. par. 3.3.1.3.). L'espressione *ricco sprofondato* equivale a «ricchissimo» (*GDLI* s.v. *sprofondato*).

1.37: *Fa degli scrocchi, eh, ch'egli è un uomo tutta coscienza*: notiamo l'interiezione (*eh*) tra i due enunciati, con la funzione di segnale discorsivo, e il *che* usato come giuntore generico. *Fa degli scrocchi*: 'usureggia'. Lo *scrocchio* è una «sorta d'usura che consiste nel dare a prestanza, in cambio di denaro, roba per grande e sconvenevolissimo prezzo; o nel prenderla così per doverla poi rivendere con notevole scapito» (Tommaso-Bellini).

1.38: *eh, tutore, appunto*: rileviamo la presenza del segnale discorsivo *appunto*, con funzione di focalizzatore.

1.39: *non ve ne manca quanto è grosso un testone*: ‘ve ne manca pochissimo’. Secondo Menicuccio il padrone Polidoro è molto vicino ad essere un gentiluomo. Il *testone* è una «moneta d’argento del valore di un quarto del ducato d’oro, coniata da alcuni stati nella prima metà del sec. XV: portava la testa del principe che, rispetto alle altre monete, appariva molto più grande, donde il nome» (Enciclopedia Italiana Treccani).

1.40: *Ognuno uguagliando amore uguaglia*: da evidenziare la sentenziosità della battuta di Polidoro in cui è presente il poliptoto (*uguagliando*; *uguaglia*). *T’ho preso per servo, non per pedante*: degno di nota il riferimento al *pedante*, personaggio tipico della commedia che fa la sua prima apparizione ne *Il pedante* di F. Belo (1529) e finisce per irrigidirsi nella maschera del Dottore nella commedia dell’arte.

1.41: interessante l’impiego del proverbio rovesciato (*leghiamo un po’ il padrone come vuol l’asino*), utilizzato da Menicuccio per sottolineare la sua volontà di eseguire gli ordini del padrone, anche laddove essi vadano contro il buon senso. Il proverbio è registrato dal Serdonati con questa forma «Lega l’asino dove vuole il padrone, e se si scortica suo danno, o se rompe il collo suo danno» (Ms. Ser.); sugli aspetti della fraseologia nella commedia cfr. par. 3.5.5.

1.42: *da iersera in qua*: ‘da iersera ad ora’. Rileviamo l’impiego dell’avverbio *qua* come deittico temporale.

1.46: si osservi l’uso della forma culta *veggio* (su questa forma verbale cfr. par. 3.2.7.1.) e dei dimostrativi impiegati come deittici: *quella casa, costui*.

1.47: segnaliamo il toscanismo sintattico nel turno di Menicuccio: *l’aveva a aver finita* ‘doveva averla finita’ e il *tricolon* di infiniti coordinati per polisindeto: *né legger, né scrivere, né proceder da galantuomo*.

1.49: *Renda un po’ d’aria*: ‘somiglia’. *Rincivilito, dirozzato e arromanescato*: si noti il *tricolon* di aggettivi usati da Menicuccio. Il termine *arromanescato* è coniato dal servo in riferimento al soggiorno romano del fratello di Tarpano. Nella battuta di Menicuccio è presente l’alterato diminutivo *castelluccio* che ha valore dispregiativo. Rileviamo ancora un anacoluto: *il quale [...] quella piccola fisionomia di villano nato vi era rimasta*.

1.52: segnaliamo la voce verbale *vegga*, con tema in consonante velare (forma verbale notata nel par. 3.2.7.6.).

1.55: degno di nota l’uso della terza persona plurale del condizionale in *-ebbono* (*terrebono*), nella battuta di Menicuccio (per le forme del condizionale cfr. par. 3.2.7.5.).

SCENA SECONDA

2.1-2.3: Tarpano fa la sua prima entrata in scena e incontra Polidoro travestito da mago. *Signor Lievantino*: ‘che proviene dal Levante’ (come l’abito stravagante di Polidoro lascia supporre).

2.4: *il padrone viene a’ ferri*: ‘va subito al dunque’, Serdonati registra così l’espressione *a’ ferri*: «allo strignere, quando si viene alla conclusione di qualcosa» (Ms. Ser.). Polidoro, infatti, appena incontra Tarpano comincia subito la sua messa in scena, fingendo di conoscere il suo nome.

2.5: nella battuta di Tarpano si noti la mancanza di anafonesi e la resa con velare sorda in *donche* e il poliptoto (*dica; detto*).

SCENA TERZA

3.1-3.3: Polidoro, fingendosi astrologo, fa credere a Tarpano di poterlo aiutare a trovare un tesoro nascosto nel suo orto. La terza scena si apre con la triplice anafora de *le stelle*, termine palleggiato da una battuta all’altra tra Tarpano e Polidoro. La ripresa da parte di Tarpano sottolinea l’incredulità e la sorpresa del vecchio; la

ripetizione nel turno di Polidoro serve a confermare il concetto e ad enfatizzarlo (sulle battute-eco cfr. par. 3.4.3.).

3.4: all'inizio della battuta di Tarpano si trovano i segnali discorsivi di avvenuta ricezione (*oh, ve'*) che esprimono lo stupore del vecchio. Degna di nota è la terza persona del congiuntivo imperfetto in *-i*: *avessi* (sulle forme del congiuntivo cfr. par. 3.2.7.6.).

3.5: Polidoro finge di aver letto nelle stelle l'identità di Tarpano. La battuta presenta un registro sostenuto: si noti la posposizione del soggetto al verbo (*in vedervi io*) e la prima persona dell'imperfetto in *-a*, *poteva* (sulle forme dell'imperfetto indicativo cfr. par. 3.2.7.2.). Osserviamo la complessa architettura sintattica del secondo periodo: esso è composto da tre subordinate implicite, con i verbi all'infinito o al gerundio (*in vedervi...inondando...e leggendo*) e risulta privo della principale a causa dell'interruzione di Tarpano, che prende la parola prima che Polidoro possa completare la frase. Si noti l'impiego dei deittici di spazio (*lassù, colassù*).

3.6: 'è un gran foglio, è arcimperiale e voi ci vedete bene, io non ci vedo neanche con il cannocchiale lassù così in alto, ci vorrebbe il cannocchiale di Galileo, chi ce l'avesse'. *Galateo* per 'Galileo' è uno dei numerosi strafalcioni creativi di Tarpano. Da evidenziare la sconcordanza tra il soggetto plurale e il verbo al singolare (*ci vorrebbe l'occhiali dil Galateo*). Nella battuta di Tarpano osserviamo alcuni fenomeni tipici del dialetto fiorentino rusticale: la velarizzazione della laterale palatale (*fogghio, ghi, co'gghi*), l'epitesi sillabica (*ène*) e l'epentesi della *i* prima della laterale in posizione preconsonantica (*ailto*) (sui fenomeni fonetici che caratterizzano il dialetto di Tarpano cfr. par. 3.1.).

3.7: nel turno di Polidoro è apprezzabile l'inversione dei costituenti frasali con il verbo in clausola (*io, senza quegli né questo, chiaro ci scorgo*) e la sequenza ternaria di proposizioni (*i' so il futuro, veggio il presente e m'è noto apertamente il preterito*).

3.8: 'Oh, guarda anche fin dove arrivate, qui è il difficile, caspita, se è vero è una bella cosa. Quindi siete indovino, a quanto pare'. La battuta di Tarpano si apre con i segnali discorsivi di avvenuta ricezione (*Oh, gua'*). Si noti l'impiego del deittico locativo *costì*, che indica la vicinanza del luogo all'ascoltatore. *Cattera*: esclamazione popolareggiante che vale 'caspita'.

3.10: *si suol dire fammi 'ndovino e ti farò ricco*: Tarpano si esprime attraverso frasi fatte ed espressioni proverbiali. Da segnalare l'epanalessi dei termini *ricco* e *'ndovino*, ripetuti quattro e due volte nella battuta.

3.11: *dobli*: 'monete d'oro'. La *dobla* era una «moneta d'oro, emessa nel regno di Castiglia dal XIV sec., a imitazione della *dobla morisca*, coniata ad Almerfa nel regno arabo di Granata. Si ebbero multipli da 10 e da 20 *dobla*. Nel regno di Napoli e in Sicilia fu così chiamata la *doppia*» (Enciclopedia Italiana Treccani).

3.12: rileviamo, nel turno di Tarpano, la forma *fussi* per la terza persona singolare del congiuntivo imperfetto di *essere* (per cui cfr. par. 3.2.7.6.).

3.13: *non so che me ne fare*: si noti l'anteposizione delle particelle pronominali al verbo nella battuta di Polidoro.

3.14: *a me donche, che vo' m'ate cognosciuto, dove m'ate vo' letto?*: segnaliamo un esempio di accusativo preposizionale (*a me donche*), un caso di *che* subordinante generico con sfumatura causale (*che vo' m'ate*), e la duplice anafora del pronome *vo'*, con la disposizione a chiasmo (*vo' m'ate; m'ate vo'*). Interessante la forma sincopata *ate* 'avete' e il participio *cognosciuto*, con la nasale palatale.

3.16: *domin*: esclamazione di stupore di Tarpano «voce latina che vale *signore* e che si usa in certi modi familiari [...]con atto di meraviglia e di dubbiosa interrogazione» (Fanfani).

3.18: si osservi la voce del passato remoto *apretti* 'aprii' nel turno di Tarpano (già notata nel par. 3.2.7.4.).

3.19: segnaliamo la voce del condizionale senza sincope *doverebbe*.

3.22: nel turno di Tarpano troviamo un esempio di dislocazione a sinistra: *la 'redità l'ho avuta* (si noti l'afèresi vocalica di *'redità* 'eredità') (sulle dislocazioni a sinistra e a destra cfr. par. 3.3.1.2.). *Qui v'ate preso un granchio a secco*: 'qui vi sbagliate'. L'espressione è registrata da Serdonati: «Dicesi Granchio a secco quando alcuno si racchiude un dito o la mano fra due legni che stringano e facciano nocumento» (Ms. Ser.). Nella IV Crusca troviamo le seguenti locuzioni: «Pigliare un granchio, fare un mazzo di granchi, pigliare un granchio a secco o simili vagliono pigliare errore o ingannarsi» (l'espressione è stata presa in considerazione nel par. 3.5.5.)

3.23-3.24: da evidenziare il congegno delle battute-eco, con la ripresa dei termini pronunciati da Polidoro nel turno di Tarpano: (*pianeti, conti; conti, pianete*). Si noti il plurale femminile *le pianete* (per cui cfr. 3.2.2.); *non enno tornati*: 'non sono tornati'; notiamo l'uso di *enno* al posto di 'sono', tipico del dialetto rusticale di Tarpano (cfr. par. 3.2.7.1.). *Che me gli mena*: 'che me li porta'; osserviamo l'uso di *gli* al posto di 'li'. *Per tarantello anche liei*: il *tarantello* è «un pezzo di carne di qualità inferiore, solitamente dato dal macellaio come giunta; *per tarantello*: per giunta, inoltre» (GDLI). Il dittongo palatale nel pronome *liei* è caratteristico del dialetto rusticale. *Mi s'appillotta in casa*: 'si ferma oziosamente in casa senza volerne uscire'. *Ci ha poi a volere ghi organi a spicciammela da dosso*: 'mi dovrò sforzare allo stremo per scollarmela di dosso'. *Strogolo*: 'astrologo' con afèresi e metatesi.

3.26: ancora un'epitesi sillabica in *quine*. *Sopragitto*: malapropismo per 'Egitto'.

3.27: nel turno di Polidoro si noti l'uso di *vo*, forma comune nel Settecento insieme a *vado*, e l'affricata alveolare al posto dell'affricata prepalatale in *benefizio* (per quest'ultima forma cfr. par. 3.1.2.).

3.33-3.35: osserviamo ancora il congegno delle battute-eco nel dialogo tra Polidoro e Tarpano: *Sempre. / Sempre sempre, poi no* (si noti la reduplicazione dell'avverbio con valore intensivo nella battuta di Tarpano); *Come l'accomodate voi? / Io l'accomodo facilissimamente* (rileviamo la vocale pretonica *i* al posto della *o* nella voce verbale *accomodate*, nel turno di Tarpano, e l'impiego dell'avverbio al grado elativo, *facilissimamente*, nella battuta di Polidoro). Interessante il ricorso alle strutture bilanciate e parallele nel turno di Polidoro: *perché mediante questi nipoti vi si prepara dal fato una gran fortuna e per mezzo di quella zia una gran consolazione*.

3.36: di nuovo la voce verbale *veggo*, col tema in consonante velare, nel turno di Tarpano. Si noti la *o* postonica al posto della *i* in *utole*.

3.37: ancora un esempio di consonante intensa in luogo della scempia in *zittella*; il sostantivo, è registrato in Ravaro: «Zitella: ragazza in genere, donna non maritata; nel significato moderno: donna che ha raggiunto la piena maturità senza essere ancora maritata».

3.38: notiamo l'anafora di *utole* nel turno di Tarpano (*un bell'utole; un buon utole*). *Purtroppo ghi è vero che l'ha 16 anni*: interessante l'uso ridondante, caratteristico del fiorentino rusticale, dei pronomi personali soggetto (*ghi, la*) in questo caso nella forma ridotta (sull'uso dei pronomi personali nella commedia cfr. par. 3.2.4.). *Toccherà a maritalla e a snocciolar la dote*: da evidenziare la presenza della preposizione *a* che precede gli infiniti retti da *toccherà*. Segnaliamo l'assimilazione regressiva nell'infinito con enclitica *maritalla*. Degna di nota l'espressione metaforica usata da Tarpano: *snocciolar la dote*.

3.42-3.43: si osservi l'uso delle due forme del participio di *vedere*: *vista*, nella battuta di Tarpano, *veduta*, in quella di Polidoro (sulle forme del participio cfr. par. 3.2.7.8.).

3.49-3.50: *vi veggio sulla fronte spuntare.../Che diavol mi vedete voi spuntare?*: i puntini di sospensione alla fine della battuta di Polidoro indicano l'interruzione di Tarpano, che interviene prima che il giovane abbia

completato la frase. Entrambe le battute terminano con il verbo *spuntare* in clausola. Nella battuta di Tarpano si noti l'esclamazione colorita *che diavol*.

3.52: *Io avevo pensato a peggio: manco male*: degna di nota l'allusione volgare di Tarpano, in riferimento alle due linee viste da Polidoro sulla sua fronte.

3.53: *che dall'occipite partendo [...] sul sincipite poi si congiungono*: ancora un'inversione tra i costituenti frasali, con il verbo in clausola. Notevoli i tecnicismi anatomici usati da Polidoro: *occipite* 'parte posteriore e inferiore del capo'; *sincipite*: 'parte superiore e anteriore del capo'.

3.55: *Che all'arrivo di questi nipoti...c'è qualcuno che sente?* I puntini di sospensione segnalano l'esitazione di Polidoro, preoccupato che qualcuno possa sentire i suoi discorsi.

3.56: *veggo*: ancora una voce verbale con tema in consonante velare nel turno di Tarpano.

3.59-3.61: *troverete un tesoro. / Un tesoro? / Un tesoro, e anche copioso*: il congegno delle battute-eco è usato per vivacizzare il dialogo tra Polidoro e Tarpano, che si palleggiano il termine *tesoro* da una battuta all'altra.

3.63: *Troppo chiaro me lo dicono gli astri*: si osservi, ancora una volta, l'inversione dei costituenti frasali, con la posposizione del soggetto al verbo.

3.64: *disastri*: malapropismo di Tarpano per 'astri'.

3.66: ancora un caso di *che* giuntore generico con sfumatura causale: *che io son solo*. Interessante il costruito della frase foderata, molto frequente nelle battute di Tarpano: *io a mene m'abbiado da per mene, m'abbiado*. *Abbiadare* vuol dire «pascere con la biada gli animali domestici» (Tommaseo-Bellini), *m'abbiado da per mene*: 'bado a me da solo'. Significativa la ridondanza di particelle pronominali.

3.68: *Io non vi capisco bene dove v'andiate a colare*: 'io non capisco bene cosa volete concludere'; sono comuni nei turni di Tarpano le particelle pronominali pleonastiche. Osserviamo il presente indicativo *dican* al posto di 'dicono' (per le forme del presente indicativo cfr. par. 3.2.7.1.). *Alluminato*: 'nominato', part. pass. di *alluminare*, voce contadinesca per 'nominare', frequente nelle commedie rusticali di Fagiuoli. La voce compare nel *Lamento* di Cecco da Varlungo di F. Baldovini, nelle annotazioni di O. Marrini al *Lamento* si legge: «Si sente tuttora in bocca dei nostri Contadini usato *alluminare* in questo senso, ma sembra che possa credersi uno storpiamento non giustificato da veruna plausibile ragione, ed originato solo dalla somiglianza della desinenza. Il Fagiuoli l'usò spesso in bocca del suo Ciapo nelle Commedie» (F. Baldovini, *Il lamento di Cecco*, Firenze, per Gasparo Ricci, 1817, p. 129).

3.69-3.73: *Gli astri. / Li nastri? / Gli astri. / Rasti? / Gli astri, gli astri*: un esilarante esempio di fraintendimento linguistico tra Polidoro e Tarpano. Si noti il malapropismo *rasti* per 'astri'.

3.75: notiamo l'anteposizione del determinante al determinato (*nell'orto di vostra casa*) e il condizionale senza sincope (*doverebbero*).

3.76: segnaliamo le forme ridotte delle preposizioni articolate *pil, nil*, la vocale protonica *a* e l'epentesi della *i* in *sailvatico*, il diletto della labiodentale in posizione intervocalica in *diceano*, un esempio di betacismo in *boce*.

3.80: si noti la terza persona dell'imperfetto congiuntivo del verbo *essere* in *-i (fossi)* (per cui cfr. par. 3.2.7.6.).

3.84: *Guardate, poco più su c'è Brozzi*: nel turno di Tarpano il verbo di percezione visiva (*guardate*) svolge la funzione di segnale discorsivo di richiesta di attenzione. Tarpano usa ancora una volta un'espressione proverbiale: «Essere come lo strolago di Brozzi vale scoprire quello che è noto a tutti» (Tommaseo-Bellini, s.v. *strologo*).

3.86: da evidenziare la desinenza *-enzia* in *concorrenzia* e l'infinito *ire* per 'andare'.

3.89-3.90: *me ne tocca la metà. / La metà, eh?*: risalta l'anadiplosi nelle due battute. Tarpano, per assicurarsi di aver capito bene, ripete l'ultimo termine del turno di Polidoro, seguito dall'interiezione (*eh*), impiegata come segnale discorsivo di verifica della corretta ricezione dell'enunciato (sui segnali discorsivi con funzione interazionale cfr. par. 3.4.2.1.).

3.91: rileviamo l'uso di *gli* per 'li' (*non gli cavo*). È frequente nei turni di Polidoro il ricorso a strutture equilibrate e parallele: *vedrete la gran fatica che ci vuole e il gran coraggio che ci bisogna*. Si osservi il *ci* ridondante nell'ultima proposizione.

3.92: si noti la ripresa lessicale dei termini *fatica* e *coraggio*, utilizzati da Polidoro nel turno precedente. *Che si ha a ponzar di molto a trovallo?*: 'bisogna sforzarsi molto per trovarlo?'. Per il Politi *ponzar* è voce senese ed equivale a «premere, la forza che si fa per mandar fuori gli escrementi del ventre e che fanno le donne pel mandar fuori il parto». Secondo Tommaseo-Bellini è voce corrotta da *appuntare* «giacchè la persona che fa uno sforzo, convien d'ordinario che s'appunti a qualche parte».

3.94: *Oh, questo lo farò io da per mene, io non ci ho ripugnanzia*: nella battuta di Tarpano un esempio di dislocazione a sinistra. Risalta l'anafora del pronome personale soggetto (*io...io*) e il *ci* attualizzante (*io non ci ho*). Osserviamo l'epitesi sillabica nella particella pronominale (*per mene*) e la desinenza *-anzia* in *ripugnanzia*.

3.96: *robba*: di nuovo un caso di consonante intensa al posto della scempia nella battuta di Tarpano (sui fenomeni del consonantismo cfr. par. 3.1.2.).

3.97: *averete*: ancora un futuro senza sincope nella battuta di Polidoro.

3.100: *Piattono*: strafalcione creativo di Tarpano per 'Plutone'.

3.102: da notare la laterale che si rotacizza in *concrusione* (per questo fenomeno cfr. par. 3.1.2.).

3.103-3.104: *È il demonio! / Il dimonio?*: la ripresa lessicale è utilizzata da Tarpano per esprimere il suo sbigottimento (osserviamo la chiusura della vocale pretonica nel sostantivo).

3.105: *non dubitate che non ci farà danno alcuno*: si noti il *che* polivalente con sfumatura causale.

3.108: *non si potrebbe far sanz'esso, eh?*: anche in questo caso l'interiezione *eh* è usata come segnale discorsivo di controllo della ricezione.

3.111: il turno di Polidoro si apre con la congiunzione avversativa e con un verbo di percezione acustica (*Ma, sentite*) che hanno la funzione di segnali discorsivi di presa di turno e di richiesta di attenzione.

3.112: è apprezzabile la struttura equativo identificativa (*questo è quel ch'io volevo dire a voi*). Si noti il *che* subordinante generico con sfumatura causale (*che non mancherebb'ailtro*) e il *ci* attualizzante (*c'anno pene dil diavolo*). Interessante la terza persona dell'imperfetto congiuntivo in *-i, buzzicassi* (sulle forme dell'imperfetto congiuntivo nella commedia cfr. par. 3.2.7.6.), «*Si buzzica*, usasi tuttora per significare che di una tal cosa o persona se ne parla così celatamente tra 'l popolo, o come anche si dice *Si bucina, Se ne bisbiglia*» (Fanfani, s.v. *buzzicare*). Si osservi la forma dell'articolo plurale maschile *e (e tesori)*. *Lucenzia*: malapropismo per 'licenza'.

3.114: ancora una struttura equativo identificativa: *questo è quel ch'i' disidero* (segnaliamo la chiusura della vocale protonica in *disidero*).

3.120: si noti il dittongo palatale in *vienite* (cfr. par. 3.1.1.), la velarizzazione della laterale palatale in *canagghia* (cfr. par. 3.1.2), la caduta della labiodentale nel condizionale *arei* (cfr. par. 3.2.7.5.) e l'assimilazione regressiva nell'infinito con enclitica *davvi* (cfr. 3.2.7.7.).

3.121: rileviamo il tipo *maraviglio* con *a* per *e* in protonia.

3.122: *Così va fatto! La libertà non ha prezzo*: osserviamo la sentenziosità della battuta di Tarpano.

3.125: *Albumazar d'Andruzzagar, allato alla terza piramide, a man manca dirimpetto a costa al mausoleo d'Artemisia*: il finto mago risponde alla domanda di Tarpano inventando un nome dalle sonorità arabeggianti (*Albumazar d'Andruzzagar*). Si noti l'accumulo di deittici spaziali (*allato, a man manca dirimpetto a costa*) che dovrebbero fornire le indicazioni per la sua residenza.

3.126: in apertura di battuta si osservi la doppia interiezione (*uhi uhi*) che esprime sorpresa e sgomento. Rileviamo il dittongo palatale nell'infinito *tiener* e il participio *fornito* per 'finito'.

SCENA QUARTA

4.1: interessante la forma *riusce*, caratteristica del fiorentino rusticale, che presenta in posizione tonica la vocale che per questo verbo è normale nelle forme arizotoniche (su questa forma verbale cfr. par. 3.1.1.). *Sapete, il mio nonno me lo disse che laggiù in fondo all'orto*: osserviamo la presenza del segnale discorsivo *sapete* e la dislocazione a destra di un'intera proposizione. *Opponione*: 'opinione', da notare la consonante intensa in luogo della scempia e l'assimilazione della vocale pretonica. Segnaliamo il dittongo palatale nella voce *contienga*. *Ghi è un gran dire, il sapere quil che c'ène scritto quie, che ho durato fatica a sapello io*: 'ce ne vuole a sapere quel che c'è scritto qui, che ho faticato molto per saperlo io'; si osservi il *che* giuntore generico (*che ho durato fatica*). Il vecchio vede in lontananza la vedova e i nipoti; si noti l'impiego dei dimostrativi con valore deittico e della forma pronominale comitativa *seco*: *questa è quella vedova, quella fanciulla che è seco è la mia nipote*. Tarpano teme che con l'arrivo dei nipoti i suoi beni possano essere saccheggianti: *orsù, egghi enno loro, a te madia mia, a te cantina, ora vien la tempesta!*. Notiamo il segnale discorsivo *orsù*, dal valore esortativo, e l'invocazione enfatica alla madia e alla cantina, dal sicuro effetto comico. *Non ha il viso voilto di rieto*: 'non è brutta', sul Tommaseo-Bellini è presente l'espressione «Non avere il viso volto, o voltato di dietro; non esser brutto, quasi che il viso fosse voltato indietro per non farlo vedere». *Affé che la mi solluccherà!*: 'mi piace per davvero'. *Vò un po' vedere [...] m'appiatto*: 'voglio un po' vedere se sono veramente loro e ascoltare quello che dicono, mi nascondo'.

SCENA QUINTA

5.1: Entrano in scena Frasia e i nipoti romani Checco, Ghita e Tolla, appena arrivati a Peretola, alla ricerca della casa di Tarpano. Si osservi la presenza di un'espressione idiomatica nella battuta di Frasia: *che non c'è un tiro di schioppo*, ovvero 'è a distanza molto breve'. Segnaliamo la mancanza di anafonesi in *longo*.

5.3-5.4: *sarà più qua o più là? / [...] sarà più qua o più là sicuro*: è interessante l'effetto comico scaturito dall'uso a sproposito dei deittici di spazio da parte di Checco, ripresi nel turno successivo da Tolla. I deittici, infatti, utilizzati senza riferimenti alla realtà concreta perdono il loro significato (sui deittici di spazio nella commedia cfr. par. 3.4.1.1.)

5.5: già dalle prime battute Checco e Ghita si palesano come due bambini famelici che hanno il pensiero fisso di riempire la pancia.

5.6: notiamo l'utilizzo dell'espressivo *manicare* in luogo del più neutro *mangiare* (sul lessico di Tarpano cfr. par. 3.5.1.2.)

5.7-5.9: degno di nota il poliptoto nelle battute di Checco e di Frasia: *magnato; magnerai* (con la nasale palatale nel tema verbale). *Magnerai, magnerai... magnerai tanto dal zio, tu e Ghita*: nel turno di Frasia la triplice ripetizione del verbo è utilizzata per dare enfasi al discorso. Significativa la sconcordanza tra il verbo al singolare (*magnerai*) e il soggetto plurale (*tu e Ghita*) (sulla concordanza a senso cfr. par. 3.3.1.5.). Segnaliamo la conservazione della *e* nella particella pronominale *ve*.

5.13: rileviamo l'epentesi della vibrante in *arcademia*. L'Accademia degli Affamati è un'accademia realmente esistita, nata a Bologna nel 1600 (cfr. M. MAYLENDER, L. RAVA, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, L. Cappelli, 1930, p. 70).

5.14: da evidenziare il dittongo palatale in *intiero*, nella battuta di Frasia.

5.15: Tarpano esce fuori dal suo nascondiglio e dà il benvenuto ai suoi nipoti. Il turno di Tarpano inizia con il segnale discorsivo *orsù*, dal valore esortativo. Si noti il dittongo palatale in *rimedio*.

5.16-5.17: non appena lo zotico vede Frasia se ne innamora. È significativo il parallelismo tra gli *a parte* di Frasia e Tarpano, con l'antitesi tra gli aggettivi e la struttura chiasmatica: *Che bella donna! / Che uomo rozzo!*.

5.19: *fagorilla*: 'favorirla', con la velarizzazione della labiodentale in posizione intervocalica e l'assimilazione regressiva.

5.20-5.21: *per assistere a voi, a miei nipoti, e soprattutto a voi*: si noti l'accusativo preposizionale nel turno di Frasia, la ripetizione di *a voi*, serve a sottolineare la premura della donna nei confronti del vecchio. *Ve' come me guarda. / Affé che la mi garba*: continuano i parallelismi tra gli *a parte* di Tarpano e Frasia. Si osservi anche l'assonanza tra le ultime parole delle due battute (*guarda/garba*).

5.22: la scena prosegue con l'introduzione dei nipoti a Tarpano. *Impaniato*: 'preso alla pania, invischiato'. *Ell'ène 'n succhio a perfezione*: 'è matura al punto giusto', «Esser o venire in succhio, dicesi degli alberi, o delle piante, quando l'umore viene alla corteccia, e rendela agevole all'essere staccata dal legno. [...] Essere in succhio, o sim., fig., vale essere in concupiscenza» (Tommaseo-Bellini, s.v. *succhio*).

5.24: *E questi è Checco e Ghita*: si noti l'impiego dei pronomi dimostrativi con valore deittico durante le presentazioni dei personaggi. Un espediente presente nella battuta di Frasia, che serve a ricreare la mimesi del parlato, è la sconcordanza tra il soggetto plurale e il verbo al singolare.

5.29: *Vo' m'ate tutto scommosto co' lla vostra graziosaggine e bilignitae*: 'voi mi avete tutto scosso con la vostra graziosità e benignità'. *Graziosaggine*: nei componimenti rusticali di Fagiuoli sono comuni le parole inventate dai contadini composte con il suffisso *-aggine* (sul lessico rusticale cfr. par. 3.5.1.2.). *Bilignitae* è malapropismo per 'benignità'. *Vorrei anche io scoscendemmi inverso di voi con tutto il fagore della mia possivoltà*: 'anche io vorrei aprirmi a voi, per quanto rientra nelle mie possibilità'. La voce *scoscendere* è registrata nella IV Crusca come «il rompersi, lo spaccarsi, che fanno i rami, e l'albero stesso, senza staccarsi però dal ceppo, e l'fendersi de' massi, e l'aprirsi delle montagne», ugualmente in Fanfani la voce è registrata come: «rompere staccando e abbattendo e si dice specialmente dei rami dell'albero», nel Tommaseo-Bellini è presente l'espressione: «*Mi sento scoscendere*; sento che resto commosso, da ragioni, da affetto, da preghiera» (s.v. *scoscendere*).

5.31: *palore*: 'parole', termine con metatesi reciproca, comune nei componimenti rusticali (sul lessico rusticale cfr. par. 3.5.1.2.).

5.32-5.33: *E sor zio, io non ho fatto colazione... / Nemmen io, sor Zio, non l'ho fatta...*: nella maggior parte delle occasioni Checco e Ghita si esprimono in coppia.

5.34: risalta la struttura a cornice nel turno di Tarpano: *Voi non siate ancora entri in casa, vo' non siate*. Degna di nota la voce *siate* al posto di 'siete' e la forma sincopata *entri* per 'entrati'. *E dov'ènno la vostra robba?*: ancora una concordanza a senso, in questo caso con il verbo al plurale e il soggetto al singolare.

- 5.35-5.37: nel turno di Frasia si notino alcuni tratti tipici del romanesco: la desinenza *-emo* nella prima persona plurale del presente indicativo *semo*, il participio *gionti*, senza anafonesi; la desinenza *-assimo* nella prima persona plurale dei passati remoti *pigliassimo*, *arrivassimo*, *fermassimo*; l'assimilazione progressiva in *locanna* (sui tratti del «romanesco da commedia» cfr. par. 3.2.7.1.). Osserviamo di nuovo un caso di *che* polivalente (*che semo gionti adesso*). Da segnalare il largo impiego dei deittici di spazio e di tempo: *laggiù*, *adesso*, *ier a sera ben tardi*.
- 5.38-5.39: *'no coso longo longo, dritto dritto, tutto de preta de marmoro. / Egghi è il campanile codesto*: si tratta del campanile di Giotto di Santa Maria del Fiore. Nella battuta di Ghita appare interessante la reduplicazione degli aggettivi, utilizzata per realizzarne il grado elativo (sulle funzioni della ripetizione nella commedia cfr. par. 3.3.2.1.). *O li vi saresti smammati*: 'o di li vi siete allontanati'.
- 5.40: degno di nota l'uso del *ci* al posto di 'vi' (*come ci ho detto*) e la forma verbale *avemo*, con la desinenza etimologica *-emo* per la prima persona plurale.
- 5.41: interessante la forma *do* per il numerale 'due' (sui numerali cfr. par. 3.2.6.). Si noti il diminutivo *migghiarelle*, usato da Tarpano per enfatizzare la brevità della distanza tra Firenze e Peretola.
- 5.42: nel turno di Frasia rileviamo il fatismo (*sor Tarpano mio*) utilizzato per mantenere vivo il contatto con l'ascoltatore.
- 5.43: ancora una prima persona dell'imperfetto terminante in *-a*, senza la labiodentale in posizione intervocalica (*dicea*).
- 5.44: notiamo un caso di *che* giuntore subordinante con sfumatura consecutiva: *che stimai bene de fermarme*. Si noti la conservazione della *e* nella preposizione (*de*) e nella particella enclitica (*fermarme*).
- 5.46-5.49: iniziano le incomprensioni tra Frasia e Tarpano. In questo caso il vecchio non comprende il romanesco *pupi* 'fanciulli', pronunciato dalla donna; *Pupo*: «Bambino in tenera età, fanciulletto» (Ravaro).
- 5.53-5.54: ancora un parallelismo tra le battute di Checco e Ghita: *ch'ha una barba longa. / Pare una barba da crapa*. Osserviamo la ripresa del termine *barba* da una battuta all'altra e la metatesi della vibrante in *crapa*.
- 5.56: nel turno di Tarpano la reduplicazione (*bene bene*) conferisce all'avverbio un valore elativo.
- 5.58: *che vi sono in que' bauli*: ancora un caso di concordanza a senso nella battuta di Tarpano, con soggetto al singolare e verbo al plurale. Da evidenziare l'impiego del numerale *dua*.
- 5.60: *mala, mala*: di nuovo un esempio di epanalessi dell'avverbio, con valore elativo.
- 5.61: segnaliamo la concordanza a senso nella battuta di Frasia (*ve sono [...] la biancheria di tutti*) con verbo al plurale e soggetto singolare.
- 5.63: nella battuta di Frasia risalta la dittologia sinonimica: *logoro e consumato*.
- 5.65: si noti la forma verbale senza dittongo *vol* 'vuole' e l'assimilazione progressiva in *granne*.
- 5.67-5.74: ancora un *qui pro quo* tra Tarpano e Frasia: in questo caso le parole equivocate sono *zittella* e *putta*. La confusione nasce dalle differenti accezioni che i termini possono assumere. In romanesco antico *zitello/a* significa 'ragazzo/a'; in fiorentino, ugualmente a quanto avviene nell'italiano corrente, significa 'donna matura non maritata'. Per quanto riguarda *putta*, Frasia utilizza il termine nell'accezione di 'fanciulla', mentre Tarpano lo intende nell'accezione volgare di 'meretrice' (sui *qui pro quo* di Tarpano e in generale sulle forme del comico del significato nella commedia cfr. par. 3.5.2.). Si osservi la consonante intensa al posto della scempia in *zittella* e in *dubbita*, pronunciati da Frasia.
- 5.76: da notare, nel turno di Tarpano, la forma sincopata del participio *resto* 'restato', l'aferesi vocalica in *'redità*, le forme apocopate *vo' pa'* 'vostro padre' (per un approfondimento sui fenomeni generali della fonetica nel *Finto Mago* cfr. par. 3.1.3.).

- 5.79: degne di nota le forme sincopate *v'ate conto* 'avete contato'.
- 5.80: *semo ne' vostri bracci*: si noti il plurale maschile *bracci* (sulla morfologia dei nomi cfr. par. 3.2.2.).
- 5.82-5.83: *E sor zio quella colazione...*: la frase sospesa e allusiva di Checco viene completata nella battuta successiva da Ghita: *non se vede la colazione!*
- 5.90-5.91: Frasia elenca a Tarpano tutte le spese che deve pagare: le proposizioni sono coordinate per asindeto. La *benandata* è «la mancia che si dà, partendo, al servitore di locanda o al vetturino che ci ha condotto» (Rigutini-Fanfani). Tarpano risponde all'enumerazione delle spese con un *a parte* ironico (*E questo è l'entroito di garbo*).
- 5.92-5.93: significativo il parallelismo tra le battute di Frasia e Tarpano: *Avete capito, sor Tarpano mio caro? / Eh, i'ho caprito, vedovina me' cara e garbata*. Nella battuta di Tarpano rileviamo la ripresa del participio (*caprito*), con l'epentesi della vibrante, e l'uso del diminutivo con valore affettivo (*vedovina*) (sugli alterati nella commedia cfr. par. 3.5.4.).
- 5.95-5.98: da evidenziare l'anafora di *niente* nei turni di Frasia e Tolla, in risposta alle domande di Tarpano, che vuole sapere se le donne abbiano pagato in qualche modo i vetturini.
- 5.100: Frasia spiega a Tarpano come è riuscita a fare il viaggio da Roma a Firenze senza pagare. Notiamo, tra i tratti tipici del romanesco, la conservazione della *e* nella particella pronominale *ce*: *conducetece; fatece; ce vedete; ce dissi* (interessante l'uso del clitico *ce* al posto di 'gli' in *ce dissi*); l'infinito apocopato *magnà*, e la forma *bevere* per 'bere' (sulle forme dell'infinito nella commedia cfr. par. 3.2.7.7.). Si noti la conservazione della dentale sorda e della vocale protonica *a* in *satisfatti*. Segnaliamo la consonante intensa al posto della scempia in *ommo* (forma senza dittongo) e nel futuro *averrete* (senza sincope). Ancora un *che* subordinante generico (*che giunti colà*).
- 5.101: un ennesimo caso di *che* polivalente con sfumatura causale: *che voi mi rovinare*.
- 5.102-5.103: *e adesso che vo' mi vedete?*: interessante la ripresa dell'espressione usata da Frasia nel turno di Tarpano, che spera di ricevere una dichiarazione di amore da parte della donna. Si osservi il tema verbale in consonante prepalatale (*veggio*) nella battuta della vedova.
- 5.104: (*sospira*) *Adesso... non vò dir altro, me burla lei*: è apprezzabile la capacità dell'autore di sfruttare abilmente i meccanismi interazionali per far emergere in maniera sottile le dinamiche tra i personaggi. I puntini di sospensione indicano reticenza: Frasia si finge imbarazzata per la domanda di Tarpano; il silenzio, insieme al sospiro, induce Tarpano a pensare che la donna nutra dei sentimenti per lui.
- 5.105 *i' son entro nel frugnolo*: 'mi sono innamorato'. Il modo di dire *entrare nel frugnolo* è registrato dal Tommaseo-Bellini (s.v. *frugnolo*) con il significato di «entrare in collera e talora anche innamorarsi».
- 5.108-5.109: di notevole effetto comico la contrapposizione tra la battuta di Frasia, che mente a Tarpano riguardo alla sua reputazione (*non se dice altro*) e l'*a parte* di Tolla, che dice la verità (*non v'è chi ne sappia niente*).
- 5.110-5.111: da evidenziare il chiasmo tra la battuta di Frasia e quella di Tarpano. Gli aggettivi sono posposti al sostantivo nel turno di Frasia (*E poi, per fortuna vostra grande*) e anteposti nell'espressione ripresa da Tarpano (*Che c'è egghi stato per mia gran fortuna*).
- 5.112: si osservi ancora un esempio di imperfetto con il dileguo della labiodentale in posizione intervocalica (*dovean*). Rileviamo la mancanza di dittongo nell'aggettivo *voti* (sui fenomeni del vocalismo cfr. par. 3.1.1.), l'assimilazione progressiva nel gerundio *avenno* (sul consonantismo cfr. par. 3.1.2.) e l'afèresi vocalica in *'mbarco* (sui fenomeni generali cfr. par. 3.1.3.).

5-113: *che vantaggio ho io auto, ch'i' sappia*: nella battuta di Tarpano notiamo l'anafora del pronome personale soggetto e il participio *auto*, senza la labiodentale. È apprezzabile un esempio di *che* giuntore generico con sfumatura finale (*ch'i' sappia*).

5.114-5.115: *n'ascite bello*: osserviamo la vocale pretonica *a* al posto della *u* in *ascite*, nel turno di Frasia. *N'esco bello davvero, n'escirò brutto a pagare vetture, scorte, benandate, diavoli, stalliere*: significativa la doppia ripresa ironica dell'espressione di Frasia, da parte di Tarpano. La seconda ripresa antitetica (*n'escirò brutto*) è seguita dall'enumerazione di tutte le spese che il vecchio deve forzosamente sostenere (notiamo nell'elenco la presenza dell'ironico *diavoli*). Poco più avanti si noti il segnale discorsivo di richiesta di attenzione: *sentite un poco*.

5.116: interessante l'uso della locuzione idiomatica nella battuta di Frasia, che invita Tarpano a parlare delle questioni economiche con i diretti interessati e non con lei (*se fanno giusto i conti senza l'oste*). *Addormiti a sedé in terra*: 'addormentati seduti a terra'. *Addormi*: 'addormentare', con il participio passato *addormito* 'addormentato' (Ravaro).

5.117: sono numerosi i deittici di spazio nella battuta di Tarpano, che dà indicazioni al garzone sul da farsi: *ecco là, quae, culaggiù, lì*. Da evidenziare la forma verbale *viene* per l'imperativo 'vieni', caratteristica del fiorentino rusticale.

5.119: nel turno di Tarpano è presente un *che* polivalente con sfumatura temporale (*subito ch'i' arò sbrigato*).

5.121: *Ghi avan legato l'asino a buon cavicchio*: 'si erano addormentati profondamente'. *Legar l'asino*: «addormentarsi, e propr. dormire senza pensiero alcuno» (Ms. Ser.). Si noti la forma verbale *avan* per 'avevano', tipica del fiorentino rusticale.

5.123-5.124: nelle battute di Checco e Ghita rileviamo la conservazione della *e* negli enclitici: *eccome, damme*. Ancora un caso di consonante intensa al posto della scempia nella voce verbale del presente indicativo *chiamma*, nella battuta di Checco.

5.126: *non lo vedi là*: di nuovo un deittico di spazio, probabilmente accompagnato dal gesto ostensivo.

5.128: si osservi un esempio di *che* subordinante generico con sfumatura consecutiva nella battuta di Checco: *vai che ti marrà a far culizione*. Notevole la forma del futuro sincopata con rafforzamento della vibrante *marrà*, (sulle forme del futuro cfr. par. 3.2.7.3.) e il sostantivo *culizione*, con le vocali pretoniche *u* e *i*.

5.130: la *geminatio* del verbo nel turno di Checco (*annamo annamo*) rafforza la portata esortativa dell'enunciato.

5.133: interessante il costrutto della frase foderata, molto comune nella parlata di Tarpano: *e' fa la liverenzia, e' fae* (sulla frase foderata nella commedia cfr. par. 3.3.2.2.). *Liverenzia*: 'riverenza' con la dissimilazione della vibrante e desinenza in *-enzia*.

4.134: in apertura di battuta troviamo il segnale discorsivo *via* dal valore esortativo.

5.135: risalta la forma dell'imperativo *aspettime*, con la *i* postonica al posto della *a* e la conservazione della *e* nell'enclitico.

5.139: *ce ricordo*: da notare la particella enclitica *ce* al posto di 'vi' nell'espressione usata da Frasia.

5.140: *metterò l'alie come un poilpastrello*: 'metterò le ali come un pipistrello', con il significato di 'farò il prima possibile', si tratta di un'espressione idiomatica non presente nei vocabolari e nelle raccolte di proverbi consultate ma utilizzata in altre commedie rusticali da Fagioli.

5.143: da segnalare il condizionale in *-ar-* *governarebbe* (sulle forme del condizionale cfr. par. 3.2.7.5.).

SCENA SESTA

6.1: Il monologo di Tarpano presenta un'altissima concentrazione di frasi proverbiali, espressioni idiomatiche e sentenziose. *Hai dato il tuffo*: 'ti sei rovinato'. Serdonati registra l'espressione *dar l'ultimo tuffo*: «perire, finire di ruinare, metafora presa da que' che annegano» (Ms. Ser.). *L'amore ti dà gusto e lo 'nteresse ti bastona*: l'interesse e l'amore, motivi centrali nella commedia, ritornano nell'espressione sentenziosa come soggetti di una coppia di frasi antitetiche. Tarpano è preso dall'amore per Frasia ma teme che a causa della vedova e dei nipoti il suo portafogli possa rimetterci. *Io ho auto la gragnuola a ciel sereno*: 'ho avuto un fulmine a ciel sereno', per Tarpano l'arrivo di Frasia è un evento inaspettato che sconvolge la sua quotidianità. Il Tommaseo-Bellini registra l'espressione «E' pare che ti sia caduta la gragnuola addosso» e la spiega così: «si dice di chi abbia avuto qualche disgrazia, o sia stato sbattuto, e per ciò stia sbalordito; tratto dalla similitudine delle vigne o frutti percossi dalla gragnuola» (Tommaseo – Bellini, s.v. *gragnuola*). *Siamo in ballo, bigna ballare e ballar bene*: il vecchio è consapevole di essere al centro di una situazione da cui non si può sfuggire e vuole portarla a termine nel migliore dei modi (nell'espressione idiomatica si noti l'allitterazione della bilabiale e la figura etimologica *ballo-ballare*). *Quella vedova mi vuol far dare nelle girandole*: 'quella vedova mi vuole far andare in confusione', *entrare in una girandola*: «entrare in un ginepraio: colui che si imbarazza e non viene così presto a capo della sua faccenda» (Pauli, p. 11). *Cattadeddua, vadin lo 'nteresse in bordello, questa volta s'ha da spendere a braccia quadre*: 'l'interesse vada in malora, questa volta bisogna spendere moltissimo'. Significativo l'uso dell'espressione popolareggiante *cattadeddua*: «modo di esclamazione di sdegno, di meraviglia [...] voce del volgo e de' villani» (Fanfani). *Se il borsello ci proverà travagghio*: interessante l'espressione metaforica usata per indicare la sofferenza del *borsello* per le eccessive spese. *L'occhio ailmeno ci arà quailche sodisfazione*: Tarpano allude al piacere che proverà nel guardare la bella Frasia. Si osservi l'alterato accrescitivo *giovencaccia*, dal valore positivo di forza e robustezza, con cui Tarpano si riferisce a Frasia (per un approfondimento sugli alterati cfr. par. 3.5.4.) Ancora una figura etimologica nell'espressione: *quello 'ndovino l'ha 'ndovinata*.

SCENA SETTIMA

7.1: Menicuccio si prepara a eseguire le istruzioni del padrone e a vestire i panni del diavolo. *La bella parte che devo fare in questa commedia*: è interessante l'uso di termini metateatrali da parte del servo. Polidoro, che svolge quasi le funzioni di un capocomico, lo ha edotto sul ruolo di diavolo che egli dovrà ricoprire nella *commedia*, cioè nella burla ideata dal giovane ai danni di Tarpano. In linea con i *cliché* del personaggio, il servo teme le punizioni corporali: è degna di nota l'espressione metaforica usata da Menicuccio alla fine della scena (*un diluvio di bastonate*). Notiamo il polisindeto nel primo periodo del monologo (*e m'ha dato..., e m'ha insegnato..., e che di tutto informi...*) e l'uso di *li* al posto di 'gli' (*li son passato vicino*). Osserviamo l'assimilazione progressiva nelle voci verbali *manna, nasconna*, la mancanza di dittongo e la consonante intensa in *gentilommo*.

SCENA OTTAVA

8.1: si noti la vocale pretonica *o* in *cocina* e la *e* in *despensa* (cfr. par. 3.1.1.).

8.2: *però*: 'perciò'.

8.5-8.6: *ma che ci abbiamo speso; a mezzogiorno che ce sarà*: si osservi l'uso di *che* al posto di 'quanto' nelle battute di Tolla e Frasia.

8.7: da evidenziare la sentenziosità della battuta di Tolla: *l'appetito ha l'orologio puntuale*.

8.9: *contenti contenti*: un esempio di reduplicazione dell'aggettivo con valore elativo (sulle figure della ripetizione cfr. par. 3.3.2.1.).

8.10-8.11: *Che non hai fatta colazione? / Eh, colazione, appunto: ho altro in core che la colazione*: si osservi l'epanadiplosi del termine *colazione*, ripreso all'inizio del turno di Tolla e ripetuto in chiusura di battuta. Rileviamo la mancanza di dittongo in *core* (sull'alternanza tra le forme con e senza dittongo cfr. par. 3.1.1.).

8.12: *Ie 'ntenno non vedi Polidoro, neh?*: interessante l'uso da parte di Frasia del segnale discorsivo di controllo della ricezione *neh*; si notino l'aferesi e l'assimilazione in *'ntenno* 'intendo' e la forma *ie* per il pronome personale soggetto (sulle forme dei pronomi nella commedia cfr. par. 3.2.4.).

8.14: ancora un futuro senza sincope (*vederemmo*) con la consonante intervocalica intensa al posto della scempia.

8.16-8.17: *E de chi? / Eh, de chi!* è apprezzabile la ripresa ironica dell'espressione di Frasia, da parte di Tolla.

8.18: Frasia si riferisce a Tarpano con alcuni aggettivi non proprio edificanti: *caccial' a pascere, zotico e duro*. *Caccial' a pascere*: 'villanzone, racchio, cotecone' (R. D'AMBRA, *Vocabolario Napolitano-Toscano domestico di arti e mesieri*, Napoli, 1873). Si noti l'uso dell'espressione *non me piace ponto*: 'non mi piace per niente', con l'anafonesi in *ponto*; per quanto riguarda l'uso di *punto*, «unito con una negativa riceve forza avverbiale e usasi come negazione» (Rigutini- Fanfani, s.v. *punto*). Da evidenziare la consonante intervocalica doppia al posto della scempia in *Romma*.

8.19: *la robba ha una gran virtù*: Tolla risponde alla zia che non si mostra interessata al vecchio Tarpano, sciorinando una serie di frasi sentenziose sulle qualità della *robba*. *Fa [...] venir grazia alli scioti*: 'dona eleganza agli sciancati', probabilmente *scioto* deriva da *ciotto* 'zoppo, sciancato' (IV Crusca)

8.20: *Senti Tolla, se l'interesse non me sforza, l'ammore non me ce porta*: il turno di Frasia inizia con i segnali discorsivi di richiesta di attenzione, costituiti dal verbo di percezione acustica e dall'appellativo (*senti Tolla*). Nell'espressione proverbiale usata da Frasia è interessante il parallelismo tra le due proposizioni, con l'assonanza tra i due verbi (*sforza / porta*). Si noti la consonante intensa in *ammore*.

SCENA NONA

9.5: Menicuccio entra in casa di Tarpano per mangiare e incontra Frasia e Tolla che gli chiedono informazioni su Polidoro. *La lingua batte dove il dente duole*: osserviamo il modo di dire utilizzato da Tolla, desiderosa di sapere dove si trova il suo amato Polidoro.

9.7: rileviamo la voce verbale del passato remoto *ce messe* 'ci mise' (sulle forme del passato remoto cfr. par. 3.2.7.4.).

9.8: da evidenziare la consonante intensa in *subbito* e la voce verbale con tema in affricata prepalatale sonora *veggio*.

9.10: si noti ancora una forma verbale con tema in prepalatale sonora (*deggio*). Segnaliamo gli infiniti apocopati *magnà, spari, fà* (sulle forme dell'infinito cfr. par. 3.2.7.7.).

9.11: rileviamo la voce verbale *dei*, con il dileguo della labiodentale in posizione intervocalica.

9.12: si osservi un caso di futuro in *-ar-*, *vedarete* (sulle forme del futuro nella commedia cfr. par. 3.2.7.3.).

9.16: Tolla cerca di rassicurare Menicuccio promettendogli il silenzio. Da segnalare un caso di frase marcata in cui l'elemento dislocato è costituito dell'intera proposizione subordinata: *Lo vedrai come staremo chiose* 'lo vedrai come terremo la bocca chiusa, come staremo zitte' (si noti la vocale tonica *o* in *chiose*).

9.17: *vò scrive 'sta meraviglia 'n un marmoro a perpetua rei marmoria*: notevole lo strafalcione creativo di Menicuccio, che per assonanza con *marmoro* storpia l'espressione del detto latino *rei memoria* in *rei marmoria* (sugli espedienti del comico del significato cfr. par. 3.5.2.).

9.21: *annarò*: si osservi il futuro in *-ar-* con l'assimilazione progressiva.

SCENA DECIMA

10.1: *Vienite, vienite, signore Sparagazzarre*: da segnalare l'epanalessi dell'imperativo *vienite*, forma con il dittongo palatale. Tarpano storpia il nome del finto mago nell'allusivo *Sparagazzarre*, composto da verbo (*spara*) + sostantivo (*gazzarre*). La *gazzarra* è «frastuono lieto e festoso, prodotto (a dimostrazione della comune esultanza) mediante scariche a salve di armi da fuoco, lancio di fuochi artificiali, squilli di campane a distesa, concerti di strumenti musicali [...] *fare, menare gazzarra*: dare segni festevoli di esultanza per un lieto avvenimento» (*GDLI*, s.v. *gazzarra*).

10.5-10.6: *Oh pover a me! / Oh me felice!* Si noti il parallelismo tra le due battute di Menicuccio e Tolla, con l'antitesi tra gli attributi e la disposizione a chiasmo.

10.7: rileviamo due esempi di *che* subordinante generico: *che lo tratterremo; che giusto nella cucina avemo visto*.

SCENA UNDICESIMA

11.1: *cilimonie*: 'cerimonie' con assimilazione della vocale pretonica e lateralizzazione della vibrante.

11.3-4: *Ecco qua la me' nipote! / Ecco il mio bene, Toleccia, l'anima mia*: segnaliamo il parallelismo tra le battute di Polidoro e Tarpano che iniziano entrambe con il deittico *ecco*, dal valore presentativo. Interessante il diminutivo *Toleccia*, usato da Polidoro per l'amata, con valore affettivo.

11.9: *dov'anno le palore di stelle*: 'dove sono (scritte) le parole delle stelle', Tarpano si riferisce alle profezie fatte precedentemente dal finto mago, in seguito alla lettura delle stelle. *Da qui in là*: 'da adesso in poi', è notevole l'utilizzo dei deittici spaziali con valore temporale. *Signore astrogolo, che fate la ventura alla me' nipote?*: Tarpano storpia il termine 'astrologo' pronunciandolo *astrogolo*, con metatesi reciproca delle consonanti. *Fare la ventura*: «predizione, pronostico del futuro quale viene effettuato da zingare, cartomanti, chiromanti, compilatori di oroscopi ecc.» (*GDLI*, s.v. *ventura*). Da segnalare l'uso del *che* interrogativo.

11.10: nella battuta di Polidoro rileviamo la prima persona dell'imperfetto in *-a* nelle voci *diceva, aveva*. Da evidenziare l'inversione dei costituenti frasali, con il soggetto in posizione postverbale (*che preveggo in lei pure stare un'imminente fortuna*).

11.17: si noti di nuovo un imperfetto in *-a* senza la labiodentale (*dicea*). Interessante l'esempio di catafora: *ho questo grande che vo' facciate da voi. Camberiate* 'camerate': «sodalizio di persone che si riuniscono per vivere insieme allegramente e in buona armonia, o anche con intenti d'arte o di studio» (*GDLI*). Tarpano è un uomo concreto a cui non piace perdersi in chiacchiere, si noti l'uso dell'espressione idiomatica: *mi è piaciuto più il campar d'arrosto che di fumo*.

11.19-11.21: notevole la forma verbale *veto*, con la dentale sorda. *Sgoiati*: probabilmente vale 'sgolati'; si dice *sgolato* chi è «pettegolo, chiacchierone, eccessivamente ciarliero» (*GDLI*). *Sgredienti*: malapropismo per 'ingredienti'. *Fece de' danari di ben in dritto lui*: 'si arricchì onestamente lui'. È significativo l'utilizzo di frasi idiomatiche con metafore espressive incentrate sul cibo e sulla cucina (*Ma il baccalà, cucinalo nil megghio modo che tu sai [...] Sentite, chi maneggia il lardo*) (sugli aspetti della fraseologia cfr. par. 3.5.5.) Segnaliamo i participi *ita* 'andata' e *vienuta* con il dittongo palatale. *Percuratore* è un malapropismo per 'procuratore' (sui malapropismi cfr. par. 3.1.3.)

11.23: *ora lievate un po' [...] lì v'ha seguitare*: 'ora toglie un po' di lì quella tovaglia e io toglierò il tavolino, perché non voglio fare cose nuove, ho sempre mangiato in cucina tutti i giorni e così voglio continuare a fare'. Nella battuta di Tarpano osserviamo alcuni fenomeni tipici del dialetto rusticale: il dittongo palatale in *lievate, lieverò* (cfr. par. 3.1.1.); la labiodentale in posizione intervocalica che si velarizza in *tagolino* (cfr. par. 3.1.2.). *La state*: 'l'estate', con aferesi. Degno di nota il diminutivo del verbo *scailduccia*, usato da Tarpano con valore affettivo, per evocare il tepore della cucina; *baldoria*: «fiamma di fuoco che prestamente finisce» (Politi);

mostaccio: «faccia, volto, ma è voce dispregiativa» (Rigutini-Fanfani), secondo Politi *mostaccio* «propriamente si dice al volto dell'uomo o per ischerzo o per ischerno»; *boria* vale 'borea': «vento di settentrione» (Enciclopedia Treccani). Interessante il termine *strogolaria* (una cosa da *strogolo* 'astrologo') che ha assonanza con il termine 'stregoneria'.

11.24-11.26: *ci ho auto*: ancora un *ci* attualizzante nella battuta di Polidoro. *Lo credo ad ambedue*: interessante il controcanto ironico alle battute di Polidoro e Tolla, costituito dall'*a parte* di Frasia, a conoscenza dell'innamoramento dei due giovani.

11.31: si noti la vocale pretonica *e* in *despiace*.

11.33-11.34: *in su que' monti Giove arebbe a star scomido*: osserviamo l'allusione erotica nella battuta di Tarpano. *Scomido*: da notare la vocale postonica *i*, probabilmente per dissimilazione (cfr. par. 3.1.1); *cappita*: «esclamazione di meraviglia o di impazienza» (Rigutini-Fanfani).

11.36: *scaramanzia*: malapropismo per 'chiromanzia'. *Scoiltalle*: 'ascoltarle' con aferesi, epentesi della *i* davanti a laterale più consonante e assimilazione regressiva della vibrante finale.

11.42: *risurrezione*: malapropismo per 'risoluzione'.

11.44: da evidenziare la forma maschile del diminutivo *manino*, in rima con *tagolino*.

11.45-11.46: interessante la ripresa dell'espressione usata da Frasia (*dar nel genio a vossia*) nella battuta di Tarpano (*vo' mi date nell'eugenio*) che storpia la parola *genio* in *eugenio*.

11.50: *l'ho più a noia dil mal di capo*: l'uso di espressioni idiomatiche è costante in Tarpano.

11.55: *imbarcare*: 'innamorare' (IV Crusca).

SCENA DODICESIMA

12.1: osserviamo l'epentesi della *-i-* in *creianza*.

12.3: *E questa vedova, che ne dite voi?*: è degno di nota l'anacoluto, uno degli espedienti più utilizzati per riprodurre la spontaneità del parlato.

12.9: si notino l'epitesi vocalica e sillabica in *vorràe, mene*; la consonante scempia in *sodisfar*; la velarizzazione della laterale palatale in *mogghie, vogghion*; l'assimilazione regressiva negli infiniti con pronomi enclitico *governalla* e *mantienella* (nell'ultimo infinito si osservi anche il dittongo palatale).

12.11: *ostinato*: malapropismo per 'destinato'.

12.12: *trovaremo*: ancora un futuro in *-ar-*.

12.13: *Io l'averei caro che mi riuscisse*: di nuovo un esempio di frase marcata con la dislocazione della proposizione subordinata. Si noti il comparativo *più megghio*. *Manco fatica*: 'meno fatica'.

SCENA TREDICESIMA

13.2: Nell'ultima scena del primo atto Checco e Ghita si rincorrono tirandosi addosso piatti e pignatte. Frasia, Tolla, Tarpano e Polidoro cercano di fermarli. *Che siete ammatiti*: rileviamo l'impiego del *che* interrogativo nella battuta di Tolla.

13.3-13.4: continuano i parallelismi tra le battute di Checco e Ghita. Si notino la vocale pretonica *o* e la consonante intensa in *robbato* (voce verbale notata nel par. 3.1.2.).

13.5-13.7: *Bugiarda, te vò spezzà la coccia co' 'sta pignatta! / E io te vò rompe le frogie, perché se' no' bugiardo!*: da evidenziare la ripresa del termine *bugiardo* dalla battuta di Checco a quella di Ghita e la

disposizione in struttura chiasmatica degli elementi delle due battute. *Spezzà la coccia*: ‘rompere la testa’; *coccia*: «testa, capo, specialmente se calvo» (Ravaro); *rompe le frogie*: ‘spaccare il naso’.

13.10: notiamo la reduplicazione dell’esclamazione di dolore (*ohi ohi*) e gli epiteti non esattamente edificanti che Tarpano rivolge ai nipoti (*ragazzi del diavolo, canagghie*). Si osservi la vocale tonica *a* in *impazzati* (già osservata a proposito del vocalismo nel par. 3.1.1.)

13.11: *hanno gli spirti addosso*: ‘sono indiiavolati’.

13.13-13.14: *Te vò ammazzare ve’, Ghita impertanente! / Te vò mannà spanzo, Checco tradetore!*: ancora un parallelismo tra le battute di Checco e Ghita, costituite dalla minaccia, dall’appellativo e dall’epiteto offensivo. (sul vocabolario ingiurioso cfr. par. 3.5.3.) Da notare la vocale tonica *a* al posto della *i* in *impertanente* e la vocale pretonica *e* al posto della *i* in *tradetore* (si veda il par. 3.1.1.). *Te vò mannà spanzo*: ‘ti sbudello’, *spanzà*: «sbudellare» (Chiappini).

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

1.1: *quelle carogne di que’ me’ nipoti*: è un interessante esempio di deissi enfatica del tipo ‘dimostrativo + spregiativo’ con la specificazione dell’ingiuriato (sull’uso della deissi enfatica nella commedia cfr. par. 3.4.1.1.). Tarpano si lamenta di avere lo stomaco sottosopra per aver rincorso gli scalmanati nipoti: *il desinare m’ha ito, come si suol dire, tra lla camicia e la gonnella* ‘il pranzo mi è andato storto’. L’espressione è presente nel *GDLI* (s.v. *camicia*): «Andare fra la camicia e la gonnella (cibo), non riuscire gradito».

1.3: *quello stramazzone che io ho battuto in terra di piombo*: ‘quella violenta caduta a terra’, *stramazzone*: «caduta rovinosa» (*GDLI*), nella scena precedente Tarpano correndo dietro ai nipoti è inciampato e cascato a terra. *Che non lo contate, eh?* segnaliamo il *che* introduttore di interrogativa e segnale discorsivo *eh*, di controllo di avvenuta ricezione.

1.4-1.9: nel dialogo tra Polidoro e Tarpano è apprezzabile il congegno delle battute-eco, con la ripresa di parole, o intere espressioni, palleggiate da una battuta all’altra (*non è niente; importa; questo tesoro*). Notevole la forma verbale *ponno* ‘possono’ nel turno di Polidoro (su questa voce cfr. par. 3.2.7.1.). Da evidenziare un altro esempio di deissi enfatica, in questo caso con valore positivo: *questo così ricco tesoro*.

1.10: osserviamo il futuro in *-ar-* (*trovarete*) e la mancanza della sincope in *averete*. Significativa la mancanza di anafonesi in *defonto*.

1.11: *ubbrigato*: ‘obbligato’ con la chiusura della vocale pretonica e la rotacizzazione della laterale

1.12: rileviamo l’esito in doppia sibilante in *lassatave* (cfr. par. 3.1.2.) e la conservazione della *e* pretonica in *nepoti* (cfr. par. 3.1.1.).

1.13-1.16: Tarpano e Polidoro si palleggiano i termini *fortuna* e *disgrazia*, innescando un vivace effetto-eco. Interessanti i segnali discorsivi *n’ero* ‘non è vero’, usato da Tarpano per il controllo della ricezione, e *vi dirò*, demarcativo che introduce una considerazione personale di Polidoro.

1.17: *tutti e tre a mangiammi l’ossa*: si noti l’espressività del linguaggio metaforico di Tarpano, che teme che i nipoti possano prosciugare il suo patrimonio.

1.20: *di questa bella vedovona*: nella battuta di Polidoro è apprezzabile un altro esempio di deissi enfatica con valore positivo. L’alterato accrescitivo *vedovona* indica la forza e la robustezza della donna.

1.23: *monimento*: ‘momento’; si noti la presenza ridondante di una coppia di aggettivi indefiniti: *ogni qualunque cosa*.

1.24-1.25: continuano i malapropismi di Tarpano che riprende l'espressione usata da Polidoro, *costellazione de Gemini*, storpiandola in *distillazione di codesti germini*.

1.26-1.28: Polidoro finge di aver letto nelle stelle che Tarpano sposerà Frasia di cui se è subito innamorato.

1.29: *Costui è 'ndovino di vero*: Tarpano è sorpreso dalle parole di Polidoro perché non ha mai palesato a nessuno il suo amore per Frasia e inizia a credere che il giovane sia davvero un indovino. Osserviamo la metatesi della vibrante in *drento* e l'uso della voce toscana antica *nimo* 'nessuno' «voce oggi rimasa ne' contadini» (Tommaseo-Bellini).

1.30: di nuovo una consonante intensa al posto della scempia in *subbito* nel turno di Tarpano.

1.31: *per la me' banda*: 'per la mia parte', *banda*: «vale anco parte e ne ritiene tutti i sensi» (Rigutini-Fanfani).

1.35: *Ma venghiamo a il tesoro*: il *ma* segnala un forte stacco argomentativo nella battuta di Tarpano. Dopo la digressione su Frasia, il vecchio ritorna al suo pensiero principale: il tesoro. La forma verbale *venghiamo* è tipica del fiorentino rusticale (sulle forme del presente indicativo cfr. par. 3.2.7.1.). In *nigoizio* si noti la chiusura della vocale pretonica e l'epentesi della *i* davanti ad affricata alveolare sorda (cfr. par. 3.1.1.).

1.37-1.38: *Adesso comincio l'opera*: Tarpano e Polidoro arrivano nell'orto per cominciare la ricerca del tesoro.

1.40-1.45: Polidoro spiega a Tarpano che è necessario invocare un folletto per avere indicazioni precise su come trovare il tesoro. Il vecchio con una serie di incalzanti domande cerca di ottenere maggiori spiegazioni dal finto mago. Tarpano riprende costantemente le espressioni usate da Polidoro storpiandole: *folletto* diventa *frulletto*, il *diavoletto*, *gentile*, *cortese e familiare* (si noti il *tricolon* di aggettivi) è pronunciato *diagoletto*, *gentile*, *cortese e famigghiare* (con la velarizzazione della labiodentale in posizione intervocalica e della laterale palatale).

1.51: rileviamo la presenza di una frase marcata con il soggetto in posizione post-verbale e la messa in rilievo del complemento di termine: *a mene ha a parlare il diagoletto*.

1.53: *io non ho troppa sinfonia a discorrer seco, io non hoe*: 'io non ho troppa voglia di parlare con lui, io non ho', si noti la forma pronominale comitativa *seco* e l'epentesi vocalica in *hoe*. Ritorna il costrutto della frase foderata, molto comune nella parlata di Tarpano.

1.54: nella battuta di Polidoro troviamo un poliptoto (*parlare; parlerà*). Di nuovo una consonante intensa in luogo della scempia in *dubbitate*.

1.55: *non mi curo punto*: 'non me ne curo assolutamente'. Il Tommaseo-Bellini registra la voce *cicalare* con il significato di «parlar troppo» ma anche «parlare, discorrere a passatempo», nel Rigutini - Fanfani è registrato con l'accezione di «parlare a lungo e noiosamente di cose leggere».

1.58: osserviamo il fatismo (*sor Tarpano mio*) in chiusura di battuta, che serve a mantenere vivo il contatto tra l'interlocutore Polidoro e l'ascoltatore Tarpano.

1.59: *conversaggine*: 'conversazione', i sostantivi in *-aggine* sono frequenti nelle composizioni rusticali (su questa e altre parole del lessico rusticale cfr. par. 3.5.1.2.). *Non mi entona punto né poco*: 'non mi piace per niente'.

1.60: si noti la vocale pretonica *e* in *depinge*.

1.63: segnaliamo l'allitterazione dell'occlusiva bilabiale sorda: *un po' di paura passa presto, proviamone un altro*.

1.64: rileviamo la voce verbale ridotta *fo* 'faccio', la congiunzione senza anafonesi *donque*, e la locuzione avverbiale con il monotongo *di novo*.

1.67-1.68: osserviamo la voce verbale *sapeo*, senza la labiodentale in posizione intervocalica. Da evidenziare l'*a parte* ironico di Polidoro, che mormora parole senza senso: *e ora che brontolate voi?/ Non posso divvelo (perché non lo so nemmeno io)*.

1.71: si noti l'anafora dell'avverbio presentativo *ecco*, pronunciato in concomitanza con le varie azioni che compie il vecchio.

1.72: osserviamo la presenza ridondante della particella *ce* (*ce bisogna*).

1.73-1.74: ancora un *qui pro quo* tra Polidoro e Tarpano che confonde il termine *preghiera* con *primiera*. *Primiera*: «deriva probabilmente da *primiero*, perché fatta con le prime carte di ogni seme [...] Gioco d'azzardo con le carte, detto anche *goffo*. Si gioca in otto persone con un mazzo di 40 carte» (Enciclopedia Italiana Treccani). Polidoro, dopo l'incomprensione del vecchio, risponde ironicamente: *dico un frussi*. Il *frussi* (*o frusso*) è «variante di *flussi* o *flusso*, termine del gioco della primiera che indica l'aver in mano quattro carte dello stesso seme» (Enciclopedia Italiana Treccani).

1.75-1.80: Polidoro e Tarpano svolgono un rituale magico dalla precisa gestualità. Nelle loro battute è significativa l'ampia presenza di deittici con forte implicazione mimico gestuale, funzionali all'esigenza di impatto comico della scena (*questo; non è codesto; quest'altro; codesto; ecco; non è codesto*) (sulla deissi con forte implicazione mimico gestuale cfr. par. 3.4.1.1.).

1.82: Polidoro costringe Tarpano a stare su un piede solo per il tempo della preghiera. Nel turno del finto mago notiamo l'epanalessi impiegata per realizzare il grado elativo dell'avverbio (*mala mala*).

1.84: *apponto*: ancora un esempio di mancata anafonesi.

1.89: *e a chi s'ha ella a fare questa orazione?*: si noti un caso di frase marcata con il soggetto in clausola.

1.95: si osservi la velarizzazione della labiodentale in posizione intervocalica in *fagore*.

1.103: Tarpano, adirato contro il finto mago che lo ha costretto più del necessario in una posizione scomoda, si lascia andare a imprecazioni colleriche: *che vi venga la rabbia* (sul vocabolario ingiurioso cfr. par. 3.5.3.).

1.104: ancora un esempio di prima persona dell'imperfetto in *-a* nel turno di Polidoro (*credeva*). Segnaliamo la conservazione della dentale sorda e della vocale pretonica *a* in *satisfazione*.

1.112-1.126: Il finto mago recita la sua preghiera a Plutone seguito da Tarpano, che gli fa eco storpiando le sue parole: *Pluto* diventa *Pruto*, *i tesori*, *i tasori*, l'espressione *in cura avete* è scurrilmente trasformata in *in cul tienete*, *la mano* è pronunciata *la mana*, ecc. Tutti i versi della finta orazione sono ottonari.

SCENA SECONDA

2.1: Tarpano riceve una zollata da parte di Menicuccio e nuovamente si abbandona ad imprecazioni irose (*che s'arrabbi*).

2.2-2.3: *Che avete? ch'ho auto, bisogna dire*: Tarpano ripete con incredulità la domanda di Polidoro, specificando la necessità di usare il tempo verbale passato (*ch'ho auto* nel senso di 'che ho ricevuto'). Nella battuta si può apprezzare il poliptoto (*avete; auto*).

2.14-2.15: *Allegramente, ottimo segno! / Cattivissimo segno per me!*: da evidenziare il parallelismo, con gli aggettivi in antitesi, tra le battute di Polidoro e Tarpano (sui parallelismi cfr. par. 3.3.2.3.).

2.16-2.17: Tarpano continua a deformare le espressioni usate da Polidoro: *Sua Maesta Diabolica* sulla bocca dello zotico diventa *sua maestà maiolica*.

2.19: *pacenzia*: 'pazienza'.

2.20: osserviamo il monottongo e la conservazione dell'originaria consonante sorda latina in *loco*.

2.25: il finto diavolo tira un'altra zollata a Tarpano, scatenando un ennesimo attacco di ira. Notevole la struttura binaria della battuta con la duplice anafora del verbo (*non vò più tesori, non vò più preghiere*) e la maledizione finale (*andat'a farvi squartare, voi e tutt'i diavoli che vi portino*).

2.26-2.27: *ve guastate nel bono*: 'vi perdetevi all'ultimo'. L'espressione *guastarsi nel buono* significa «Condur quasi una cosa a perfezione, e poi abbandonarla per qualche piccola cagione» (Tommaseo-Bellini, s.v. *guastare*). Osserviamo la ripresa ironica dell'espressione usata da Polidoro nel turno di Tarpano. All'inizio del turno lo zotico ripete soltanto il verbo seguito da un'imprecazione (*mi guasto il malanno che il ciel vi dia*); successivamente, riprende l'intera espressione con un soggetto diverso che ne modifica il senso (*queste zollate mi guastan nil buono*).

2.29: *O panico, o miggio, io non ne vò saper altro*: un esempio di *aequivocatio* tra Tarpano Polidoro. Mentre Polidoro con *timor panico* intende una 'forte paura', Tarpano, che riconduce tutto alla vita pratica e contadinesca, confonde *panico* con il *panico* 'erba annua delle graminacee'.

2.38-2.39: *Non dovrebbe. / Non dovrebbe, ecco, sempre co' dubbi*: da notare la ripresa con tono polemico dell'espressione del finto mago, da parte di Tarpano.

2.44-2.45: Polidoro indica a Tarpano la vanga nell'orto, fingendo che sia stata posizionata lì dal folletto. Notiamo l'uso dei deittici dalla forte implicazione indessicale: *guardate là quei ginepri; eccola làe*.

2.46: si notino gli infiniti apocopati: *dì, scavà*.

2.48: *cominciate che io ho bisogno*: di nuovo un *che* subordinante generico con sfumatura causale.

2.53: *L'è una fava*: «Maniera ammirativa e bassa che vale *Capperi! Cappita!*» (Tommaseo-Bellini, s.v. *fava*). *Chi vuole scavare, scavi a sò piacimento*: è apprezzabile il poliptoto (*scavare; scavi*) nella battuta di Tarpano, che dopo l'ultima zollata vuole abbandonare la missione.

2.55: *rifrittorio*: malapropismo per 'repertorio'.

2.57: *vociaccia*: è significativo l'alterato spregiativo usato da Tarpano per indicare la voce spaventosa di Menicuccio (sugli alterati cfr. par. 3.5.4.).

2.60-2.62: Polidoro ordina a Tarpano di rispondere al diavolo. L'anafora dell'imperativo (*rispondete presto; rispondete in malora*) nei due turni del giovane, serve ad enfatizzare il comando.

2.64: *Lì dove vedi la vanga, scava, e scava ora: e fa' che la fossa sia in cerchio triangolo quadrato!*: di grande effetto comico la battuta di Menicuccio che ordina a Tarpano di scavare una fossa con la forma di una figura geometrica *non sense* (*cerchio triangolo quadrato*). L'anadiplosi dell'imperativo è utilizzata per rendere più incisivo l'ordine del diavolo.

2.66: segnaliamo il participio in *-uto, sentuto* (analizzato nel par. 3.2.7.8.).

2.68-2.70: sono numerosi i malapropismi di Tarpano nel dialogo con Polidoro: il *triangolo quadrato* diventa *strangolo squartato*, la *matematica* è storpiata in *mattapratica*.

2.73-2.76: *udiste il comando: scava, e scava ora. / Ora, ora! / Ora, ora: udite? Il comando è replicato. / Ora, ora, ecco... Il ciel me la mandi buona!*: il finto diavolo replica il comando (*ora, ora*) per indicare l'urgenza dell'azione. Appare rilevante l'effetto-eco che si crea con la ripresa dell'avverbio di tempo nei turni di Menicuccio, Polidoro e Tarpano (sulle battute-eco cfr. par. 3.4.3.).

2.77: *alla mia cara Tolletta*: interessante il diminutivo con valore affettivo *Tolletta*, usato da Polidoro per la sua amata.

SCENA TERZA

3.1: *ispiritare di paura*: 'essere sopraffatto da eccessiva paura', si noti la *i-* prostetica in *ispiritare*. *M'arristio*: 'm'arrischio', osserviamo il passaggio dalla velare alla dentale dopo sibilante sorda, tipico del dialetto rusticale (fenomeno analizzato nel par. 3.1.2.) La voce *bisohenca* è considerata da Politi voce fiorentina «per ischerzo cattivo», in Fanfani è presente solo la voce maschile *bisohenco*: «beffa, celia, atti e cenni svenevoli». *Bociaccia*: ritorna l'alterato spregiativo usato per indicare la voce spaventosa del finto diavolo, questa volta con il betacismo. Interessante la voce verbale *n'usco* 'n'esco', con la vocale tonica *u* (su questa voce cfr. par. 3.1.1.).

SCENA QUARTA

4.2: *Misericordia, oimé, aiuto! Sparagazzare, Armeno, Levantino?* Tarpano si sente chiamare e teme che sia di nuovo il diavolo a cercarlo. Notevole il doppio *tricolon* delle esclamazioni di paura e degli appellativi (sul *tricolon* nella commedia cfr. par. 3.3.2.3.).

4.6: il vecchio tira un sospiro di sollievo quando si rende conto che è stata Frasia ad averlo chiamato. *Non potevi più giugnere a tempo*: è apprezzabile la tmesi tra il verbo servile e l'infinito e la sconcordanza tra il soggetto plurale della prima frase (*che siate voi benedetta*) e il verbo alla seconda persona singolare della seconda (*potevi*). Si noti la nasale palatale in *giugnere*.

4.11: ancora una volta segnaliamo l'uso di *ci* al posto di 'gli' (*ci ha fatto paura*). Rileviamo la conservazione della vocale pretonica originaria in *timere*.

4.13: *andarò*: di nuovo un futuro non sincopato in *-ar-*.

4.20: Tarpano, per non svelare il segreto del tesoro a Frasia, finge di dover fare una buca per il concime. *Concio*: 'concime' (Tommaseo-Bellini). *C'ho bisogno*: ancora un *ci* attualizzante.

4.24: *E la dura*: Frasia non si accontenta delle risposte di Tarpano e continua con insistenza a fare altre domande. Si noti l'uso della forma ridotta del pronome soggetto femminile *la* (sulle forme dei pronomi cfr. 3.2.4.).

4.28-4.31: è significativa la ripresa dei verbi *indugiare* e *fare*, palleggiati da una battuta all'altra tra Frasia e Tarpano.

4.32: *state costì, vedete, vedova*: osserviamo i segnali discorsivi con funzione di richiesta di attenzione: il verbo di percezione visiva (*vedete*) e l'appellativo (*vedova*).

4.33: *non me movo*: nel turno di Frasia risalta la voce verbale monottongata.

4.35: *ha una brutta voce, è una voce diabolica*: da segnalare l'epanalessi di *voce*.

4.36: *trincata*: «che sa agire e comportarsi con scaltrezza e astuzia, anche in modo subdolo» (GDLI).

4.39: notiamo la doppia epanalessi dei verbi: la prima reduplicazione (*venga, venga il serpe*) serve a creare l'effetto di un'allusione minacciosa, la seconda rafforza l'esortazione ad andare (*annate, annate*) (sulle funzioni della ripetizione nella commedia cfr. par. 3.3.2.1.). Si noti l'impiego della particella enclitica *ce* al posto di 'gli': *ce tiro un sasso in testa*. *L'accoppo*: 'l'uccido'; *accoppà*: «uccidere una persona con un colpo sulla nuca (coppa, dal lat. *cuppa*) e, per estens.: uccidere brutalmente, con violenza» (Ravaro).

4.41: *E io sto qui da voi così, filanno filanno*: nel turno di Frasia, la ripetizione del gerundio, *filanno filanno*, con assimilazione, serve a restituire l'idea della continuità dell'azione della donna.

4.43: *cos'è st'ammiccatemi*: Frasia non capisce il verbo utilizzato da Tarpano e gli chiede spiegazioni.

SCENA QUINTA

5.2: nel turno di Polidoro si noti l'assimilazione progressiva in *tanno*.

5.4: *l'ho riscontrata*: 'l'ho incontrata'. Ancora la prima persona dell'imperfetto in *-a* (*veniva*).

5.9: è notevole la voce verbale *vonno* 'vogliono', tipica del romanesco (analizzata nel par. 3.2.7.1.).

5.12: con l'espressione idiomatica *cosa fatta capo ha*, Polidoro taglia corto la discussione con Tolla, preoccupata delle conseguenze delle azioni del suo amato. La battuta di Polidoro è lunga, sintatticamente complessa e presenta un registro stilistico più elevato. Osserviamo l'enclisi pronominale in *pensaremovi* e *concedermive*, il condizionale in *-ar-*, *s'accontentarebbe*, la forma del passato remoto *messe* per 'mise'.

5.13: *voglia il cielo che questa comedia così all'improvviso termini con lieto fine*: ancora una volta compare il tema della metateatralità. Tolla si riferisce alla burla ideata da Polidoro con il termine *comedia all'improvviso* (si osservi la degeminazione in *comedia*), ovvero 'commedia a canovaccio', basata sull'improvvisazione del giovane e del suo servo. Notiamo ancora un futuro in *-ar-*, *salvarete*.

5.19-5.24: *avete posta di molta carne al fuoco, e carne assai dura ancora*: nelle battute di Polidoro e Tolla troviamo un'ampia concentrazione di espressioni idiomatiche. Significativa la metafora tra la cottura della carne e la riuscita dell'imbroglio ai danni di Tarpano. *Somaro della Marca*: 'somaraccio' (Tommaseo-Bellini, s.v. *somaro*). Si notino le dislocazioni a sinistra nei turni di Tolla: *delle lagne non ve n'arebbe a mancà; di sale in zucca non ve ne manca*. Da evidenziare l'impiego della preposizione *a* prima dell'infinito: *toccherà a me a cocinarla*.

SCENA SESTA

6.6: Menicuccio lascia Tarpano solo nell'orto con Frasia e raggiunge i due giovani per aggiornarli sulla situazione. *Li fa animo*: degno di nota l'uso di *li* al posto di 'gli'.

6.10: *ce l'ha menata bona*: 'gli ha dato spago'; *menare buono*: «riconoscere per buono, valido» (*GDLI*, s.v. *menare*).

6.11: nella battuta di Tolla notiamo la *e* postonica al posto della *i* in *sproposeto*.

6.12: Polidoro si esprime di nuovo con una battuta lunga e sintatticamente elaborata con cui cerca di tranquillizzare Tolla, spiegandole l'utilità della fatica di Tarpano.

SCENA SETTIMA

7.1-7.4: Nella scena settima Checco e Ghita corrono sopra due mazze, con delle fruste. Checco si lamenta con Ghita perché corre troppo piano. Continuano i parallelismi tra le battute dei due bambini: *corre la posta*: 'andare mutando i cavalli di posta in posta, procedere celermente'; *andà da passo*: 'andare lentamente'.

7.5-7.6: *ce darò le frustate; ci so dare da me*: notiamo l'uso di *ce/ci* al posto di 'gli'. Tra le due battute è presente un poliptoto incentrato sul verbo *dare* (*darò; dare*).

7.7-7.8: Checco dà delle frustate alla sorellina che risponde con delle sferzate. *Dereto*: 'dietro'.

7.9-7.10: ancora un poliptoto tra le battute dei due bambini: (*batti; battuto*). Un esempio di accusativo preposizionale nella battuta di Ghita: *com'hai battuto a me*.

7.11-7.12: *te spezzerò la testa co'llo cavallo io / e io col mio te romperò la schiena*: Checco e Ghita si minacciano reciprocamente: da evidenziare la disposizione a chiasmo degli elementi frasali nelle due battute. Notiamo l'allitterazione e la consonanza nella battuta di Checco (*co'llo cavallo*).

7.15: segnaliamo l'onomatopea nella battuta di Menicuccio (*bù bù buù bù*) che spaventa i bambini travestito da diavolo.

7.17-7.19: si noti il parallelismo tra le battute di Checco e Ghita e di Polidoro e Tolla. Le battute dei bambini sono costituite dall'appellativo (*Oh, Tolla / Oh, sor stroligo*) e dalla richiesta di aiuto (*aiutame / defenneteme*). Tolla e Polidoro rispondono assicurando i ragazzi (*Checco non dubità / sta' pur da me Ghita*) e cacciando Menicuccio (*parti, brutto rospo / va via, demonio*) con un imperativo seguito da un epiteto dispregiativo. Le battute di Tolla e Polidoro terminano con una frase di elogio, rispettivamente a Ghita e a Checco, introdotta dal *che* relativo nel primo caso, e dal *che* subordinante generico nel secondo (*Ghita ch'è bona; che Checco vò esse un ommo de garbo*).

SCENA OTTAVA

8.1: *sempre vi sbezzicate*: 'sempre vi beccate', Tolla allude ai continui battibecchi di Checco e Ghita. *Sbezzicare* equivale a *bezzicare*: «dim. frequent. di *beccare*: percuotere e ferir col becco, e per simil. dicesi di persone, che sempre garriscono e contendono fra loro» (Tommaseo-Bellini). *Ed è venuto il brutto babau*: il *babau*, figura immaginaria che si nomina per impaurire i bambini, è usato da Tolla per far stare buoni Checco e Ghita.

8.7: *e lo brutto babau se bevèrà tutto lo vino?*: nel turno di Checco notiamo il futuro *bevèrà*, tipico del romanesco e l'uso dell'articolo determinativo singolare maschile *lo* al posto di 'il' (sulla morfologia degli articoli nella commedia cfr. par. 3.2.1.).

8.8: *che se' bravo*: un altro caso di *che* polivalente con sfumatura causale.

8.9: nella battuta di Checco un altro esempio di futuro in *-ar-* (*annarò*).

8.10: *cammara*: osserviamo la consonante intensa al posto della scempia e la vocale postonica *a* al posto della *e* (cfr. par. 3.1.2.); è interessante il *tricolon* di proposizioni coordinate per polisindeto: *e fermatevi, e pigliate le tavolette, e studiate*. Ancora un caso di *che* giuntore generico con sfumatura causale: *che non conoscete ancora le lettere dell'alfabeto*.

8.11-8.12: *dice bene Tolla, sarete due somarelli*: nel turno di Polidoro è degno di nota il diminutivo (*somarelli*) che attenua il significato dell'epiteto offensivo (sulle funzioni pragmatiche degli alterati si veda il par. 3.5.4.). Polidoro pronuncia questa frase con un tono familiare e viene riconosciuto dai bambini. Nel turno di Checco si noti la conservazione della *e* pretonica e della nasale palatale in *recognosco*.

SCENA NONA

9.1: *che questi tristarelli m'abbiano scoperto non me piace*: rileviamo l'anteposizione della soggettiva alla principale. *Tristarelli*: 'cattivelli'; anche in questo caso il diminutivo in *-elli* attenua l'epiteto offensivo riferito ai bambini.

9.2: nel turno di Tolla è degna di nota la forma verbale *vonno* per 'vogliono'.

9.5: da evidenziare il *ce* ridondante: *ce bisogna*.

9.6: *m'hanno ben veduto quei maladetti ragazzi*: osserviamo la posposizione del soggetto al verbo. Significativo l'esempio di deissi enfatica del tipo 'dimostrativo + spregiativo' con la specificazione dell'ingiuriato (si noti la *a* pretonica in *maladetti*). *Aveva la mascara*: ancora un caso di prima persona dell'imperfetto in *-a* (osserviamo la vocale postonica *a* in *mascara*).

9.8-9.9: interessante la ripresa nel turno di Tolla della stessa espressione usata da Menicuccio (*ci ho detto; ce l'abbiam detto*) con il *ci/ce* al posto di 'gli'.

9.10: *annamo dunque a rindiavolarci*: il servo sfoggia la sua inventività linguistica usando l'espressione *rindiavolarci* che vale 'indossare nuovamente le vesti del diavolo'. Si tratta di un verbo parasintetico, dal doppio prefisso. Menicuccio utilizza il plurale ma l'azione è riferita soltanto a se stesso.

9.11-9.13: *Vi porto scolpita nel cuore*: notiamo la metafora tipica del linguaggio amoroso (sugli artifici stilistici della commedia cfr. par. 3.3.2.).

9.14.: Menicuccio commenta l'eloquio dei due innamorati: *che belle parole dicon questi morosi, da stamparse senza licenza de' superiori*. Si osservi l'iperbato nella battuta del servo. Menicuccio fa riferimento alla formula *con licenza de' superiori* «che nei secoli scorsi era spesso stampata sulla prima o sull'ultima pagina d'un libro (in quanto la pubblicazione delle opere dell'ingegno era sottoposta in genere all'approvazione della gerarchia ecclesiastica)» (Enciclopedia Treccani).

9.17: *per parlare al mio bene*: un'altra figura retorica (metonimia) tipica del linguaggio degli amanti.

9.20: *com'ha Checco conosciuto anche voi, che importava più di me assai*: si noti l'inversione tra gli elementi frasali nella battuta di Menicuccio: l'interposizione del soggetto tra ausiliare e participio e l'anteposizione del complemento di paragone all'avverbio.

9.21-9.22: *Amore fu la cagione che io qua mi portai. / A me n'è stata cagione la noia*: risalta il chiasmo tra le due battute di Polidoro e Menicuccio, imperniato sul termine *cagione*, con *amore* e *noia* come membri esterni. Da segnalare la presenza del *che* indeclinato nel turno di Polidoro (sul *che* indeclinato cfr. par. 3.3.1.1.).

SCENA DECIMA

10.2: *nescire*: voce contadinesca per 'uscire' (con *n-* prostetica); la voce è presente nel *Lamento* di Cecco da Varlungo di F. Baldovini, nelle annotazioni di O. Marrini al *Lamento* si legge: «La voce *nescire*, come propria de' Contadini, l'usò spesso il Fagioli nelle sue Commedie, e Poesie rusticali» (F. Baldovini, *Il lamento di Cecco*, cit. p. 72). *Quant' i' abbia a durare a andare a fondo*: 'quanto io debba continuare a scavare'. Notiamo la particella pronominale ridondante in *s' i' m'abbia fatta la buca*.

10.3: nella battuta di Frasia, che cerca insistentemente di farsi svelare il segreto da Tarpano, osserviamo una sequenza ternaria di domande (*Chi? Quell' insolente de' dianzi? E chi è, se pò sapé?*).

10.4: *alluminare*: voce contadinesca per 'nominare' (cfr. Atto I, 3.68).

SCENA UNDICESIMA

11.9: *Ohi ohi, ch'ho io detto*: si noti la reduplicazione dell'interiezione (*ohi, ohi*) per esprimere il dolore in seguito alla zollata di Menicuccio e l'interposizione del soggetto tra l'ausiliare e il participio.

11.13: *Neanch'io, ho sentito solamente*: Tarpano è ironico, le zollate non si vedono ma si sentono.

11.14-11.15: le domande assillanti di Frasia mettono in difficoltà Tarpano che non sa cosa risponderle e si contraddice: *io non ho che fare... e ho che fare...* I puntini di sospensione indicano la confusione di Tarpano che non riesce ad articolare una risposta completa ed esaustiva.

11.17: *v'aspettavo a gloria*: 'vi aspettavo con grandissimo desiderio' (Rigutini-Fanfani, s.v. *gloria*); *gloria*: 'gloria' con metatesi. *Se fatto bene e se basta e se ghi è sicondo la misura*: da evidenziare la sequenza ternaria di interrogative indirette coordinate per polisindeto.

11.19: *Sì bene ve lo vò dire*: 've lo dirò certamente'. *Vò la quarta zollata se vo' lo credete*: osserviamo l'ironia di Tarpano nella risposta antifrastica a Frasia. *Colui, colui, vo' lo sapete megghio di mene, vo' lo sapete pure*: da notare la reticenza di Tarpano che si rifiuta di nominare il diavolo davanti a Frasia. Rileviamo l'epanalessi del pronome dimostrativo (*colui*) e la struttura a cornice, con la ripresa finale dell'espressione *vo' lo sapete*.

Le ripetizioni, probabilmente accompagnate dagli ammiccamenti del personaggio, servono a sottolineare il tono allusivo della battuta.

11.20: *che il messer Tarpano poveretto se travaglia*: un ennesimo esempio di *che* polivalente.

11.22: *reppertorio*: notiamo la consonante intensa al posto della scempia.

11.25: *se lo sa questa sola se ne empie il paese*: secondo Tarpano se l'affare del tesoro giunge alle orecchie di Frasia tutto il paese ne sarà a conoscenza.

11.33: Frasia finge di andar via ma si nasconde per seguire la scena. *Ascoltanno le carote che pianta Polidoro a costui*: 'ascoltando le fandonie che Polidoro racconta a Tarpano'. *Piantar carote* significa «dare ad intendere cose false e poco credibili» (Ms. Ser.).

11.40: *la torna a capello*: 'torna a puntino' l'espressione *a capello* «vale Esattamente, Per l'appunto» (Rigutini-Fanfani, s.v. *capello*). Si osservi l'uso dei deittici di spazio per identificare le varie parti dell'orto (*questo è il fondo; ecco lì il sailvatico*).

11.42-11.43: *la non contronfia*: 'non torna, non coincide'. Il verbo non è presente nei vocabolari consultati ma se ne è riscontrata la presenza in altre commedie rusticali di Fagioli, con il significato di *combaciare, coincidere*. Nel turno di Tarpano è presente un esempio di dislocazione a sinistra: *il cassone di ferro non l'ho ancora trovato*. La battuta di Frasia (*né ce lo vuoi trovare*) è il primo di una lunga serie di ironici *a parte* in cui la donna si prende gioco di Tarpano e della sua ignoranza.

11.45: *rifettorio*: malapropismo per 'repertorio'. *Ripigghiate il leggere dove v'eri* 'riprendete a leggere dove eravate'.

11.47-11.48: un ennesimo *qui pro quo* tra Polidoro e Tarpano: secondo il repertorio il tesoro è racchiuso in un *canterano*, termine che viene scambiato dal vecchio per *cantero* 'vaso da notte' (sui *qui pro quo* e sugli altri espedienti del comico del significato cfr. par. 3.5.2.). Si noti l'antifrasi nella battuta di Tarpano: *sarà un bel tesoro come ghi è racchiuso 'n un cantero*. Nel turno di Polidoro segnaliamo un *tricolon* di sinonimi: *cassone, cassettone, cantarano* (sui *tricolon* presenti nel *Finto mago* cfr. par. 3.3.2.3.).

11.50-11.51: Polidoro continua a fingere di leggere le indicazioni: si notino le due coppie di attributi antitetici utilizzati per la descrizione *non sense* del cassone (*tanto largo che stretto, tanto alto che basso*). Secondo la finta descrizione di Polidoro il cassone è *pieno di verghe d'oro finissimo*; osserviamo l'*a parte* ironico di Frasia in risposta alla battuta di Polidoro: *non te vonno fà male al corpo 'ste verghe d'oro fino*.

11.52-11.53: *v'è egghi quanto s'abbia a ir giù?*: Tarpano chiede al mago se vi sia scritto quanto ci sia ancora da scavare per trovare il tesoro. Frasia risponde ironicamente con l'*a parte* (*ce vò esse pur assai*), consapevole che pur scavando tantissimo non vi sarebbe traccia del tesoro.

11.56-11.57: *in un precetto scritto in cartapecora di capra selvateca*: è apprezzabile la sequenza allitterante nei versi che Polidoro finge di leggere. L'*a parte* di Frasia (*era più facile carta di becco domestico*) allude all'accezione volgare del termine *becco*, in riferimento a Tarpano (*becco* è il maschio della capra ma in senso traslato indica il marito cornuto, cfr. *GDLI*).

11.59: *è una buona dose*: in questo caso l'*a parte* di Frasia si riferisce al numero di bastonate destinate a Tarpano, qualora non segua le istruzioni del precetto.

11.65: *diligenzia*: 'ricerca accurata' (Tommaseo-Bellini)

11.71-11.72: *bisognerà donche affondare dell'altro*: 'bisognerà dunque andare più a fondo'. *Non vorrei pigghiare un mal di petto e scoppiare e che questo fusse il tesoro*: Tarpano per evitare di ammalarsi vuole riposarsi prima di riprendere la ricerca; Frasia, nell'*a parte* (*potrebb'anche essere*) ironizza sulla possibilità che l'infarto di Tarpano sia il vero tesoro.

11.78: nel turno di Polidoro ancora un *che* subordinante generico con sfumatura causale: *che lo spirito non vi vuole*.

11.81: *non bigna tienersi le mani a cintola*: ‘non bisogna stare con le mani in mano’, «*recarsi le mani a cintola*: stare ozioso» (Ms. Ser.). Si noti la sincope in *bigna*.

11.84: da notare il *che* subordinante generico con sfumatura consecutiva (*che non ho potuto fà a meno*).

11.85: *oh, vo' m'ate troppa cura, vo' m'ate*: ancora un caso di frase foderata nel turno di Tarpano.

11.86-11.87: osserviamo l'ennesima incomprensione tra Frasia e Tarpano, che storpia il termine *negromante* in *diagrante*. Tra gli antecedenti illustri del *Finto mago*, merita un cenno la commedia di Ariosto del 1520, intitolata proprio il *Negromante*.

11.90: *ce chiamò tutti per nome come se ci avesse conosciuto*: la battuta di Frasia è ironica perché Polidoro chiama per nome Frasia e i nipoti proprio perché li conosce.

11.91-11.92: Tarpano racconta con stupore a Frasia che il mago era a conoscenza del contenuto della lettera di suo fratello. Interessante il passato remoto *vedde* per ‘vide’ (già notato nel par. 3.2.7.4.). *Lo credo che lo sapeva, se la facemmo scrivere a lui*: ancora un *a parte* ironico di Frasia che commenta la battuta di Tarpano. Il finto mago conosce il contenuto della lettera perché è stato lui stesso a scriverla.

11.95: *sconfessare*: malapropismo per ‘confessare’.

11.98-11.100: *Come magloro? Ghi è grasso comodamente costui. / Dico mago, non magro. Cos'è, negromante, astrologo, come volete voi*: un altro *qui pro quo* tra Polidoro e Tarpano che fraintende il termine *mago*, pronunciato da Frasia, e lo scambia per *magloro*, malapropismo per ‘magro’.

11.102-11.103: tra i malapropismi di Tarpano troviamo: *distillaizione* ‘costellazione’, *germini* ‘Gemini’, *frussione* ‘fusione’, *maghero* ‘mago’ (sui malapropismi nella commedia cfr. par. 3.5.2.).

11.104: *quil ch'ène scritto in terra convien che sia*: Tarpano si riferisce al suo matrimonio con Frasia che Polidoro gli ha svelato essere scritto nelle stelle. Frasia risponde ironicamente con un *a parte* in cui sottolinea gli unici motivi che la porteranno a sposare Tarpano (*vorria che ce fosse scritto: così vuol l'interesse e la robba in mano*).

11.107: *eccolo*: osserviamo l'impiego del deittico presentativo accompagnato dal gesto ostensivo con cui Polidoro mostra il finto contrassegno ritrovato.

11.110: *l'ho caro che la fadiga del mio messer Tarpano sia remunerata*: da evidenziare la frase marcata con la dislocazione dell'intera proposizione. Si osservi anche la lenizione di dentale e velare in *fadiga*.

11.114: *Che negozio?*: Frasia continua con le sue insistenti domande a Tarpano.

11.117: *vadia niltrove*: ‘vada altrove’. Interessante la terza persona del congiuntivo presente di *andare* con la *i* epentetica (per le forme del congiuntivo cfr. par. 3.2.7.6.).

11.118: *le andarò incontra*: si noti il futuro non sincopato in *-ar-* e l'avverbio con la finale in *-a* nella battuta di Frasia.

11.119: *andate a baloccalla*: ‘andate a distrarla’.

SCENA DODICESIMA

12.1-12.4: All'inizio della scena dodicesima Checco arriva dallo zio Tarpano, non contento di vederlo. *Ecco il resto del carlino*: ‘ecco il compimento dell'opera, non mancava più che costui’. *Chi t'ha mandato qua? / Le gambe. / E le gambe ti rimanino in là!*: Checco, che non brilla per ingegno, non comprende il vero senso delle domande che gli vengono poste e risponde letteralmente a Tarpano che replica a tono. Di sicuro effetto comico

il parallelismo tra le battute di Tarpano e Checco, con la contrapposizione tra i deittici spaziali di distanza e di lontananza (*qua / là*). *Rimanino*: ‘rimandino’. *Entrammi in tasca*: ‘importunarmi’ (Tommaseo-Bellini, s.v. *tasca*).

12.7-12.9: *Oh, messer Polidoro*: Checco riconosce Polidoro travestito da diavolo e lo chiama per nome davanti all’ ignaro Tarpano. *Con questo Polidoro e Pollo d’argento*: Polidoro finge di non capire a chi si riferisce Checco e per essere più credibile storpia il suo stesso nome.

12.13: *e’ non ha tutti i suoi mesi*: ‘egli è scemo, pazzo’, «*Non aver tutti i suoi mesi* vale Essere scemo di cervello» (Tommaseo-Bellini, s.v. *mese*).

12.15-12.20: è interessante il poliptoto incentrato sul verbo *levare* nelle battute di Tarpano, Polidoro e Menicuccio (*levatelo; lievare; leva; levatelo*).

12.22: *Menicuccio dove vai?* Il ragazzo riconosce anche il servo travestito da diavolo e lo chiama per nome.

12.24: *Che tu possa scoppiare, ragazzo maledetto*: Tarpano, in collera per la zollata ricevuta, impreca contro il nipote maledicendolo (sul vocabolario ingiurioso si veda il par. 3.5.3.).

12.31-12.32: *perch’i’ er’ ito fuor di casa quand’i’ sono uscito*: Checco prosegue nel dare risposte contorte e insensate allo zio. Tarpano, insofferente, completa la battuta del nipote con un’espressione ironica: (*uscito*) *di cervello*.

12.35-12.38: *io non veggo nulla*: Checco continua a mostrarsi poco arguto, provocando l’ira dello zio che si lascia andare a corpulente imprecazioni (*oh, che gli venga la rabbia agli sguaiati*).

12.39-12.44: le battute brevi e il ritmo serrato contribuiscono all’andamento concitato della scena. *Oh messer Polidoro*: Checco chiama Polidoro storpiandone il nome. Tarpano, esasperato, caccia il nipote con un’espressione poco gentile (*va’ via in santa malora*).

12.47: *prima che s’avvegga della ragia*: ‘prima che si accorga dell’inganno’. *Ragia*: «figur. raggio, imbroglio, tranello. Anche con valore attenuato: stratagemma, espediente per aggirare un ostacolo» (*GDLI*).

12.49: *mi rindiavolo*: notiamo di nuovo l’uso dell’espressione figurata da parte di Menicuccio, che vale ‘indosso nuovamente le vesti del diavolo’.

12.54: *quando s’è ben ailzato il gombito*: ‘quando si è bevuto abbastanza’. *Gombito*: ‘gomito’.

12.56: *ora torniamo un po’ a bomba*: ‘torniamo al nostro dovere’. Serdonati registra la locuzione *tornare a bomba* con il significato di «tornare a segno, tornare a ben fare» (Ms. Ser.). *Forniamo questa trasgressione*: ‘finiamo questa digressione’. Notiamo la sequenza allitterante: *cotesta scatolina schiacciata*.

SCENA TREDICESIMA

13.1: *i cenni di Frulletto*: Tarpano si riferisce alle zollate del diavolo Menicuccio. *Frulletto* è malapropismo per ‘folletto’ ma in questa battuta è usato come un nome proprio. Da notare le strutture binarie che punteggiano l’intera battuta (*la vedova e la nipote, a sentir e veder*). *Svesciar*: «ridire ciò che si sa o si sospetta ancorché si debba tenere segreto» (Rigutini-Fanfani).

13.4: *che se debbe osservà*: notiamo la voce verbale in bilabiale *debbe* e l’apocope dell’infinito (*osservà*).

13.5: *rimpetrorio*: malapropismo per ‘repertorio’.

13.7: *I’ credea di sie, i’ credea*: ancora una frase foderata nella battuta di Tarpano.

13.9: Degno di nota il participio in *-uto*: *leggiuto* (sui participi in *-uto* cfr. par. 3.2.7.8.). Osserviamo l’esclamazione popolareggiante *canchero* seguita dalla voce verbale *basta*, con la funzione di segnale discorsivo.

- 13.11: *Ohi, poter dimone*: esclamazione di dolore di Tarpano per l'ennesima zollata ricevuta.
- 13.14: Polidoro rimprovera Tarpano per non essersi levato il cappello e per non aver fatto una bella reverenza al diavolo. *Reverenzia*: si noti la conservazione della *-e* pretonica e il suffisso latineggiante *-enzia*.
- 13.16: *che ne verranno delle altre*: ancora un esempio di *che* polivalente nel turno di Polidoro.
- 13.17: nella battuta di Tarpano è significativa la triplice anafora del pronome personale soggetto (*io*), che aumenta l'enfasi del discorso.
- 13.18: Polidoro cerca di far coraggio al vecchio. Osserviamo la conservazione della *e* postonica in *anemo*.
- 13.21: *non serve a nulla, non serve*: da evidenziare la struttura a cornice.
- 13.29: *otta*: «voce contadinesca per 'ora'» (Fanfani).
- 13.31: *Oh, rovinato me, aiuto, soccorso!*: si noti la terna di esclamazioni di paura e di richiesta di aiuto. Interessante l'alterato spregiativo *occhiacci*, usato per indicare lo sguardo spaventoso del diavolo Menicuccio.
- 13.32: *State zitto, non fiattate, non strillate*: si osservi il *tricolon* di imperativi nel turno del giovane (notiamo la consonante intensa al posto della scempia in *fiattate*). Ancora un esempio di *che* subordinante generico dal valore consecutivo: *che ve strozza*.
- 13.35: *dove costui gli abbia trovati*: rileviamo l'uso di *gli* al posto di 'li' (cfr. par. 3.2.4.).

SCENA QUATTORDICESIMA

- 14.1-14.2: la scena quattordicesima esordisce con una coppia di domande di Frasia e Tolla, accorse dopo aver sentito le urla di paura di Tarpano. Il folletto alla vista delle donne si mette a ballare.
- 14.3: *deformio*: 'deforme'.
- 14.6: *la mi va poco giù, la mi vae*: ancora una battuta di Tarpano disposta secondo una struttura a cornice.
- 14.9-14.11: si notino le esclamazioni di meraviglia di Tarpano (*tò; oh cattera*), stupito che la vedova senza nessun timore si sia messa a ballare con il diavolo.
- 14.14-14.16: Polidoro invita Tarpano a eseguire gli ordini del folletto e ad andare a ballare. Significativo il poliptoto nelle battute di Tarpano e Polidoro (*ballare, ballate, balliamo*). *Ci ho dato drento*: 'sono caduto in trappola'; *darci dentro*: «vale intoppare in qualche difficoltà, in qualche cosa incomoda e dispiacevole» (Tommaso-Bellini, s.v. *dare*).

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

- 1.4-5: *questa ci mancherebbe che m'entrin nel vaso*: il terzo atto si apre con un *qui pro quo* tra Polidoro e Tarpano. Quest'ultimo fraintende il significato del termine *invasare*, riferito agli spiriti, e intende l'espressione nel senso scurrile come *entrare nel vaso* (da notte).
- 1.11: *magheri*: malapropismo per 'maghi'.
- 1.21: *Ah, i' ne tocco e ho il torto, io sono il becco e il bastonato innanzi*: si noti l'accostamento di due espressioni idiomatiche dal medesimo significato: *toccar delle busse* «dicesi per Esser percosso, Ricever delle busse» (Rigutini-Fanfani, s.v. *toccare*); *essere il becco e il bastonato* significa «avere in una cosa il danno e le beffe» (Rigutini-Fanfani, s.v. *becco*). Degne di nota le consonanze e le assonanze tra i termini dei due enunciati (*tocco - torto; becco - bastonato*).

- 1.32: *vole*: si noti il mancato dittongamento della vocale tonica, tra i tratti tipici del romanesco.
- 1.33: *volessi*: osserviamo la terza persona singolare del congiuntivo imperfetto in *-i*, frequente nel fiorentino rustico di Tarpano.
- 1.35: *questa coilmerebbe lo staio*: ‘questa sarebbe troppo’, «*Colmare il sacco o lo staio*, dicesi fig. per Esser giunto all'eccesso, parlandosi di opere non buone» (Rigutini-Fanfani, s.v. *colmo*).
- 1.36: *seco*: notiamo l'uso del pronome comitativo nella battuta di Polidoro (sui pronomi personali cfr. par. 3.2.4.)
- 1.39: *Non ci avo dato mente un'ailtra volta, i' non ci avo*: si noti il costrutto ricorrente della frase foderata.
- 1.40: *l'avete auta a buon mercato*: ‘a un prezzo vantaggioso’.
- 1.43: *Il cappello mi caverò ... non me lo vò metter più in capo il cappello*: interessante, in un momento di esasperazione di Tarpano, il *tricolon* di enunciati collegati per asindeto, con la triplice anafora del verbo *mi caverò*, e l'eplanadiplosi de *il cappello*.
- 1.59: *Ghi ha ragione a ailzar le corna il becco cornuto*: «*Becco cornuto* suol dirsi in modo basso per significare uomo astuto e pronto nell'operare, quasi meravigliandoci di qualche suo tratto» (Rigutini-Fanfani s.v. *becco*).
- 1.67: *ogni baron se lo 'ngolla come ber un uovo*: ‘ogni furbone se lo appiccica con molta facilità’; *come bere un uovo* è usato «per indicare l'agevolezza del fare una tal cosa» (Rigutini-Fanfani, s.v. *bere*); *baron*: «birba, uomo cattivo» (Rigutini-Fanfani).
- 1.75-76: *Allegrì /Allegrì un corno*: notiamo la ripresa lessicale ironica da parte di Tarpano che modifica il senso dell'espressione con l'aggiunta di *un corno*.
- 1.89: si osservi la rima baciata: *maritaggi-personaggi; terminato-trovato. Maritaggio*: ‘matrimonio’.
- 1.91: *vegnano*: si noti la forma con nasale palatale (cfr. par. 3.1.2.).
- 1.92: *parentadi*: ‘matrimoni’.
- 1.94: *storiare*: «menar per le lunghe, tener a tedio con gli indugi» (Tommaseo-Bellini); *cozzoni*: «sensali di matrimonio» (Tommaseo-Bellini); *far le scritte*: «fare i contratti di matrimonio» (Tommaseo-Bellini, s.v. *scritta*).
- 1.98: il dittongamento nel pronome *liei* è tipico del fiorentino rusticale (cfr. par. 3.2.4.).
- 1.100: *stiam freschi come una ruta*: ‘siamo freschi’, «*Star fresco come o più della ruta*, Si dice familiarm. a Colui, al quale sovrasta qualche pericolo, gastigo o travaglio» (Rigutini-Fanfani, s.v. *ruta*).
- 1.102: *damo* è registrata dal Giorgini-Broglio come «voce regionale volgare»; in Fanfani è considerata voce del contado: «Si chiama *Dama* nel linguaggio del popolo e del contado la ragazza con la quale si fa all'amore; e *Damo* chiamano le ragazze il giovane da loro amato».
- 1.106: *frussi*: malapropismo per *influssi*.
- 1.108: *girabilichi*: malapropismo per *geroglifici*.
- 1.110: le forme *dichiamogli, eschiamone*, con la velare sorda al posto dell'affricata prepalatale sorda e di sibilante + velare al posto della fricativa prepalatale, sono comuni nel fiorentino rustico di Tarpano (cfr. par. 3.2.7.1). Si noti anche la vocale pretonica *e-* in *eschiamone*; ancora una terza persona singolare dell'imperfetto in *-i* (*sapessi*).
- 1.114: Tarpano dopo l'ennesima zollata impreca contro il finto diavolo: *che tu scoppi, Farfuriello maledetto!*.
- 1.116: *creanza da vetturali*: ‘maleducazione’.

SCENA SECONDA

- 2.1: si noti l'uso del participio passato *ito* per 'andato' (su *ito* cfr. par. 3.2.7.7.).
- 2.2: rileviamo l'uso del pronome comitativo *meco*.
- 2.8: si osservi il dittongamento in *sicumiera* per 'sicumera', utilizzato con l'accezione indicata dal *GDLI* di «cerimonia, tergiversazione».
- 2.9: *satisfazione*: segnaliamo la conservazione della dentale sorda e della vocale pretonica *a*.
- 2.11: si noti il dittongo palatale in *tenete*, tipico del fiorentino rusticale.
- 2.20: *la mia nipote fanciulla è maritata, eh?*: è degna di nota la battuta ironica di Tarpano che presenta una contraddizione in termini.
- 2.22: *me' mogghie*: osserviamo l'uso dell'aggettivo possessivo *me'* per 'mia' e la velarizzazione della laterale palatale in *mogghie*.
- 2.23: *di lei padre*: rileviamo l'uso del tipo *di lei* per l'aggettivo possessivo (sui pronomi e aggettivi possessivi cfr. par. 3.2.5.).
- 2.24: *sfatano* 'svergognano'; *sfatare*: «svergognare, avvilito» (Politi); si noti la vocale tonica *u* in *riusce* e il dileguo della labiodentale nell'infinito *arò*.
- 2.25: notiamo la labiodentale iniziale al posto della bilabiale in *viglietto*.
- 2.26: *siam asciutti* 'siamo messi male', nel Tommaseo-Bellini tra le accezioni di *asciutto* è presente quella di «malconcio».
- 2.28: *scapponata*: «pranzo a base di capponi che usavano fare i contadini in occasioni di importanti avvenimenti, in partic. della nascita di un figlio maschio» (*GDLI*).
- 2.30-31: *si chiama fare il conto senza l'oste / senza il conto sta l'oste*: si noti il gioco di parole nella ripresa del modo di dire della battuta di Frasia.

SCENA TERZA

- 3.2: *ch'ogni cosa se rassetterà*: ancora un *che* subordinante generico dal valore consecutivo.
- 3.3: *v'ha lasciato ogni cosa in nasso* 'ha abbandonato ogni cosa'; Serdonati registra l'espressione *lasciare in asso o lasciare in Nasso* con il significato di «Abbandonare, perché asso è il minor punto del dado, cioè uno. Dicesi anche restare o rimanere in asso, lasciar solo nei pericoli, pigliandolo dalla favola di Arianna lasciata sola da Teseo nell'isola di Nasso» (Ms. Ser.) (sugli aspetti della fraseologia cfr. par. 3.5.5.).
- 3.11: *ciance*: «discorsi e parole vane» (Rigutini-Fanfani).
- 3.12-19: nelle battute di Frasia e Tarpano si noti l'uso insistito di strutture ad eco che innescano meccanismi di botta e risposta.
- 3.24: osserviamo l'assimilazione progressiva e la desinenza etimologica in *annamo*, tratti caratteristici del romanesco (cfr. par. 3.2.7.1.).
- 3.25: *andiamo andiamo*: risalta la ripresa dell'espressione di Frasia, da parte di Tarpano, con la *geminatio* che serve a dare maggiore intensità all'enunciato.

SCENA QUARTA

4.1-7: si notino i parallelismi nelle battute di Checco e Ghita, che continuano a esprimersi in coppia. Rileviamo la desinenza del condizionale in *-ia* (*vorria*) e l'uso dei verbi apocopati all'infinito, *cenà aspettà*.

4.16: *corri Checco, che Farfarello c'è dereto*: un altro esempio di *che* polivalente in un costrutto con imperativo.

4.17: *ch'è Menecuccio*: Checco svela di aver riconosciuto il travestimento di Menicuccio e Polidoro.

SCENA QUINTA

5.5: osserviamo la conservazione di *-ar-* nei futuri *mannarà, gridarà*; e l'uso di *fora* per 'fuori' (su *fora* si veda il par. 3.2.6.).

5.6: *lo lego dove vol l'asino*: ritorna l'uso del proverbio rovesciato da parte di Menicuccio, che sottolinea la sua volontà di eseguire gli ordini del padrone, anche laddove essi vadano contro il buon senso (cfr. par. 3.5.5.).

SCENA SESTA

6.3: notiamo la conservazione di *-ar-* in *mascara* e la conservazione della *e* pretonica in *recordi*. Interessante lo spregiativo *barbaccia* in riferimento alla finta barba di Menicuccio.

6.4: *che non lo viddi io*: rileviamo il *che* introduttore di interrogativa nella battuta di Checco e l'intensificazione della dentale intervocalica in *viddi*.

6.8: ancora una desinenza etimologica nella prima persona plurale *volemo*.

SCENA SETTIMA

7.3: si osservi l'intensificazione della consonante intervocalica e la conservazione di *-ar-* in *cammara*.

SCENA OTTAVA

8.1: si noti la *i* epentetica nel congiuntivo *vadia* 'vada' e il participio passato *leggiuto*; osserviamo il *che* polivalente dalla sfumatura causale: *ch'io non ne arò a dar mezzo*; ancora una volta risalta la struttura di frase foderata: *ghi è sparito lui, ghi ène; ustiolare*: 'ustolare' (con l'epentesi della *i*), «guardare attentamente, con ansia bramosa» (Tommaseo-Bellini).

8.7: osserviamo la labializzazione della vocale protonica in *ombrogghio* (sul fenomeno cfr. par. 3.1.1.); interessante l'uso del numerale *do* per 'due' (per le forme dei numerali si veda il par. 3.2.6.).

8.8: è di sicuro effetto comico la battuta di Ghita che si riferisce alle castagne chiamandole *caldarroste crude*.

8.12: *pastariale*: troviamo la voce registrata dalla III Crusca, come «cibo, che fanno gli speziali con farina, zucchero, e uova, e per lo più si fa in fette»; *stiaciat'unta*: «quasi tutt'una voce; con grasso di maiale o con olio, e, a chi piace, un po' di zucchero; che in Firenze si fa tutto l'anno, e regalasi sugli ultimi dì del carnevale» (Tommaseo-Bellini, s.v. *stiacciata*).

8.19: *Farfuiello è Menicuccio ch'è vestito da Farfariello*: Ghita svela allo zio la vera identità del diavolo Farfarello. Si noti che il nome del diavolo nella stessa battuta è storpiato in due modi diversi, *Farfuiello* e *Farfariello*.

8.25-26: è degna di nota la triplice esclamazione nella battuta di Tarpano (*Buono, buono, buono!*), sbigottito per quello che ha appena scoperto. *È là in camera seco, ed è il suo innamorato! / Moroso, moroso!*: significativa la precisazione di Ghita che corregge il termine *innamorato* con *moroso* (afèresi di *amoroso*).

8.28-32: degno di nota il costrutto delle battute-eco: Tarpano incredulo, ad ogni turno ripete le parole pronunciate nei turni precedenti da Ghita e Checco (*Di Roma / Con noi / Di Roma con voi!*).

8.35: si noti la doppia struttura ternaria, osserviamo, inoltre, il climax degli epiteti dispregiativi: *bene, bene, benissimo!* (*Oh vedova trista, vedova bugiarda, vedova ribaldona*) (per l'analisi dell'espressione ingiuriosa cfr. par. 3.5.3.).

SCENA NONA

9.2: interessante l'uso del deittico di spazio *costà* che indica un luogo lontano dall'emittente ma vicino al destinatario (sui deittici di spazio cfr. par. 3.4.1.1.).

SCENA DECIMA

10.10 *Perché ghi avan robba sullo stomico, ch'hanno rigombitato bene ogni cosa*: 'perché avevano della roba sullo stomaco, che hanno vomitato bene ogni cosa'; notiamo l'allusività della battuta di Tarpano, che si riferisce non al cibo ma alle confessioni appena fatte dai due bambini. Si noti la forma verbale *avan* per 'avevano'; la vocale postonica *i* al posto della *a* in *stomico*; il verbo *rigombitare* è registrato da Nerucci, con il significato di 'vomitare' (G. NERUCCI, *Saggio di vernacoli toscani*, cit. p.125).

10.15: osserviamo la voce verbale *abbi* per la prima persona del passato remoto di *avere*, al posto di 'ebbi'.

10.18: *ci mancherebbe che il diavol si sia messo anche lui a fare il cecisbeo*: il cecisbeo è una «figura caratteristica del XVIII sec., detta anche *cavalier servente*, che accompagnava ovunque una dama, servendola galantemente in tutto ciò che potesse occorrerle durante la giornata», si ricordi che una delle commedie più riuscite di Fagiuoli (*Il cecisbeo sconcolato*) prende di mira proprio la moda settecentesca del cecisbeismo.

10.22: Tarpano finge di non essere a conoscenza della vera identità di Polidoro e continua a stare al suo gioco.

SCENA UNDICESIMA

11.1: *Io riporto Polidoro e ritorno al mio tesoro* nella battuta pronunciata dal finto diavolo durante l'incantesimo che dovrebbe far apparire Polidoro notiamo il parallelismo tra le due proposizioni, l'assonanza, la consonanza tra i verbi (*riporto – ritorno*) e la rima (*Polidoro – tesoro*).

SCENA DODICESIMA

12.1: *che l'hai barattato?* si noti l'uso del *che* interrogativo.

12.3: *monumenti*: malapropismo per 'momenti'.

12.5: *non mondate nespole*: 'avete fatto lo stesso'; «*Non monda nespole*: s'usa dire il tale ha o fa la tal cosa e 'l tale non monda nespole, cioè fa il medesimo, o si trova nel medesimo stato» (Ms. Ser.).

12.9: *bocchin da sciorre aghetti*: «si dice in ischerzo di bocca stretta, e forzatamente serrata, come per lo più sogliono tenerla per parere belle le femmine leziose» (cfr. IV Crusca).

12.11: *tribolari*, malapropismo per 'tribunali'; ancora una frase foderata nel turno di Tarpano: *vi sarà insegnato vi sarà*.

12.13: rileviamo la palatalizzazione della nasale in *cognoscete* (sul fenomeno cfr. par. 3.1.2.).

12.16: Polidoro alla fine della dodicesima scena, dopo essere stato smascherato, svela le ragioni del suo inganno a Tarpano con una battuta lunga e sintatticamente elaborata.

SCENA TREDICESIMA

13.6: *tafferia* malapropismo per 'tariffa'.

13.8: si noti la sonorizzazione della velare in *gastigo*; *sono stato scaponito* 'la mia ostinazione è stata vinta'; *scaponire*: «persuadere una persona testarda a comportarsi ragionevolmente o ad abbandonare una abitudine radicata» (GDLI).

13.10: *naso a pozzuolo*: «sorta di esclamazione di meraviglia» (Tommaseo-Bellini, s.v. *naso*); *m'ate minchionato* 'mi avete burlato'.

13.13: è degna di nota la complessa architettura frasale della lunga battuta pronunciata da Frasia (per l'analisi della battuta cfr. par. 3.3.2.).

13.14: osserviamo l'infinito senza sincope *anderò* e l'infinito in *-ar-* *indugieremo*.

13.23: *ri giro*: 'raggiro'; si noti la forma sincopata *gna* 'bisogna' (forma notata nel par. 3.1.3.).

13.25: *impaniate*: 'ingannate'; *Rimanere alle panie*: «fig. riferito a persona, Rimaner preso o da inganno o da vezzi o da affetto ec.» (Rigutini-Fanfani, s.v. *impaniare*).

13.29: *birro*: «nome degli agenti della bassa polizia, sotto i governi dispotici; che non avevano divisa, ed esercitavano il loro ufficio con duri ed acerbi modi, ed arbitrari; per la qual cosa anche adesso suol chiamarsi dispregiativam. *birro* qualunque ufficiale di polizia, che il suo ufficio eserciti come facevano gli antichi birri» (Rigutini-Fanfani); degno di nota il *tricolon* di sostantivi: *la robba, l'anima, il corpo*.

13.31: *incrinazione*: 'inclinazione', con la rotacizzazione della laterale (sul fenomeno cfr. par. 3.1.2.).

13.32: si noti l'uso di *aviamo* per 'abbiamo'.

13.36: *non la 'nfiasco così di bolea*: 'non me la bevo così facilmente'; *infiascarsela*: «credersela, beersela, darsela ad intendere» (Tommaseo-Bellini); *di bolea*: «di volo, subito» (Tommaseo-Bellini, s.v. *bolea*).

13.38-39: notevole l'allusione oscena nella battuta di Menicuccio: *vò cercar d'un corno sguaiato / cotesto sarà più facile a trovar anche senza andarl'a cercare*.

SCENA QUATTORDICESIMA

14.2: si osservi la terza persona plurale del passato remoto in *-ebbimo, vorrebbero*, tratto dialettale romanesco (su questa voce verbale cfr. par. 3.2.7.5.).

14.3: *spiucciacce che avete svesciato ogni cosa*: osserviamo il doppio diminutivo *spiucciacce* con i suffissi *-ucce* e *-acce*, che attenuano l'epiteto dispregiativo riferito ai bambini. *Svesciare*: «riferire senza ritegno e reticenza soprattutto ciò che dovrebbe essere tenuto nascosto o comunicato con cautela, spiattellare» (GDLI).

14.11-19: notiamo le numerose riprese di *interesse* e *amore* (entrambi ripetuti sette volte) nelle battute finali della commedia. Osserviamo il chiasmo formato dai due termini nelle due frasi che compongono la battuta di Polidoro (*solo in me amor ebbe luogo lungi da ogni interesse, anzi ad ogni interesse ad ogni rispetto, ad ogni convenienza anteposi l'amore*). La commedia si termina con una massima conclusiva che equivale al sottotitolo della commedia: *l'amore e l'interesse acciecan tutti*.

CONCLUSIONI

Concludiamo questo percorso con alcune considerazioni sugli aspetti più rilevanti della lingua del *Finto mago, ovvero l'Amor e l'interesse accieca tutti* e sui dati emersi dalla trascrizione del testo della commedia.

Nell'opera di Fagioli al dialetto rusticale fiorentino di Tarpano si contrappone il romanesco edulcorato di Frasia, Tolla, Checco e Ghita e l'italiano medio, non stilisticamente connotato di Polidoro e Menicuccio.⁴³¹ I tratti dialettali emergono soprattutto a livello della fono-morfologia. In particolare è stato osservato che la maggior parte dei tratti fono-morfologici che contraddistinguono la parlata dei personaggi romani coincide con i tratti che caratterizzano il «romanesco da commedia».⁴³² Soltanto per citarne alcuni: il mancato dittongamento della vocale velare aperta in sillaba tonica (*vole* 'vuole'), la conservazione di *e* protonica (*me, se, te, nepotini, despensa*), la mancanza di anafonesi (*longo, gionto*), l'assimilazione (da *-rl-* a *-ll-*, *vedello*, da *-nd-* a *-nn-*, *comanna*), il rafforzamento delle consonanti intervocaliche (*robba, rubbare*), le desinenze etimologiche nella quarta persona dell'indicativo presente (*avemo*), la conservazione di *-ar-* nel futuro e nel condizionale della prima classe (*trovaremo, governarebbe*). Per quanto concerne la sintassi, l'opera di Fagioli è caratterizzata da uno stile semplice e colloquiale. Nella commedia è ben attestata la presenza di fenomeni tipici dell'oralità, quali il *che* polivalente, le dislocazioni a sinistra e a destra, le frasi scisse, le costruzioni anacolutiche, il *ci* attualizzante, le concordanze a senso, le frasi foderate. Tuttavia, non mancano esempi di scelte stilistiche più ricercate. L'abbondante ricorso a fenomeni di ripresa e di strutturazione geometrica del discorso, come parallelismi sintattici, *tricolon*, ripetizioni, serve a creare un parlato teatrale che sia, utilizzando l'espressione di Trifone, «più teatrale è più drammatico del parlato reale».⁴³³ Dall'analisi della testualità è stato messo in luce l'uso ricorrente di segnali discorsivi, la presenza di numerosi fenomeni di frammentazione tipici del parlato (frasi lasciate a metà, interruzioni, false partenze, mutamenti di progetto) e il forte ricorso alla deissi spaziale e temporale, importante mezzo di ancoraggio del discorso al contesto situazionale. Per quanto riguarda la comicità del

⁴³¹ La parlata di Polidoro e Menicuccio risulta caratterizzata da alcuni tratti del dialetto romanesco, ma soltanto in misura marginale, rispetto a quanto avviene per gli altri personaggi di provenienza romana.

⁴³² I tratti caratteristici del «romanesco da commedia» sono stati delineati da Giovanardi nel suo studio sulle commedie ridicolose romane del Seicento, cfr. C. GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie «ridicolose» romane del Seicento*, in ID., *«Io vi ricordo ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa»*. *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, cit., pp. 23-51, in particolare p. 39.

⁴³³ TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 105.

testo, essa deve al personaggio di Tarpano i suoi picchi più alti: le battute dello zotico fiorentino offrono numerosi esempi di comico del significato: malapropismi, equivoci, *qui pro quo*. Inoltre, nel tratteggio linguistico del villano, è stato osservato l'abbondante sfruttamento delle risorse della tradizione rusticale toscana. Un altro tratto saliente del lessico del *Finto mago* è il vocabolario ingiurioso: minacce, imprecazioni e maledizioni ricorrono con un'altissima frequenza nell'eloquio di Tarpano, ma sono presenti, in misura più contenuta, anche nella parlata degli altri personaggi. Per quel che riguarda il campo della formazione delle parole, si è messo in luce lo scialo di forme alterate, con forti implicazioni pragmatiche, disseminate nella commedia. Infine, è stato rilevato uno degli aspetti che maggiormente caratterizza la scrittura comica di Fagioli: l'uso spropositato di proverbi, motti ed espressioni idiomatiche che danno sale e colore al modo di esprimersi dei personaggi popolari.

Tra gli aspetti più rilevanti emersi dalla trascrizione del testo, sono da menzionare le numerose cancellature, correzioni e aggiunte ai margini del manoscritto o su cartigli, per mano dell'autore. Talvolta gli interventi di Fagioli consistono nell'aggiunta di singole battute o di porzioni più ampie di testo; in altri casi le battute sono cancellate e sostituite con altre. Spesso le correzioni riguardano un'espressione o una singola parola e testimoniano la preoccupazione dell'autore per una buona resa del dialetto. Limitandoci soltanto ad alcuni esempi, in una battuta di Tarpano (c. 269r) troviamo l'espressione *e' son loro* sbarrata e sostituita con la sua trasposizione in dialetto rusticale *egghi enno loro*; in un altro caso (c. 277v) il pronome *nessuno* è cancellato ed emendato con la voce toscana *nimo*; per quanto riguarda il romanesco, in una battuta di Checco (c. 269v) l'espressione *mangiato nulla* è cancellata e corretta con *magnato niente*, con l'aggiunta della forma con nasale palatale in *magnato*.

Meritano un'ultima considerazione le due riduzioni che Fagioli ricavò dal *Finto mago*: una versione con soli sei personaggi, senza Ghita, su richiesta di Vincenzo Antinori, risalente al 1732 e andata persa,⁴³⁴ e uno scherzo scenico inedito, dal titolo *l'Astrologo* (ms. Ricc. 3466, cc. 306r-328r), composto per lo scultore Gioacchino Fortini e posteriore alla commedia di soli due mesi.⁴³⁵ La trama dell'*Astrologo* ricalca da vicino quella del *Finto mago*, da cui differisce soltanto per alcuni elementi secondari. Nel testo non sono presenti i personaggi di Checco, Ghita e Frasia e di conseguenza sono eliminate

⁴³⁴ È Fagioli stesso ad indicare l'esistenza di questa riduzione, in fondo alla pagina iniziale della commedia, ms. Ricc. 3462, c. 261r (su questa riduzione cfr. par. 4.1.).

⁴³⁵ Sullo scherzo scenico cfr. par. 2.3.1.

le parti in romanesco. L'esistenza di più versioni ridotte e variate della commedia dimostra che Faggioli aveva una concezione fluida dei suoi testi e che modificava con molta disinvoltura le sue commedie, operando tagli, mutando il linguaggio, i personaggi, e le scene a seconda del committente, del luogo e del pubblico che avrebbe assistito allo spettacolo.

APPENDICE

Capitoli L e LI, dedicati da Fagiuoli al marchese Mario Gabrielli, tratti da G. B. FAGIUOLI,
Rime piacevoli, parte IV, Marescandoli, Lucca, 1733, pp. 287-292.

ALL' ILLUSTRISS. SIG. MARCHESE
MARIO GABBRIELLI

Inviandogli a Roma il resto di una Commedia, composta
a richiesta del medesimo Signore.

CAPITOLO L

Io non risposi al vostro compitissimo
De' dodici, né a quel de' venti ancora
Di questo mese, di cui c'è pochissimo.
Non al primo; perché, Signore, allora
Una porzion v' avea di già mandato
Della Commedia, che finita è ora.
Onde mi parve il replicar, che stato
Fosse inutile affatto, mentre presto,
Quel che mi chiedevate, era inviato.
Non al secondo, perché v' era in questo
Giusto l'avviso ch'eravi arrivata
Già quella parte e aspettavate il resto.
E di ciò già vi avea già la parola data
Di mandarvelo alfin di questo: e punto
Non manco ad essa, ed hovvela osservata;
Giacché con questa mia vi sarà giunto
In un involto, che da me si rese
A chi voi m' ordinaste perappunto.
Dunque né disattento, né scortese
Voi non mi stimerete; che lo scrivere
Senz' occasione, parmi error palese.
Ora, che l'occasion vienmi a prescrivere,
Che vi dia tale avviso, ora il non darlo.
Mi si potrebbe a mancamento ascrivere.
Ed io, che veggio ben, che debbo farlo
Per più capi; cioè chiedere scusa,
E dir molt' altre cose, ecco ch' io parlo.
Ecco, ch' io scrivo, e dico, che la Musa
E' divenuta, entrata in settant' anni,
Pigra, barbogia, languida e confusa.
Finalmente ell' è piena di malanni:
E se in compor tal misera operetta,
Più su non ha potuto alzare i vanni,
Avvenne; perché fu la poveretta

Sempre tarpata: e mai non ebbe l'ale
Libere e sciolte, da volar su in vetta.
Sicché se v' ho servito adagio e male,
Compatite un, ch' è debole, e che ha poco:
A dar dimolto e presto, oibò! non vale
Se l'opera non è buona a nulla, al cuoco
Datela: almen da lui verrà adoprata,
Se non per altro, quando accende il fuoco
Ell' è, i' la conosco, una piazzata;
Ma non saprei: non vi poteva fare
Altro il Fagiuoli, ch'una Fagiuolata.
Pure, se di poterla adoperare
Mai poi riesca, e che questo mostro
Comparisca, né faccia spiritare;
Non sarà effetto del mio vile inchiostro.
Né della mia sì corta intelligenza,
Ma un miracol del comando vostro.
Che se non segue, abbiate pazienza.
Addosso il mal da voi vi siete posto:
E qui resto con farvi reverenza
A servirvi ad ognor sempre disposto;
Ma non a far mai più commedie nuove.
Firenze, questo dì trenta d' Agosto,
Del Millesettecento ventinove.

Poscritto. Prego a far la cerimonia
Di salutare il buon Dottor Tommaso,
Già quarant' anni fa meco in Polonia,
Che ci trovammo a più d' un strano caso
Con altri, che se sian vivi, non so,
Ma tutti credo, ch' abbian freddo il naso:
Tenghiamlo caldo noi finché si può.

AL MEDESIMO

Nella medesima congiuntura.

CAPITOLO LI

Non ho prima risposto alla gratissima
Lettera a' cinque del corrente mese,
Scritta da Vostra signoria Illustrissima;
Perché il pittore, a cui feci palese
Il desio vostro, d' aver due ritratti
De' contadini del nostro paese,
M' ha trattenuto infin adesso: e in fatti,
Non a caso da tutti a pieno coro
È stato detto, che i pittor son matti.
Ed Orazio i poeti unì a costoro:

E agli uni e agli altri, dice, ch' è permesso
Di far e dir quanto mai piace loro.
E in verità questo lo vidi adesso,
Che, se non oggi, queste due figure
D' avere in mano non mi fu concesso.
Qui dunque acclusi ve gli mando pure,
Fatti colla matita assai bel bello,
Volendo egli pigliar le sue misure.
Non gli ha voluti fare d'acquerello,
Dicendo ch' è lo stesso: ed io accordato
Ho, per avergli, questo suo modello.
Anzi ancor' io a fargli l'ho aiutato:
E come quei, che la commedia ho fatto,
Perciò credeva d' esserne informato.
Giacché quel, ch'io vi fo, rozzo arfasatto,
Già da me nell' idea l'avea dipinto:
E tal, quale il volea, l'avea ritratto.
Il pittore però non me l'ha tinto,
Com' io col mio pensier, colla sua mano;
Onde da me meglio vi sia distinto.
Quei, che nella commedia, di Tarpano
Ha il nome, non l'avrei mica voluto
(Com' ei l'ha fatto) così bel villano;
Ma ch'abbia cera d'un villan cornuto:
Non giovanotto, ma di cinquant' anni:
Vero babbaccio, che vuol far l'astuto.
Del resto poi son propri affatto i panni:
Ne rimetto i colori al vostro ingegno,
Pur che tanti non sian, quanti n'ha il Zanni.
L'altro di Tolla, cavami d' impegno
Di dirci cosa alcuna: e sia pur quella
Vestita, come mostrala il disegno.
Poiché venendo da contadinella,
Mi par delineata veramente,
Come star dee di busto e di gonnella.
E inverisimil non saria niente,
Che venendo di Roma qua in Toscana,
Vestisse come suol cotesta gente:
Voglio dir'io, la gente Frascatana,
O d'altro luogo tal contadinesco:
Piace la novità, quant' è più strana,
E in scena tanto più, pare un rinfresco
Del teatro, il vedervi comparire
Anche un Roman vestito da Tedesco.

La novità sempre si suol gradire:
Più brio le sciocche han delle cose buone,
Quando la rarità le suol condire.
Pertanto, quando queste due persone
Non vestan, come i villan, nostri eroi,
Non sarà grand'errore in conclusione.
Oltrediché costà parleran poi
Con quella rustichezza lor natia
Con quella gorgia, con quel bel co' coi?
Pensate voi, se troveran la via:
Affogheranno pria, che dir parola
Con quella Fiorentina leggiadria.
Ci vuole a posta aver fatta la gola,
Aver l'accento anco a *nativitate*,
E andare in villa appena nati a scuola
Quelle parole, ch' io ho seminate
In quella a voi da me fatta burletta ,
Con gran fatica e studio l'ho storpiate.
Per parlar bene in quella pura e schietta
Lingua, bisogna esser nato un villano
Di quella razza zotica Perfetta.
Però cred'io, ch'un' s'affatichi in vano
A vestir perlappunto un scimonito
Nostro villan, che parli poi Romano.
I comici di grazia abbian prurito
Di recitar lor parte al naturale;
Perché po' poi non recita il vestito;
Che quando ancor seguisse un error tale,
Sempre essi lode, per recitar bene,
E biasimo avrà chi gli ha vestiti male.
Il recitare è quel, che vale e tiene:
Non è però, che non stia bene ancora,
Che i vestiti sian poi, come conviene.
E in reverirvi umil resto què ora,
La vigilia del dì, che quà, ed altrove
D' Andrea la festa, chi ci crede, onora,
Del millesettecentoventinove.

BIBLIOGRAFIA

TESTO DELL'EDIZIONE

GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI, *Il Finto mago, ovvero l'Amore e l'interesse accieca tutti*, FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 3462, cc. 261r-297v.

STUDI E STRUMENTI

AGOSTINIANI L., *Sull'articolo determinativo prevocalico e le preposizioni articolate nelle varietà toscane*, in «Archivio glottologico italiano», 65 (1980), pp. 74-100.

ALFONZETTI G., *La relativa non - standard. Italiano popolare o italiano parlato*, Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2002.

ALFONZETTI G., *Gli insulti: alcuni criteri di categorizzazione*, in S. C. TROVATO, a cura di, *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea*, vol. I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 67-78.

ALFONZETTI G., *Questioni di scortesìa*, Avellino, Sinestesie, 2017.

ALFONZETTI G., SPAMPINATO BERETTA M., *L'arte dell'insulto o il «rispondere per le rime»*, in *Pragmatique synchronique et historique; analyse du discours et analyse conversationnelle*, in M. ILIESCU, H. S. RUNGALDIER, P. DANLER, a cura di, *Actes du XXV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Innsbruck, 3-8 septembre 2007), vol. V, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 3-11.

ALFONZETTI G., SPAMPINATO BERETTA M., *Gli insulti nella storia dell'italiano: dall'italiano antico all'italiano contemporaneo*, in *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, a cura del Gruppo di ricerca dell'Atlante linguistico della Sicilia, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 355- 366.

ALFONZETTI G., SPAMPINATO BERETTA M., *Gli insulti nella storia dell'italiano. Analisi di testi del tardo medioevo*, in B. WEHR, F. NICOLOSI, a cura di, *Pragmatique historique et syntaxe* (Bonn, 27 settembre – 1 ottobre 2009), Frankfurt, Peter Lang 2012, pp. 1-21.

ALIVERTI M. I., *Anni di apprendistato di G.B. Fagiuoli* in «Quaderni di Teatro», 7 (1980), pp. 229-237.

ALTIERI BIAGI M. L., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

AMAJDEN T., *Storia delle famiglie romane*, Bologna, Forni, 1967.

AMENTA N., *La favola e Momo. Dialogo per chi vuol leggere*, premesso a *Le gemelle*, in ID., *Commedie*, Napoli, nella Stamperia de' Muzii, 1753.

ANGELINI F., *Barone Domenico Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 6 (1964), p. 448.

ANTELMI D., *Caratteristiche fonetiche e morfosintattiche nella varietà fiorentina di italiano*, «Rivista italiana di dialettologia. Scuola, società, territorio», 12 (1989), pp. 47-73.

APOLLONIO M., *Storia del teatro italiano*, III, Firenze, Rizzoli, 1956.

APOLLONIO M., *Storia della commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1982.

ASOR ROSA, A., *Amenta Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 2 (1960), pp. 766-768.

AVENA A., a cura di, *Opere drammatiche e poesie varie*, Laterza, Bari, 1928.

BACCINI G., *G. B. Faggiuoli. Poeta faceto fiorentino. Notizie e aneddoti raccolti su nuovi documenti*, Firenze, Salani, 1886.

BALDOVINI F., *Il lamento di Cecco*, con le annotazioni di O. Marrini, Firenze, per Gasparo Ricci, 1817.

BARATTO M., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Vicenza, Neri Pozza, 1985.

BARBERI SQUAROTTI G., *La figura della reticenza*, in C. A. AUGIERI, a cura di, *La retorica del silenzio*, Atti del Convegno internazionale (Lecce, 24-27 ottobre 1991), Lecce, Milella, 1994, pp. 243-283.

BAZZANELLA C., *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

BAZZANELLA C., *I segnali discorsivi*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 225-257.

BAZZANELLA C., *I segnali discorsivi tra parlato e scritto*, in M. DARDANO, A. PELO, A. STEFINLONGO, a cura di, *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Roma, Aracne, 2001.

BAZZANELLA C., *Segnali discorsivi e sviluppi conversazionali* in F. ALBANO LEONI, e R. GIORDANO, a cura di, *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 137-157.

BAZZANELLA C., *I segnali discorsivi*, in L. RENZI, G. SALVI, a cura di, *Grammatica dell'italiano antico*, vol. II, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 1339-1357.

BENCINI M., *Il vero G. Battista Faggiuoli e il teatro in Toscana a' suoi tempi*, Firenze, Bocca, 1884.

BENINCÀ P., *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, a cura di, *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I, Bologna, il Mulino, 1988-1995, pp. 115-194.

BERRETTA M., "Ci" vs "gli" un microsistema in crisi? in A.F. De BELLIS, L.M. SAVOIA, a cura di, *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, Atti del XVII Congresso SLI (Urbino, 11-13 settembre 1983), Roma, Bulzoni, 1985, pp. 117-133.

BERRETTA M., *Quello che voglio dire è che: le scisse da struttura topicalizzanti a connettivi testuali*, in G.L. BECCARIA e C. MARELLO, a cura di, *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 15-31.

BERRUTO G., *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in «Vox Romanica», XVII (1983), pp. 38-79.

BERRUTO G., *Dislocazione a sinistra e grammatica dell'italiano parlato*, in A. FRANCHI DE BELLIS, L. M. SAVOIA, a cura di, *Sintassi e Morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, Atti del XVII Congresso SLI (Urbino, 11-13 settembre 1983), Roma, Bulzoni, 1985, pp. 59-82.

BERRUTO G., *Le dislocazioni a destra in italiano*, in H. STAMMERJOHANN, a cura di, *Tema-Rema in italiano*, Tübingen, Narr, 1986, pp. 55-70.

BERRUTO G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.

BINNI W., *Faggiuoli e Nelli*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

BINNI W., *Il Settecento letterario*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. VI, Milano, Garzanti, 1968, pp. 323-1157.

BOLDRINI E., *Sul diario di Giovan Battista Faggiuoli*, Dottorato di ricerca internazionale di italianistica, Università degli studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, ciclo 23 (2008-2010), tutor: Prof. Giuseppe Nicoletti.

BOSISIO P., *La scena teatrale nel primo Settecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. ALONGE e G.D. BONINO, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 137-39.

BOSSIER P., *Bibliografia ragionata internazionale*, in M. CHIABÒ e F. DOGLIO, a cura di, *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995) Roma - Torre d'Orfeo, 1996, pp. 433-541.

BRUNELLI B., *Faggiuoli G. B.*, ne *L'Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'AMICO, vol. IV, Roma, Le Maschere, 1957, p. 1785.

BUFACCHI E., *Maggi Carlo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 67 (2006), pp. 328-332.

CAPASSO N., *Poesie napoletane, maccaroniche e satiriche*, Napoli, presso Giuseppe-Maria Porcelli, 1787.

CAPPELLETTI S., *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986.

CAPPONI G., *Raccolta di proverbi toscani*, 1870, Firenze, Le Monnier (Capponi).

CARANDINI S., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990.

CARMI M., *P.J. Martelli, A. Zeno e G. Gigli*, Firenze, Seeber, 1906.

CASTELLANI A., *Italiano e fiorentino argenteo* in ID., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza*, I, Roma, Salerno Ed., 1980, pp. 17-35.

CASTELLANI A., *Toscana occidentale, Vocali toniche*, in «Studi linguistici italiani», 18 (1992), pp. 72-118.

CASTELLANI A., *La Toscana dialettale d'epoca antica*, in «Studi linguistici italiani», 23 (1997), pp. 3-46.

CATUCCI M., *Martello Pier Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 71 (2008), pp. 77-84

CATUCCI M., *Nelli Jacopo Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. 7 (2013), pp. 197-199.

CAUSA C., *Il poeta Fagioli. Motti, facezie e burle del celebre buffone di corte*, Firenze, Salani, 1879.

CHIAPPINI F., *Vocabolario romanesco*, Roma, Chiappini editore, 1967 (Chiappini).

CICALI G., *Drammaturgia e fonti teatrali de «La moneca fauza» di Pietro Trincherà*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», I, 38 (2000), pp. 113-133.

CICALI G., *Fonti classiche e strategie retoriche in una commedia di Pietro Trincherà*, in «Il castello di Elsinore», XIII, 38 (2000), pp. 5-23.

CICALI G., *Strategie drammaturgiche di un contemporaneo di Goldoni. Pietro Trincherà (1702-1755)* in «Problemi di critica goldoniana», VIII (2001), pp. 133-201.

COPPELLI T., *Il teatro di S. Maffei*, Parma, 1907.

CORSETTI F., *La vita di G. G., fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Firenze, nella stamperia all'insegna di Apollo, 1746.

CORTELAZZO M., *Lineamenti di italiano popolare*, in ID., *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, vol. III, Pisa, Pacini, 1972.

COSENTINO F., *Maffei Scipione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 67 (2006), pp. 256-263.

COSTA C., *Rassegna di testi e studi sul romanesco antico dal 1984 al 1995* in «Roma nel Rinascimento», 1995, pp. 119-50.

COTTIGNOLI A., *Muratori teorico. La revisione della 'perfetta poesia' e la questione del teatro*, Bologna, CLUEBB, 1987.

CROCE B., *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, vol. I, Napoli, Berisio, 1968 (reprint dell'ed. Pierre, Napoli 1891).

CROCE B., *La morte del commediografo P. T.*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», XXXII, 16 (1898), pp. 265-266.

CROCE B., *Il Raguet*, in ID., *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, pp. 210-217.

D'ACHILLE P., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990.

D'ACHILLE P., *Il Lazio* in M. CORTELAZZO, C. MARCATO, N. DE BLASI, G. CLIVIO, *I dialetti in Italia, Storia struttura e uso*, Torino, UTET, 2002, pp. 515-567.

D'ACHILLE P., *Breve grammatica storica dell'italiano*, Roma, Carrocci, 2009.

D'ACHILLE P., *Architettura dell'italiano di oggi e linea di tendenza* in S. LUBELLO, a cura di, *Manuale di linguistica italiana*, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 166-189.

D'ACHILLE P., GIOVANARDI C., *La letteratura volgare e i dialetti di Roma e del Lazio. Bibliografia dei testi e degli studi, 1, Dalle origini al 1550*, Roma, Bonacci, 1984.

D'ACHILLE P., GIOVANARDI C., *Dar Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma, Carrocci, 2001.

D'ACHILLE P., PROIETTI D., VIVIANI A., *La frase scissa in italiano: aspetti e problemi*, in I. KORZEN e P. D'ACHILLE, a cura di, *Tipologia linguistica e società. Due giornate italo-danesi di studi linguistici* (Roma, 27-28 novembre 2003), Firenze, Cesati, 2005, pp. 249-279.

D'AMBRA R., *Vocabolario Napolitano-Toscano domestivo di arti e mesieri*, Napoli, 1873.

D'AMICO S., a cura di, *Storia del teatro Drammatico, Dal Rinascimento al Romanticismo*, vol. II. Parte terza, Milano, Garzanti, 1960.

D'ONGHIA L., *Drammaturgia* in G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, a cura di, *Storia dell'italiano scritto, II. Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014, pp. 169-176.

DARDANO M., *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2009.

DARDANO M., GIOVANARDI C., PALERMO M., *Pragmatica dell'ingiuria nell'italiano antico*, in G. GOBBER, a cura di, *La pragmatica linguistica*, Atti del XXIV congresso SLI, Bulzoni, Roma, 1992, pp. 4-37.

De COURVILLE X., *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII siècle, Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, E. Droz, 1943-45.

DE MAURO T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1970.

DE ROBERTO E., *Le relative con antecedente nell'italiano antico*, Roma, Aracne, 2010.

DE ROBERTO E. GIOVANARDI C., «Pure pure». *Storia di un costrutto*, in G. RUFFINO, M. CASTIGLIONE, a cura di, *La lingua variabile nei testi letterari artistici e funzionali contemporanei*,

Analisi, interpretazione, traduzione, Atti del XIII Congresso SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014), Firenze-Palermo, Cesati-Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2016, pp. 819-36.

DE SANTIS C., *Reduplicazione espressiva*, in R. SIMONE, a cura di, *Enciclopedia dell'italiano*, I, Roma, Treccani, 2010, pp. 1224-1225.

DECROISSETTE F., *Le rôle de l'aparté dans le dialogue de G. B. Faggiuoli*, in AA.VV. *Théâtre en Toscane. La comédie (XVI, XVII e XVIII siècles)*, Parigi, Vincennes, 1991, pp. 157-187.

DEL CERRO E., *Un commediografo dimenticato* in «Rivista d'Italia», XIV (1911), pp. 205-241.

DI GIACOMO S., *Storia del teatro San Carlino*, Milano, Mondadori, 1935.

DISTASO G., *Fra barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di P.J. M.*, in «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», classe di lettere e filosofia, VI, 3 (1976), pp. 505-527.

DOVICCHI F., *Costrutti-eco nell'italiano parlato. Da «ripetizione» a «cardinalità»*, Tübingen, Narr, 2010.

ERNST G., *Roma: Stato attuale delle ricerche sulla situazione linguistica*, in G. HOLTUS, M. METZELTIN, M. PFISTER, *La dialettologia italiana oggi: Studi offerti a Manlio Cortelazzo*, Tübingen, G. Narr, 1989, pp. 313-24.

FAGIUOLI G. B., *Rime piacevoli*, 6 voll., Firenze, Nestenus e Moücke, 1729-34.

FAGIUOLI G. B., *Rime piacevoli*, parte IV, Lucca, Marescandoli, 1733.

FAGIUOLI G.B., *Commedie di Gio. Battista Faggiuoli fiorentino*, 7 tomi, Firenze, Moücke, 1734.

FAGIUOLI G.B., *Commedie di Gio. Battista Faggiuoli fiorentino*, 7 tomi, Lucca, Marescandoli, 1734.

FAGIUOLI G. B., *Prose*, Firenze, Moücke, 1737.

FAGIUOLI G. B., *Rime piacevoli*, vol. VII, a cura di Giuseppe Maria Brocchi, Lucca, presso Salvator Maria Venturini, 1745.

FAGIUOLI G.B., *Commedie di Gio. Battista Faggiuoli fiorentino*, 7 tomi, Venezia, Angelo Geremia, 1754.

FAGIUOLI G.B., *Le nozze del diavolo, novella in terza rima*, Firenze, Salani, 1885.

FAGIUOLI G.B., *Biagio da' Fichi, La serva bacchettona, scherzi scenici inediti*, Firenze, Bocca, 1887.

FAGIUOLI G.B., *La commedia che non si fa*, a cura di O. GIARDI e M. RUSSO, Roma, Bulzoni, 1994.

FANFANI P., *Vocabolario dell'uso toscano*, Firenze, Barbèra, 1863 (Fanfani).

FANFANI P., *Voci e maniere del parlar fiorentino*, Firenze, Tip. del Vocabolario, 1870 (Fanf. Voci).

FAVILLI T., *G. G. senese nella vita e nelle opere*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1907.

FERRARI A., *Tipi di frasi e ordine delle parole*, Roma, Carocci, 2012.

FERRONE S., *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

FERRONE S., MEGALE T., *Il Teatro* in E. MALATO, a cura di, *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, vol. VI, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 821-875.

FIDO F., *Il «ritorno» del M. e una recente edizione del suo «Teatro»*, in «Quaderni d'italianistica» V (1984), pp. 77-96.

FIDO F., *Il teatro parallelo di P.J. M. e Alfieri, Martello e una possibile «fonte» della «finestrina»*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi editore, 1989, pp. 41-67.

FIDO F., *Il teatro del primo settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. VII, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 245-265.

FIORAVANTI M., *Cultura e prassi scenica a Siena nel primo Settecento*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Siena», XII (1991), pp. 61-62.

FIorentino G., *Relative 'pragmatiche' in italiano*, in F. VENIER, a cura di, *Relative e pseudorelativa tra grammatica e testo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 53-71.

FIorentino G., *Accusativo preposizionale*, in R. SIMONE, a cura di, *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Treccani, 2011, pp. 17-19.

FITZPATRICK T., *Giovan Battista Fagiuoli e la Commedia all'improvviso: due manoscritti nella Biblioteca Riccardiana di Firenze*, in «Biblioteca teatrale», 12 (1989), pp. 61-84.

FOGGI R., *Giovan Battista Fagiuoli (Firenze, 24 giugno 1660-12 luglio 1742): cultura e umorismo di un uomo del popolo alla corte dei Medici: un'eredità conservata*, Firenze, A. Bruschi, 1993.

FRANCA A., *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

FRANCESCHINI F., *Note sull'anafonesi in Toscana occidentale*, in L. GIANNELLI *et al.*, a cura di, *Tra Rinascimento e strutture attuali. Saggi di linguistica italiana*, Atti del 1° Convegno della SILFI (Siena, 28-31 marzo 1989), vol. I, Torino, Rosenberg e Sellier, 1991, pp. 259-272.

FRENQUELUCCI C., a cura di, *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo: Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Firenze, Olschki, 2010.

FRITTELLI U., *Girolamo Gigli*, in «Bullettino senese di storia patria», XXXIX (1922), pp. 235-78.

FUBINI M., *Un poeta d'Arcadia e un critico contemporaneo*, in ID., *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1975, pp. 307-318.

GAGLIARDI R., *Quando la maschera è il volto. La scelta dell'apocrifo in G. G. come funzione di un costume sociale e culturale senese tra fine Seicento e primo Settecento*, in «Bullettino senese di storia patria», IC (1992), pp. 210-227.

GARZONIO J., *Le frasi interrogative non-standard in fiorentino*, in «Rivista Italiana di Dialettologia. Lingue dialetti società», XXVIII (2004), pp. 219-235.

GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. Battaglia (poi da G. Barberi Squarotti), 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.

GIANNELLI L., *Considerazioni sullo stato del rotacismo di l preconsonantico nell'Italia centrale*, in «Quaderni dell'istituto di linguistica dell'Università di Urbino», I (1983), pp. 135-154.

GIANNELLI L., *Toscana*, in M. CORTELAZZO, [poi] A. ZAMBONI, a cura di, *Profilo dei dialetti italiani*, vol. IX, Pisa, Pacini, 2000, pp. 15-35.

GIGLI G., *Vocabolario cateriniano*, s.e., Roma, 1717.

GIGLI G., *Don Pilone, La sorellina, Il Gorgoleo*, a cura di A. MANCIOTTI, Milano, Silva, 1963.

GIGLI G., *Vocabolario Cateriniano* a cura di G. MATTARUCCO, prefazione di M. A. GRIGNANI, Firenze, Accademia della Crusca, 2008.

GIGLI G., *Un pazzo guarisce l'altro*, a cura di E. MARCELLO, Santiago de Compostela-Venezia, Biblioteca Pregoldoniana, Lineadacqua edizioni, 2016.

GIORGINI G. B. - BROGLIO E., *Nòvo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, 4 voll., Firenze, Cellini, 1870-1897, (Giorgini-Broglio).

GIOVANARDI C., *“Pedante, arcipedante, pedantissimo”*. Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 7 (1989), pp. 511-532.

GIOVANARDI C., *Roma e le sue lingue nelle commedie del Rinascimento*, in N. CANNATA, M. A. GRIGNANI, *Scrivere il volgare fra il Medioevo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 199-211.

GIOVANARDI C., *Sulla lingua delle commedie ridicolose romane del Seicento* in «La lingua italiana», 6 (2010), pp. 101-121.

GIOVANARDI C., *«Io vi ricordo ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa»*. Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi, Napoli, Loffredo, 2013.

GIOVANARDI C., *Il parlato in Pirandello* in M. PAGANO, a cura di, *“Que ben devetz conoisser la plus fina”*. Per Margherita Spampinato, Avellino, Sinesthesie, 2018, pp. 333-343.

GIOVANARDI C., TRIFONE P., *La lingua del teatro*, Bologna, Il Mulino, 2015.

GIUSTI G., *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, Le Monnier, 1853 (Giusti).

GOLDONI C., *Prefazione*, in *Commedie*, tomo 1, Venezia, Bettinelli, 1750.

GOLDONI C., *L'autore a chi legge*, premessa a *Il filosofo inglese*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Verona, Mondadori, 1964.

GOLDONI C., *Il teatro comico. Memorie italiane*, a cura di G. DAVICO BONINO, Milano, Mondadori, 1983.

GOLDONI C., *Teatro*, a cura di M. PIERI, tomo 3, Torino, Einaudi, 1991.

GRECO F. C., *Teatro napoletano del Settecento. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, pp. XVII-CXLV.

GRECO F. C., *La tradizione e il comico a Napoli dal XVIII secolo a oggi*, Napoli, Guida, 1982.

GUCCINI G., *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

GUERRIERO E., *I canti Carnascialeschi di Pietro Trinchera*, in «Folklore italiano», III, 2 (1928), pp. 241-258.

HECK T. F., *Commedia dell'arte. A guide to the primary and secondary literature*, New York-London, Garland Publ., 1988.

ISELLA D., *I lombardi in rivolta, da Carlo Maria Maggi a Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984.

LOPORCARO M., *Dialetti toscani*, in ID., *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 113-120.

MAFFEI S., *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei: cioè la tragedia, la comedia e il drama: non più stampato: aggiunta la spiegazione d'alcune antichità pertinenti al teatro*, Verona, Tumermani, 1730.

MAFFEI S., *Teatro italiano o sia scelta di Tragedie per uso della scena. Premessa un'istoria del teatro e difesa di esso*, Venezia, Stamperia di Stefano Orlandini, 1746.

MAGGI C. M., *Il teatro milanese*, a cura di D. ISELLA, 2 voll., Torino, Einaudi, 1964.

MALATO E., *Il teatro napoletano* in *Nuova Enciclopedia del teatro* dir. da P. GRASSI, Bologna, Cappelli, 1966, pp. 7-14.

MANCINI M., *Aspetti sociolinguistici del Romanesco del Quattrocento*, in «Roma nel Rinascimento», 1987, pp. 38-75.

MANCINI M., *Nuove prospettive sulla storia del romanesco*, in «Effetto Roma», III, *Romababilonia*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 9-40.

MANDÒ F., *Il più prossimo precursore di Carlo Goldoni (J.A.N.)*, Arezzo, Sinatti, 1903.

MANNI P., *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana», 8 (1979), pp. 115-171.

MAROTTI F., ROMEI G., *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991.

- MARTELLO P. J., *Seguito del Teatro italiano*, Bologna, Nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1723.
- MARTELLO P. J., *Saggi critici e satirici e Teatro*, a cura di H. S. NOCE, 3 voll., Bari, Laterza, 1982.
- MARTORANA P., *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Chiaruzzi, Napoli, 1874.
- MASSAI R., *Dai Diari di Giovan Battista Faggioli: trascrizione e commento*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1987-88, relatore prof. Siro Ferrone.
- MATITTI F., *Ottoboni Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 79 (2013), pp. 837-841.
- MAYLENDER M., RAVA L., *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, L. Cappelli, 1930.
- MAZZONI G., *Il teatro della rivoluzione, la vita di Molière e altri brevi scritti di letteratura francese*, Bologna, Zanichelli, 1894.
- MAZZUCHELLI G., *Amenta* in *Gli scrittori d'Italia*, vol. II, Brescia, Bossini, 1753.
- MERLINI BARBARESI L., *Alterazione*, in M. GROSSMANN e F. RAINER, a cura di, *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 264-292.
- MEROLA N., *Crescimbeni Giovan Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 30 (1984), pp. 675-679.
- MESSINA S., "Che vai a ballare il flamenco?" *Il che polivalente nell'italiano colloquiale*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», XXXVII, 2 (2008), pp. 403-437.
- MIKLASEVSKIJ K., *La commedia dell'arte*, Venezia, Marsilio, 1981.
- MILAN G., *Faggioli Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 44 (1994), pp. 175-179.
- MOLINARI C., *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MORAVCSIK E., *Reduplicative constructions* in J.H. GREENBERG *et al.*, a cura di, *Universals of human language*, vol. III, Stanford, Stanford University Press, 1978, pp. 297-334.
- MORETTI A., *Jacopo Angelo Nelli*, in «La Rassegna nazionale» XII (1890), pp. 409-426.
- MORETTI A., *Girolamo Gigli*, in «Ateneo veneto», XV, I (1891), pp. 253-70.
- MORETTI B., *Il ciclo di «avere». Costanti e variazioni nel mutamento dal latino all'italiano moderno*, in «Rivista italiana di linguistica e dialettologia», 2004, pp. 141-160.
- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003.
- MORTARA GARAVELLI B., *Silenzi d'autore*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

- MURATORI L., *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706.
- MURATORI L., *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971.
- NATALI G., *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, vol. II, Milano, Vallardi, 1964, pp. 113-356.
- NECKER H., *Suffissi alterativi e restrizioni*, in M. GROSSMANN e A.M. THORNTON, a cura di, *La formazione delle parole*, Atti del XXXVII Congresso internazionale della SLI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 389-405.
- NELLI J. A., *Avvertimento a chi legge*, in *Commedie*, vol. II, Siena, Francesco Rossi, 1751.
- NELLI J. A., *Commedie*, tomo II, Milano, per Federico Agnelli, 1762.
- NELLI J. A., *Lettera dell'autore all'illustrissimo signore Uberto Benvoglianti* premessa a *La Serva padrona*, in ID., *Commedie*, tomo I, Milano, per Federigo Agnelli, 1762.
- NELLI J.A., *La serva padrona* in *La commedia del Settecento*, I, a cura di R. TURCHI, Torino, Einaudi, 1987.
- NERUCCI G., *Saggio di uno studio sopra i parlari vernacoli della Toscana*, Milano, Fajini, 1865.
- NESI A., e POGGI SALANI T., *La Toscana* in M. CORTELAZZO, C. MARCATO, N. DE BLASI, G. CLIVIO, *I dialetti in Italia, Storia struttura e uso*, Torino, UTET, 2002, pp. 414-446.
- ORTOLANI G., *La riforma del teatro nel Settecento*, a cura di G. DAMERINI, Roma, Istituto per la Collaborazione culturale, 1962.
- PALAGI B., *La villa di Lappoggi e il poeta G. B. Faggiuoli*, Firenze, Le Monnier, 1876.
- PALERMO, *Fenomeni di standardizzazione a Roma nel primo Cinquecento*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana», 5 (1991), pp. 23-52.
- PALERMO M., *L'espressione del pronome personale soggetto nella storia dell'italiano*, Roma, Bulzoni, 1997.
- PALERMO M., *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2013.
- PALERMO M., *La deissi nei prologhi delle commedie, dal teatro rinascimentale a Goldoni*, in A. FERRARI *et al.*, a cura di, *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni*, Firenze, Cesati, 2015, pp. 119-140.
- PANUNZI A., *Strutture scisse e pseudoscisse: valori d'uso del verbo essere e articolazione dell'informazione nell'italiano parlato*, in A. FERRARI, a cura di, *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, Atti del X Congresso SILFI (Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008), vol. II, Firenze, Cesati, 2009, pp. 1121-1137.
- PANUNZI A., *Fraasi scisse* in R. SIMONE, *Enciclopedia dell'italiano*, vol. II, Roma, Treccani, 2011, pp. 1284-1287.

PAOLI M. P., *Medici Francesco Maria de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 73 (2009), pp. 52-56.

PATTARA G., *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, in M. DARDANO, P. TRIFONE, a cura di, *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 281-309.

PAULI S., *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine*, Venezia, S. Occhi, 1761 (Pauli).

PECORI G., *Fagioli: un poeta alla corte di Gian Gastone de' Medici*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1979.

PERSIANI B., a cura di, *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, Siena, Betti editrice, 2004.

POGGI SALANI T., *Motivi e lingua della poesia rusticale toscana. Appunti in «Acme»*, 19 (1966), pp. 233-286.

POGGI SALANI T., *Il lessico della Tancia di Michelangelo Buonarroti il giovane*, Firenze, La nuova Italia, 1969.

POGGI SALANI T., *La Toscana*, in F. BRUNI, a cura di, *Storia della lingua italiana. L'italiano nelle regioni*. I, Torino, Garzanti, 1996, pp. 603-681.

POLITI A., *Dizionario toscano*, Venezia, Barezzi, 1655 (Politi).

QUONDAM A., *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia Di Napoli*, vol. VI, tomo II, Napoli, Soc. ed. Storia di Napoli, 1970, pp. 809-1094.

RAVARO F., *Dizionario romanesco*, Roma, Newton Compton, 2010 (Ravaro).

RENDINA C., *Le grandi famiglie di Roma*, Roma, Newton Compton, 2006.

RENZI L., *Fiorentino e italiano: storia dei pronomi personali soggetto*, in F. ALBANO LEONI *et al.*, a cura di, *Italia linguistica: idee, storia, strutture*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 223-239.

RENZI L., *Come cambia la lingua, l'Italiano in movimento*, Bologna, Il Mulino.

RICCOBONI L., *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, Milano, Il Polifilo, 1973.

RIGUTINI G. - FANFANI P., *Vocabolario italiano della lingua parlata*, Firenze, Tipografia Cenniniana, 1875 (Rigutini-Fanfani).

RAVARO F., *Dizionario romanesco*, Roma, Newton Compton, 2010 (Ravaro).

ROGGIA C. E., *Le frasi scisse in italiano. Struttura informativa e funzioni discorsive*, Genève, Éditions Slatkine, 2009.

ROGGIA C. E., *Tema sospeso*, in R. SIMONE, *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Treccani, 2011, pp. 1452-1453.

ROMAGNOLI S., a cura di, *Il Caffè ossia brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici*, tomo I, Feltrinelli, Milano, 1960.

RUSSI C., *Italian volerci: Lexical verb or functional head?*, in C. NISHIDA e J. P. MONTREUIL, a cura di, *New Perspectives on Romance Linguistics*, vol. I, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2006, pp. 247-261

RUSSI C., *Italian Clitics. An Empirical Study*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2008.

SABATINI F., *L'italiano dell'uso medio. Una realtà tra le varietà linguistiche italiane*, in G. HOLTUS e E. RADTKE, a cura di, *Gesprochenes und Gegenwart*, Tübingen, G. Narr, 1985, pp. 154-184.

SANESI I., *Girolamo Gigli e Niccolò Amenta*, in «Bulettno senese di storia patria», XII (1905), pp. 19-59.

SANESI I., *La commedia in Storia dei generi letterari italiani*, vol. 1, Milano, Vallardi, 1954.

SANTANGELO G.S., VINTI C., *Le traduzioni del teatro comico francese nei secoli XVII e XVIII*, indagine bibliografica diretta da M. SPAZIANI, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1981.

SEGRE C., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

SERIANNI L., *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Accademia della Crusca, Firenze, 1981.

SERIANNI L., *Per un profilo fonologico del romanesco belliano*, in «Studi linguistici italiani», 11 (1985), pp. 58-89.

SERIANNI L., *Lingua e dialetto nella Roma del Belli*, in «Studi linguistici italiani», 13 (1987), pp. 204-211.

SERIANNI L., *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano, Napoli, 1989.

SERIANNI L., «Vonno» 'vogliono': un meridionalismo inavvertito nella lingua letteraria sei-settecentesca, in «Studi linguistici italiani», XXI (1995), pp. 48-53.

SERIANNI L., *La letteratura dialettale romanesca*, in AA. VV., *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Salerno editrice, 1996, pp. 233-253.

SERIANNI L., *Lezioni di grammatica storica italiana*, Bulzoni, Roma, 1998.

SERIANNI L., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carrocci, 2009.

SERPIERI A., *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in «Strumenti critici», 11 (1977), pp. 90-135.

SIGNORELLI P., *Vicende della coltura delle due Sicilie*, vol. VI, Napoli, s.e., 1811.

SIGNORELLI P., *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, vol. X, parte II, Napoli, Orsino, 1813, p. 21.

SILVESTRI G., *S. Maffei, un europeo nel Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.

SORBELLI T., a cura di, *Studi in onore di Luigi Riccoboni*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le province modenesi», VIII, 7 (1955).

SORNICOLA R., *Sul parlato*, Bologna, il Mulino, 1981.

SORNICOLA R., *Origine e diffusione della frase scissa nelle lingue romanze*, in D. KREMER, a cura di, *Actes du XIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tubingen, Niemeyer, 1989-92, pp. 43-53.

SOSNOWSKI R., *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

SPERA L., *Gigli Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 54 (2000), pp. 676-679.

SPITZER L., CAFFI C. e SEGRE C., a cura di, *Lingua italiana del dialogo*, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 237-238.

SPRETI V., *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1981.

STRAMBI B., *G. G. nel teatro senese del primo Settecento* in «Buletino senese di storia patria», C (1993), pp. 148-195.

STRAMBI B., *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli fra riflessione teorica e comicità teatrale*, in L. GIANNELLI, L. MARASCHIO, T. POGGI SALANI, a cura di, *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 266-328.

TAVIANI F., SCHINO M., *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 2007.

TESSARI R., *Commedia dell'arte: La maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1984.

TESSARI R., *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

TESSARI R., *La commedia dell'Arte*, Lecce, Laterza, 2013.

TESTA E., *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

TOLDO P., *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher, 1910.

TOMMASEO N., BELLINI B., (MEINI G.) e altri, *Dizionario della lingua italiana*, 6 voll., rist. Torino, Utet, 1929, (Tommaseo-Bellini).

TREVISANI G., *Teatro napoletano dalle origini a Edoardo Scarpetta*, 2 voll., Guanda, Bologna 1957.

TRIFONE P., *La svolta del romanesco tra Quattro e Cinquecento*, in AA.VV., *Studi in memoria di Ernesto Gianmarco*, Pisa, Giardini, 1990, pp. 425-52.

TRIFONE P., *Roma e il Lazio*, UTET, Torino, 1992.

TRIFONE P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.

TRIFONE P., *La retorica del villano*, in ID., *Rinascimento dal basso*, Bulzoni, Roma, 2006.

TRIFONE P., *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carrocci, 2008.

TURCHI R., *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986

TURCHI R., a cura di, *Il teatro italiano, IV. La commedia del Settecento*, Torino, Einaudi, 1987.

TURCHI R., *Le serve padrone* in «La rassegna della letteratura italiana», 116, 1 (2012), pp. 5-17.

VANNI M., *G. G. nei suoi scritti polemici e satirici*, Firenze, Tip. Cooperativa, 1888.

VANNI M., *Ritratto critico di Girolamo Gigli fatto dal Benvoglianti*, in «Buletino senese di Storia patria», V, 2, (1898) pp. 299-306.

VARESE C., *L. Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro*, in *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento, Dal romanzo libertino al Metastasio*, Roma, Bulzoni, 1985, pp.153-168.

VENTIGENOVÌ A., *Il monottongamento di «uo» a Firenze*, in «Studi linguistici Italiani», 19 (1993), pp. 170-212.

VINTI C., *Intorno a una traduzione inedita delle opere di Molière*, in ID., *La valigia di Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Napoli, Esi, 1995, pp. 63-76.

VITALE M., *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, III impressione, 3 voll., Firenze, Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691, (III Crusca).

Vocabolario degli Accademici della Crusca, IV impressione, 6 voll., Firenze, D. M. Manni, 1729-38, (IV Crusca).

Vocabolario degli Accademici della Crusca, V impressione, 11 voll., Firenze, Tip. Galileiana, 1863-1923, (V Crusca).

WIERZBICKA A., *Italian reduplication: its meaning and its cultural significance*, in EAD, *Cross-cultural pragmatics. The semantics of human interaction*, Berlin-New York, de Gruyter, 1991, pp. 255-282.

ZAMPIERI F., a cura di, *Opere di Carlo Goldoni, con appendice del teatro comico nel Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1954.

SITI CONSULTATI

Banca dati sui Proverbi italiani dell'Accademia della Crusca: <http://www.proverbi-italiani.org/>

Pagina web del progetto della 'Biblioteca pregoldoniana' dell'Università di Santiago di Compostela: <http://www.usc.es/goldoni/index>.

Ringrazio il Prof. Giovanardi, una guida costante che non ha mai smesso di indirizzarmi verso la strada migliore. È soltanto grazie ai suoi consigli e ai suoi insegnamenti che mi è stato possibile portare a termine questo lavoro. Uno speciale ringraziamento va alle persone incontrate durante questo percorso che sono diventate dei punti fermi nella mia vita. Ringrazio Marilena, per le conversazioni profonde, le risate e i momenti di spensieratezza, per l'amicizia vera che mi dimostra ogni giorno. Ringrazio Andrea, per la cura e l'amore con cui mi sta accanto, incoraggiandomi e sostenendomi sempre.