

ESPERIENZE DI CRONACA TEATRALE: IL COLLODI DELL'«ITALIA MUSICALE»

Viviana de Leo¹

1. UN GIORNALISMO ECLETICO

Dell'attiva produzione giornalistica, sezione non trascurabile della vita scrittoria di Carlo Lorenzini², colpisce particolarmente l'impegno indefesso applicato alla critica musicale: non solo il giornalista Collodi esercitava la sua penna sulle testate di spettacolo, non solo si trovò a dirigere uno dei periodici teatrali³, ma il riferimento al teatro, all'opera in quanto specchio della vita mondana dell'epoca, si incontra frequentemente in altri scritti suoi⁴. Osservare l'attenzione con cui l'occhio del Collodi si posava su una parte relevantissima della società ottocentesca⁵ – una società che nell'opera e dall'opera coltivava e traeva l'essenza profonda del nazionalismo crescente⁶ – permette di circoscrivere alcuni

¹ Università degli Studi di Milano.

² Per informazioni dettagliate sulla vita scrittoria e sulla biografia del Collodi si rimanda alla ricca *Cronologia* di Marcheschi (1995: LXIX-CXXIV).

³ Tanti i periodici di critica teatrale, musicale, letteraria e artistica cui il giovane Collodi si applicò con regolarità: oltre all'«Italia Musicale», il primo periodico in assoluto cui il Collodi prestò la penna («[...] pubblica il suo primo articolo, intitolato *L'arpa*, nell'«Italia Musicale» del 29 dicembre [...]. Il periodico «L'Italia Musicale» era al suo primo anno di vita [...]»: ivi, LXXVII), vale la pena di ricordare «L'Arte», giornale artistico, letterario e teatrale su cui il Lorenzini collabora dal 1853, per poi divenire, nello stesso anno, «direttore del giornale teatrale «Lo Scaramuccia»», grazie al quale «inizia uno scambio di notizie ed una collaborazione probabilmente indiretta con il «foglio umoristico letterario artistico e teatrale» lucchese «La Scena»»: ivi, LXXX-LXXXI. Al 1855 risale invece la collaborazione con la ««rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale» «Lo Spettatore»»: ivi, LXXXIV; è nel 1858 che «nasce il giornale drammatico «Carlo Goldoni» [...] a cui, per testimonianza di Yorick, pare che Lorenzini abbia collaborato»: ivi, LXXXIX.

⁴ Si pensi, ad esempio, ai continui rimandi in RIV, che concedono di capire come l'ambiente operistico fosse conosciuto e disponibile alla penna del Collodi (1856: 40): «Se basta molte volte una rima, venuta a caso, per decidere un poeta a fare un sonetto colla coda, o senza; se basta uno stornello, una bizzaria, un capriccio, cantarellato o fischiato sotto voce da qualcuno che passi nella strada, per ispirare ad un maestro di musica il largo di un gran finale, o il motivo di un notturno, o la mossa di una *galoppe* [...]»; ivi, 43: «L'episodio dei due amanti mi stava fitto nel capo, e malgrado che io facessi di tutto per allontanarlo, nonostante di tratto in tratto mi tornava a *frullare* nel pensiero (stile delle streghe del Macbeth), come il motivo popolare d'un'opera in musica, dopo finito lo spettacolo», ecc.); si rammenti anche l'attenta descrizione dei teatri – recuperata successivamente anche nella sezione più neutra della guida – e l'invettiva rivolta al Pagliano (ivi: 119-131). Su quanto dell'attività giornalistica che il Collodi venne svolgendo attorno al teatro, al melodramma in particolare, trapassò nel *Pinocchio* riferisce bene Guarducci (1968: 21 e ss.)

⁵ Raffaelli (2009: 33) ricorda che «Nel corso dell'Ottocento l'opera lirica conobbe com'è noto un'enorme popolarità, passando da occasione di svago per le classi alte o addirittura per la sola corte, come era stata nel Settecento, a intrattenimento della borghesia»; Bonomi, Buroni (2017: 84) scrivono altresì dell'ampliamento e dell'importanza del fenomeno operistico in quanto fenomeno sociale, di massa: «Il teatro d'opera in Italia [...] si arricchisce di nuove sedi non solo nelle grandi città, e accoglie un pubblico sempre più ampio e variato socialmente. Ora all'opera vanno anche i borghesi [...], e i livelli più alti della servitù nobile, i militari dei più alti gradi [...]. Il teatro era luogo e rito sociale per eccellenza, e lo si frequentava spesso, più che per godere dello spettacolo, per vedere e farsi vedere, e per giocare d'azzardo».

⁶ È Guarducci (1968: 12) a sottolineare «come il melodramma fosse avvertito quale elemento fondamentale formativo della coscienza italiana: comprensibile l'atteggiamento del Collodi in un'epoca nella quale l'Italia combatteva, oltre che sui campi di battaglia, anche sugli stessi prosceni, portando con le

tratti di un autore poliedrico, specialmente laddove – proprio il caso della critica musicale – siano stati poco approfonditi negli studi precedenti⁷. Del Collodi pubblicista sono infatti ormai chiari l'impegno politico, la partecipazione ai giornali dopo le esperienze sul campo di battaglia, la fede fervente del mazziniano, l'umorismo e la tendenza alla caricatura che tanta parte ebbero nel clima politico della metà del secolo XIX⁸; ma lo spirito dell'impegno civile non fu l'unica causa dell'applicazione del Collodi alla pubblicistica: lo scrittore scelse invece di occuparsi di tanta altra parte, non meno rilevante, della vita pubblica – l'opera, il teatro, lo spettacolo – riflesso della politica, sublimazione di intenti. È così che lascia, proprio sul periodico di cui in questa sede si discorre, un primo imberbe articolo, nel lontano 1847⁹; è così che, alla fine degli anni Cinquanta, la sua partecipazione su «L'Italia Musicale» si fa più insistente, guadagna molto spesso la prima pagina, nella corrispondenza ufficiale che offriva al periodico milanese della spettacolare vita operistica fiorentina¹⁰; è così che, proprio mentre il Collodi si impegnava nelle prime narrazioni in volume¹¹, mostrava lo spaccato della vita mondana e pubblica dell'epoca, esercitava la sua lingua nel campo del pezzo breve. Alla luce di quanto scritto, la possibilità di leggere gli articoli del Collodi critico musicale offre innumerevoli prospettive di ampliamento negli studi: innanzitutto, si fa la conoscenza di un Lorenzini nascosto, di quel “Lorenzini minore”¹²

opere dei suoi musicisti il canto del Risorgimento: Mercadante, Bellini, soprattutto Verdi, riaffermavano, nei loro cori il “primato” italiano, perciò ogni supposta o presunta influenza straniera aveva il sapore di contaminazione».

⁷ Il Collodi critico musicale risulta per lo più trascurato, in particolar modo il Lorenzini che firmava frequentemente i pezzi brevi dell'«Italia Musicale», al quale si presterà attenzione nel presente contributo; a denunciare il silenzio sotto il quale passa tanta della produzione del nostro autore è anche D'Ovidio (2017: 60, con bibliografia *ad locum*): «[...] l'attività specifica di critico musicale non ha sino a oggi riscosso molto interesse e i contributi relativi a questo argomento si contano sulle dita di una mano: un articolo di Marco Capra su Collodi e Verdi del 2001 e un intervento di Daniela Marcheschi, in cui l'autrice mette in rilievo la stima incondizionata di Collodi nei confronti di Rossini — considerato il nume tutelare dell'italianità —, sottolineando al tempo stesso la posizione antiverdiana del futuro autore di Pinocchio. A questi contributi recenti va senz'altro affiancato per la ricchezza delle informazioni, l'utile, ma ormai datato *Collodi e il melodramma ottocentesco* di Guarducci, che risale al 1968, e a cui si deve comunque il merito di aver messo in risalto per primo il legame di Lorenzini con le posizioni mazziniane e di aver raccolto molte utili citazioni collodiane relative al mondo del melodramma».

⁸ Per l'attività collodiana su testate di impronta politica e la posizione dell'autore si rimanda a De Santi (1976) e Candeloro (1976). Impresse rimangono le parole di Contorbia (2007: XXIII, ma si vedano anche XXIV-XXVII): «A tali rilievi forniscono un preciso riscontro alcuni *hommes de lettres* appartenenti alla generazione formatasi a cavallo dell'Unità italiana che delle materiali condizioni di vita del giornalista del decennio 1860-1870 hanno tracciato referti fedeli e spesso dolorosi: penso [...] al fiorentino Carlo Collodi».

⁹ In effetti, il giovane Carlo pubblicò il suo primo articolo proprio su «L'Italia Musicale»: Randaccio (2006: 14) riferisce che «Il 29 dicembre 1847, firmerà con la sigla L., il suo primo articolo giornalistico [...]»; Marcheschi (1995: LXXVII) sottolinea che il l'autore faceva così mostra «d'informazione e di buona competenza musicale – ciò che gli sarà sempre riconosciuto dai contemporanei [...]».

¹⁰ Marcheschi (1995: LXXVII e ss.) attesta che la collaborazione del Lorenzini al periodico in questione parte dal 1847, distendendosi negli anni successivi con varie interruzioni; il Collodi si mostra particolarmente attivo nella scrittura del giornale a partire dal 1855, intensificando la sua presenza nel biennio 1857-1858, e rimanendo stabile corrispondente fino al 1859; si veda, a proposito, anche Maini, Scapecci (1981: 35-40).

¹¹ Si fa riferimento, in particolar modo, al Collodi di *Un romanzo in vapore, Da Firenze a Livorno, Guida storico-umoristica*, Mariani, Firenze, 1856 e a quello de' *I misteri di Firenze*, Tipografia Fioretti, Firenze, 1857.

¹² Come monito, a tal proposito, risuonano le parole di Vetrugno (2016: 184, con bibliografia *ad locum*): «Trascurando la diffusa diffidenza nei confronti di testi occasionali e pertanto non propriamente letterari dei nostri classici contemporanei, l'analisi della scrittura minore e giornalistica d'autore apporta dati significativi sul piano dei contenuti, perché uno scrittore spesso travasa, più o meno consciamente, idee e immagini dai suoi “pezzi” alla sua opera, inducendo lo studioso a una visione intertestuale oggi indispensabile per leggere in maniera complessa la nostra più recente storia letteraria». Ancora più rilevante, sottolinea l'autore, «può essere il confronto dal punto di vista linguistico, almeno per due ragioni: la prima è che il secondo mestiere rivela la relazione che un autore intraprende con la lingua scritta in uso sulle pagine quotidiane più lette del suo tempo; la seconda è l'opportunità di osservare la nostra storia linguistica postunitaria considerando il lento andamento della lingua della prosa letteraria rispetto ai progressi

che spesso rimane nell'ombra dei grandi capolavori successivi; si fa poi la conoscenza del Lorenzini appassionato d'opera, su una testata milanese e secondaria rispetto a quelle da lui dirette, e forse per questa ragione trascurata dagli studiosi; si apre, infine, una nuova prospettiva per gli studi linguistici: non solo il possibile confronto tra il Collodi del pezzo breve e il Collodi delle prime opere in volume, ma anche la possibile analisi sui modi dell'articolo di critica teatrale, nel tentativo di riconoscere gli strumenti del mestiere e le particolarità del nostro autore.

2. «L'ITALIA MUSICALE»

È con questo giornale bisettimanale, con sede a Milano ed edito da Francesco Lucca¹³, che si traccia l'inizio della storia giornalistica di Carlo Lorenzini: il giovanissimo autore ebbe modo di pubblicare, per la prima volta, un articolo sul periodico – *L'Arpa*, il 29 dicembre del 1847 – mostrando al pubblico di lettori la competenza in materia¹⁴. Il Lorenzini frequentò le pagine del quotidiano anche negli anni successivi, intensificando notevolmente l'attività scrittorica verso il finire degli anni Cinquanta¹⁵. Il giornale, nato nell'estate del 1847, aveva presto cambiato il suo nome in «Italia Libera» all'indomani delle Cinque Giornate milanesi, uscendo fino all'estate dell'anno successivo; con il titolo originale, riprese le pubblicazioni il 30 gennaio del 1850, proseguendo ininterrottamente sino al 23 aprile del 1859¹⁶. È in questo torno di anni che il Collodi ebbe modo di partecipare all'esperienza della cronaca teatrale: il giornale, interamente dedicato alla critica musicale e operistica, lascia vistoso spazio al commento del Lorenzini che, più che neutro corrispondente fiorentino – anche se ebbe modo di viaggiare grazie alla sua attività¹⁷ – vive il commento allo spettacolo con la *verve* del cronista sportivo¹⁸,

incessanti dell'italiano, a quel “mondo in movimento” documentato nei diversi tipi di testo di carattere periodico. Insieme alla lingua epistolare, la lingua della prosa letteraria (e ancor più quella della poesia) sembrerebbe in posizione di retroguardia rispetto alle novità che la pubblicistica offre».

¹³ DBI (s.v. *Lucca, Francesco*): «Nel 1847 avviò la pubblicazione di un nuovo periodico, *L'Italia musicale. Giornale artistico-letterario*, stampato dalla tipografia Guglielmini. Il primo numero apparve il 7 luglio 1847 ed era prevista un'uscita settimanale il mercoledì “accompagnata di quando in quando da nuovi pezzi di musica o da disegni rappresentanti scene o figurini di costumi teatrali, o opere eminenti di pittura, scultura e architettura”; la direzione, mai esplicitamente indicata, fu in un primo tempo assunta dal Lucca».

¹⁴ Cfr. nota 9.

¹⁵ Maini, Scapecchi (1981: 36) riferiscono, in generale, di una «collaborazione, qualitativamente e quantitativamente notevole»; la bibliografia raccolta, in *ivi*, 38-40, mostra come, dal punto di vista schiettamente numerico, il biennio 1857-1858 coincida con l'apice dell'attività collodiana.

¹⁶ *Ivi*, 36.

¹⁷ Carlo Collodi, in effetti, svolgeva il ruolo del corrispondente sul posto, e talvolta fu itinerante: questo rientra nell'organizzazione, da parte delle testate, «di una rete di contatti e scambi con altre città, tramite “corrispondenti” o “postiglioni” incaricati di trasmettere notizie [...]. Si rivela così, sempre nei limiti di una realtà ottocentesca e italiana, la presenza di professionisti dell'informazione, in possesso di strutture tecniche già abbastanza sviluppate»: De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XXXII). In particolare, è possibile comprendere da alcuni articoli del 1857 e 1858 che avesse soggiornato a Milano e a Bologna (si vedano anche Maini, Scapecchi, 1981: 36-37 e Marcheschi, 1995: LXXXVII).

¹⁸ Il paragone, suggerito di certo da De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XLIV-XLV), non è casuale, ma tocca alcuni degli aspetti più caratterizzanti della cronaca teatrale dell'epoca: l'articolo teatrale appare come «da parte più genuinamente giornalistica del nostro periodico», considerando fattori come «l'entusiasmo del pubblico [...], la creazione del culto del divo» di cui i giornali presto si appropriano. Si comprende bene come «è solo l'articolo teatrale che può svilupparsi liberamente e cercare modi espressivi che rispondano alle esigenze sue e del suo lettore. [...] i caratteri generali di questa prosa permettono un accostamento [...] con un tipo di linguaggio giornalistico odierno, quello della cronaca sportiva. [...] Ambedue assolvono con efficacia un compito divulgativo e informativo rispondendo alle esigenze emotive di un pubblico particolare».

manipolando anche fatti non strettamente musicali¹⁹. Il giudizio spesso impietoso sugli interpreti, sui libretti e i loro autori, sui musicisti inebriati dalla fama, la gonfia caricatura della figura dell'impresario, i commenti sul balletto, le considerazioni su Verdi che spesso portano al favore per Rossini, e ancora eventi pubblici, gare, concorsi, mostre: questi gli argomenti prediletti della discussione²⁰, portata avanti con il solito piglio d'umorismo ammiccante, sull'onda della battuta di spirito, alla difesa di una certa libertà critica che, del resto, appariva tra le «idee programmatiche»²¹ del giornale.

3. IL PRESENTE STUDIO

Il presente contributo si prefigge, senza illusione di completezza, di riportare alla luce una parte sommersa del Lorenzini critico musicale, sepolta in tanta produzione giornalistica e dal nome di testate maggiori. Come si anticipava, sebbene la cronaca teatrale possa essere considerata – per alcuni tratti eminentemente linguistici e stilistici – una tipologia giornalistica a sé stante²², il nostro giovane scrittore non manca di distinguersi, adoperando quella penna svelta, lesta, pungente: adoperando una lingua che merita di essere fotografata nella sezione temporale circoscritta. Proprio alla componente linguistica sono dedicate le pagine a seguire, nel tentativo, attraverso l'analisi dei tratti linguisticamente salienti, di delineare quale fosse la lingua del Collodi in questo arco temporale – e quindi anche in relazione alle opere successive – e quanto il Lorenzini giornalista si distanziasse o avvicinasse al Collodi delle opere coeve. Punto fermo del raffronto si è rivelato essere la prima opera narrativa in volume²³ del Lorenzini – *Un romanzo in vapore, Da Firenze a Livorno, Guida storico-umoristica* del 1856 –, opera per sua natura multistabile²⁴, che concede di prendere visione di diversi registri e livelli di lingua che lo scrittore possedeva a questa altezza: si osserva, da un lato, un autore che si trattiene, non riuscendo ad affrancarsi, nelle parti maggiormente serie della guida, dai moduli più triti della letterarietà di maniera; dall'altro, specialmente nelle sezioni in cui viva si ode la

¹⁹ Collodi si occupò «anche dei fatti letterari (uscita di opere, di giornali) e scrive articoli di più ampio respiro»: Maini, Scapecchi (1981: 37).

²⁰ Guarducci (1968: 9 e ss.) riferisce gli argomenti di discussione del Collodi per quanto riguarda lo «Scaramuccia»: scrive di un Collodi che, fattosi «critico acerbo», colpiva abitudini e vizi dei cantanti, «atteggiamenti istrioneschi, gesti retorici ed ampollosi, pose briose»; di un Collodi che «si rivolge, ancora una volta, verso e contro i deprecati librettisti» (ivi: 13); di un Collodi con «alcune pieghe “conservatrici” se non pedanti nel suo modo di capire e giudicare il melodramma, specie quando questi rompeva lo schema del “dramma storico”» (ivi: 19); di un Collodi che si impegna a difendere «ad oltranza [il] melodramma italiano minacciato, in quel periodo, dalla presenza di Meyerbeer» (ivi: 21). Sul rapporto tra Collodi e Verdi si guardi anche a D'Ovidio (2017: 60 e ss.).

²¹ Il giornale, «nel cominciare il suo sesto anno di vita (1854), ribadisce alcune idee programmatiche, ovvero che la musica deve avere nelle sue colonne un posto di preminenza [...]. Ma, aspetto ancora più importante, e che sottolineiamo perché si trova spesso nel Lorenzini, è l'affermazione della indipendenza della critica»: Maini, Scapecchi (1981: 36).

²² Si rimanda alla ricchissima e puntuale analisi compiuta da De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XXXI-XLV), in cui si mettono in luce i tratti stilistici e linguistici della cronaca teatrale, che «assume quindi, nel quadro generale del giornalismo italiano dell'epoca, un'importanza particolare: non solo essa è la parte più genuinamente originale della composizione, ma è anche l'unica attestazione costante di cronaca cittadina, sia pure settoriale. Essa è inoltre il settore nel quale si rivela maggiormente l'esigenza di attualità e la rapidità dell'informazione»: ivi: XXXII.

²³ Per quanto riguarda il confronto con la lingua di RIV, si raccolgono i dati dallo spoglio linguistico eseguito sul testo, preconditione di un precedente contributo, attualmente in attesa di pubblicazione. Si rimanda, inoltre, agli studi approfonditi sull'opera di Randaccio (2010), Merger (2010) e Guagnini (1994, 2010).

²⁴ Guagnini (1994: 138) scrive: «quanto ai generi cui si rifà deliberatamente, diciamo subito che il libro non risulta da una loro *fusione*. Non è un libro omogeneo; i vari filoni, generi, registri piani del racconto sono tutt'altro che integrati organicamente».

voce del narratore e nelle sezioni dialogiche, quel senso spontaneo della lingua prende forma, fortificandosi nell'emulazione del dialogo, nel tentativo di avvicinamento della parola scritta alla parola pronunciata; ma si osserva anche una terza messa in pratica della lingua: i moduli della pubblicistica, il sentimento di paradossale e l'umorismo frizzante, lo sperimentalismo e il gioco verbale, restano ben visibili in un'opera che si serve degli espedienti linguistici del giornalismo per colpire il lettore. Per questa ragione il romanzo si rivela un ottimo punto di riferimento per paragonare il Collodi della scrittura a lungo raggio al Lorenzini dello scoppiettante pezzo breve.

È stato necessario, ai fini della ricerca, raccogliere un *corpus* di articoli significativo²⁵ (in totale 40) e procedere con il lavoro di spoglio linguistico; se ne riporta l'elenco completo:

1847: L.²⁶, *L'arpa*, 29 dicembre.

1857: *Il teatro Pagliano fu!!!...*, 14 marzo.

I traduttori e le traduzioni. A proposito della Storia d'Inghilterra del Macaulay, tradotta da Paolo Emiliani Giudici, 20 maggio.

Come andò che i virtuosi di canto diventassero cantanti, e i cantanti si trasmutassero in artisti di canto!, 13 giugno.

Corrispondenza di Firenze, 3 ottobre.

Corrispondenza di Firenze, 14 ottobre.

Corrispondenza di Firenze. Ancora del Simon Boccanegra al teatro della Pergola, 31 ottobre.

Corrispondenza di Firenze, 14 novembre.

Corrispondenza di Firenze. Una vendetta. Opera nuova del maestro Cianchi, rappresentata per la prima volta la sera del 10 corrente al teatro Pagliano. Esecutori i De Roissi – Bertolini – Giorgi – Pacini, 21 novembre.

Corrispondenza fiorentina. La poetessa Giannina Milli a Firenze, 5 dicembre²⁷.

Corrispondenza di Firenze, 19 dicembre.

Corrispondenza di Firenze, 27 dicembre.

Corrispondenza di Firenze, 30 dicembre.

1858: *Corrispondenza di Firenze*, 6 gennaio.

Corrispondenza di Firenze, 14 gennaio.

Corrispondenza di Firenze, 16 gennaio.

Corrispondenza di Firenze, 27 gennaio.

Corrispondenza di Firenze, 17 febbraio.

Corrispondenza di Firenze, 24 febbraio.

Corrispondenza di Firenze, 13 marzo.

Corrispondenza di Firenze, 20 marzo.

Corrispondenza di Firenze, 24 marzo.

Corrispondenza di Firenze, 3 aprile.

Corrispondenza di Firenze, 14 aprile.

Corrispondenza di Firenze, 17 aprile.

Corrispondenza di Firenze, 21 aprile.

Corrispondenza di Firenze, 8 maggio.

Corrispondenza di Firenze, 12 maggio.

Corrispondenza di Firenze. Grande esposizione permanente di piano-forti di A.M. Ducci di Firenze, 19 maggio.

Corrispondenza di Firenze, 29 maggio.

Corrispondenza di Firenze, 7 luglio.

Corrispondenza di Firenze, 10 luglio.

²⁵ Gli articoli reperiti, attraverso il motore di ricerca *Google Books*, sono stati digitalizzati e resi disponibili in linea; Maini, Scapecchi (1981: 36) ricordano, però, «che la collezione completa di questo periodico, l'unica a quanto ci risulta in Italia, è conservata presso l'archivio Ricordi di Milano».

²⁶ Del *corpus* qui analizzato, il pezzo del 29 dicembre del 1847 è l'unico ad essere firmato con la sola iniziale del cognome; al modo di Maini, Scapecchi (1981: 38), gli articoli «non preceduti da sigla devono intendersi firmati per esteso».

²⁷ Maini, Scapecchi (1981: 39) indicano l'articolo in questione come siglato (L.) e non firmato per esteso; l'articolo, tuttavia, appare firmato per esteso, sebbene ad esso si aggiunga la coda del *post scriptum* che il Collodi sceglie di segnalare soltanto con la sigla.

Corrispondenza di Firenze, 17 luglio.
Corrispondenza di Firenze, 18 agosto.
Corrispondenza di Firenze, 28 agosto.
Corrispondenza di Firenze, 4 settembre.
Corrispondenza di Firenze, 22 settembre.
Le mie impressioni (Caffè Martini), 15, 18, 24 dicembre.

La scelta degli articoli da sottoporre all'analisi linguistica è stata condizionata da diversi fattori: lampante, ad esempio, è la presenza dell'unico articolo del 1847, il primo pezzo breve in assoluto del nostro Collodi; facilmente arguibile sarà allora la ragione della scelta: leggere la prima messa in pratica della penna del Lorenzini offre un importante termine di confronto a priori, non soltanto a posteriori tramite il raffronto con le opere successive. In secondo luogo, si è scelto di soffermarsi sul biennio in cui più intensa si fa l'attività del Collodi critico di musica, il 1857-1858, che coincide anche con la pubblicazione delle prime opere del Nostro: *Un romanzo in vapore* vede la luce nel settembre del 1856, all'anno successivo risale la pubblicazione dei *Misteri di Firenze*²⁸. Da ultimo, ma non trascurabile, sebbene non vi siano problemi di attribuzione²⁹, si è scelto, anche in base alla reperibilità del materiale, di soffermarsi sugli articoli firmati per esteso dal Lorenzini: raramente il pubblicista dell'«Italia Musicale» sceglie di rimanere anonimo³⁰, ma diverse sono le volte in cui gradisce lasciare un semplice segno di sé, sottoscrivendo con le iniziali (C.L., L.C. o semplicemente L.).

4. L'ANALISI DELLA LINGUA

Occuparsi della lingua dei giornali della metà dell'Ottocento «vuole costituire un contributo allo studio del processo attraverso il quale l'italiano scritto della tradizione letteraria [...] tende in età moderna da un lato ad acquisire una dimensione più adeguata alle necessità degli usi vivi e correnti, e dall'altro a divenire patrimonio di strati sociali della nazione sempre più vasti»³¹. In particolar modo, lo studio della lingua della cronaca teatrale, settore vivissimo e genuino del periodico del secolo decimonono³², concede di assistere proprio a quel processo per cui la lingua letteraria – senza dubbio ingombrante nelle pagine di spettacolo – lascia pian piano spazio all'emersione di tratti dell'uso vivo, che partecipano dello stile brillante di cui si compone la pagina musicale³³. Complici del vortice letterario e brillante-vivo che si crea nelle pagine di critica musicale sono due fattori: da un lato la necessità di elevare, anche a scopo ironico e satirico, la lingua con cui

²⁸ Marcheschi (1995: LXXXIV-LXXXVIII).

²⁹ Maini, Scapecchi (1981: 37-38): «La sigla, spesso usata nella collaborazione al giornale milanese, lo stile e i temi trattati fanno attribuire sicuramente al Lorenzini queste corrispondenze [...]».

³⁰ In ivi: 38-39, si legge che solo due articoli appaiono anonimi: la *Corrispondenza di Firenze* del 10 febbraio del 1855, che non appare firmata, «ma si può attribuire con sicurezza al Lorenzini», e la *Corrispondenza di Firenze* del 27 febbraio 1858.

³¹ Masini (1977: 1).

³² De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XXXI) ricordano che quella del commento teatrale era la pagina «certamente più letta e più attesa»: del resto, le rappresentazioni «erano seguite dal pubblico con una costanza e un interesse che, superando il fatto di moda o di costume, raggiungevano spesso momenti di fanatismo collettivo». Questo spiega anche l'aumento della presenza della cronaca teatrale nel periodico dopo il 1828-1830, «anni che vedono il proliferare della stampa periodica, soprattutto quella d'intrattenimento, e la nascita di testate dedicate esclusivamente al teatro».

³³ «[...] i resoconti di successi strepitosi, l'esaltazione dell'eroe o dell'eroina del momento, la descrizione delle qualità estetiche della musica, del canto, della danza, richiedono l'uso di ogni possibile supporto esornativo con un generale prevalere di intonazione aulica; la constatazione di un insuccesso, o la stroncatura più o meno feroce dello spettacolo o degli interpreti, si appoggiano invece spesso – soprattutto per il predominare del discorso satirico – ai modi del registro brillante»: ivi, XL.

si parla dell'opera, tendenza, quest'ultima, rafforzata dal tentativo di adeguamento alla lingua del melodramma romantico stesso che, come ben si sa, nell'Ottocento tende a invilupparsi ed inspessirsi nelle ampie volute della letteratura tragica³⁴; dall'altro, l'immediatezza con cui il cronista musicale è costretto a parlare dell'evento volatile, della *performance*, a darne un giudizio rapido affinché il commento risulti fresco di settimana³⁵, costringe ad integrare i moduli dell'uso vivo.

Una domanda, dunque, sorge spontanea: come si inserisce nell'orizzonte linguistico variegato la figura eclettica del giornalista Collodi? Il Lorenzini, forte della vigorosa pratica giornalistica sviluppata nell'impegno civile³⁶ e con una certa professionalità, ama, per un certo verso, confermare le tendenze del genere teatrale adoperando una lingua enfatica ed elativa³⁷, insistente sui moduli della letteratura; essa, tuttavia, risulta nella maggioranza dei casi piegata all'inevitabile umorismo di matrice sterniana³⁸, che caratterizza anche le prime opere in volume³⁹. È questa predisposizione naturale alla satira brillante che fa sì che

³⁴ Sulla complicazione del linguaggio melodrammatico nel secolo XIX imprescindibile è la lettura di Coletti (2017a: 149-166), che ricorda, precisamente, che alla «novità di forme musicali corrisponde una novità anche nel linguaggio verbale, ora piegato decisamente verso lo scarto da ogni medietà, pronto a esibire lessico e costrutti arcaici o rari o difficili, teso più alla pregnanza del gesto (musicale, linguistico, corporeo) dell'attore che alla perspicuità del discorso [...]. Alfieri fa scuola, spingendo a una forte accentuazione delle punte formali estreme del vecchio linguaggio tragico ereditato dal Cinquecento, in direzione di maggiore durezza, icasticità espressiva, di più radicali rifiuti di ogni linearità sintattica, cui i librettisti aggiungeranno vistosi anacronismi lessicali». Si rimanda anche a Bonomi, Buroni (2017: 91-93) per approfondimenti sullo stesso tema, a Mengaldo (2015-2016) e a Rossi (2005). Appare poi interessante riflettere, con Raffaelli (2009: 47), sul condizionamento linguistico che si osserva negli epistolari delle stesse cantanti liriche, portate anche dall'enfasi del giornale ad assumere un registro non lontano dalla cronaca teatrale: «[...] sembra essere lo stesso tema della lirica – data l'enorme popolarità acquisita da questo passatempo di moda fra le più diverse classi sociali e in considerazione dell'alone epico che circonda gli interpreti – a imporre un gergo compatto e solidale, che non può non ricorrere a toni enfatici. A codificare questo gergo e ad alimentare il culto del divo sono i giornali [...]; non meraviglia dunque che – depurato della sua componente più aulica – il linguaggio delle cronache teatrali possa riversarsi negli epistolari delle cantanti, attentissime lettrici di quelle recensioni alle quali devono spesso il proprio successo».

³⁵ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XXXIX): «Più di altri prodotti della pubblicistica dell'epoca, la cronaca teatrale è destinata al rapido consumo di un pubblico vasto ed eterogeneo: il pubblico stesso, fra l'altro, che ha assistito allo spettacolo teatrale e che potrà quindi facilmente identificarsi nel messaggio recepito».

³⁶ Oltre che ai contributi di Desideri (1976) e Petrini (1976), si rileggano le parole di Bertacchini (1994: 53): «Per trentacinque, quarant'anni Collodi esercita il mestiere, indossa la “camicia di Nesso” giornalistica sulle colonne di oltre una decina di fogli, tra i quali: “Il Lampione (1848/49, con la ripresa del 1860/61) e “Lo Scaramuccia” (1850-1858), “L'Arte” (1853) e “La Nazione” (1854-1859), “La Lente” (1856-1858) e al “Giornale per i bambini”». Bertacchini riporta un passo celebre di *Occhi e nasi. Ricordi al vero*, Firenze, Paggi, 1881: «Si nasce poeti, ma non c'è bisogno di nascere giornalisti. Vero è che una volta giornalisti, si muore giornalisti. *Semel abbas, semper abbas*. Il giornalismo è la camicia di Nesso; una volta infilata e messa addosso, non c'è verso di levarselo più».

³⁷ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XL): «Comune a tutte le testate e a tutti i tipi di articoli è comunque la predilezione per gli artifici retorici quali l'iterazione, la gradazione, l'apostrofe, l'interrogazione, la struttura ternaria e, specialmente, l'iperbole. Sia il brano aulico che quello brillante pullulano di traslati, e alla metafora tradizionale si aggiunge talvolta quella innovativa».

³⁸ Si rimanda alla ricca *Introduzione* di Marcheschi (1995: XI-LXII) per meglio comprendere l'entità degli echi sterniani nella scrittura di Carlo Collodi; riporto quanto si legge in ivi: XXXVII: «e Collodi è sterniano anche nel mettere mano alla penna, senza parere di aver programmato la sua scrittura, nell'affidarsi al libero gioco della mente e della reinvenzione, per libere associazioni del linguaggio».

³⁹ «La ricostruzione del tessuto narrativo o, meglio, digressivo e metanarrativo di *Un romanzo in vapore* avviene dunque all'insegna della parodia che, senza alcun timore reverenziale, Collodi fa ricadere a pioggia sul medesimo archetipo sterniano: ciò che distingue ulteriormente *Un romanzo in vapore* da tutti i libri di viaggi più o meno sentimentali che lo precedono. Dopo aver scritto *Un romanzo in vapore* per irridere il genere odoeporico, tocca ora ai *Misteri di Firenze*, parodia del romanzo sociale [...]»: ivi: XL.

prevalga il registro brioso tipico della sua scrittura e del giornale dell'Ottocento⁴⁰: l'autore si lascia spesso andare al *lusus* linguistico, forgiando una lingua per sua natura multiforme, infarcita di stranierismi, cultisimi, fiorentinismi anche meno «discreti»⁴¹ di quelli adoperati nel coevo romanzo⁴², giocando con la parola e servendo pronte battute di spirito. Si delinea presto, leggendo gli articoli di giornale che il Nostro prepara per «L'Italia Musicale», la possibilità di assistere ad una lingua in evoluzione.

4.1. *Fatti interpuntivi e paratestuali*

Accogliendo l'invito di Prada (2012-2013: 266) a non considerare «l'*usus* interpuntivo [...] attendibilmente autoriale», anche vista, nel nostro caso, la rapidità di stesura di cui risultano suscettibili i pezzi brevi in analisi, si procede lo stesso a delineare i tratti generali della punteggiatura; scopo dell'analisi non sarà solo il risvolto autoriale – vale a dire, delineare gli usi più prototipicamente collodiani⁴³ – ma anche il parallelismo intessuto con la coeva pratica giornalistica⁴⁴ e le scritture non letterarie⁴⁵.

La punteggiatura degli articoli musicali del Lorenzini appare in linea con la prassi interpuntiva ottocentesca, ma vale la pena di sottolineare quanto nei pezzi brevi, e in generale nelle opere del nostro autore⁴⁶, l'uso dei segni non si configuri mai un fatto neutro, ma si colori sempre di un significato ulteriore e marchi l'espressività del contenuto verbale. Cominciando dalla virgola, senza dubbio il segno più frequente, essa appare impiegata in maniera sovrabbondante rispetto alla odierna prassi puntatoria: si incontra sistematicamente dinanzi alla relativa (1847, 204⁴⁷: *E il culto, che le si tributava* [...]; 1857, 369: *è stato capace di mettere insieme un'opera, che vorrebbero avere scritto* [...]; 1858, 125: *il genio della più grande artista drammatica, che abbia giammai avuto la scena francese*) – sebbene sia possibile trovare qualche caso in cui manca (1857, 369: *il Cianchi era un modesto lavoratore di pietre dure (impiegato regio) il quale a tempo avanzato* [...]); non di rado si trova a precedere la

⁴⁰ Come spiega Masini (1977: 112), studiando i periodici milanesi del periodo, sebbene l'ampiezza del materiale non conceda di fornire una trattazione minuziosa dello stile giornalistico, le tendenze generalmente individuate confermano quanto si è scritto per la cronaca teatrale e per il Lorenzini: «[...] la ricerca di espressività sembra attuata sui nostri quotidiani attraverso due vie: da un lato il ricorso ad alcune delle figure retoriche peculiari della tradizione letteraria, dall'altro l'accoglimento di espressioni caratteristiche della lingua parlata [...]».

⁴¹ Castellani Pollidori (1983: LXXV, ma più approfonditamente LXV-LXXVIII).

⁴² Poche e leggere le pennellate toscane in *Un romanzo in vapore*: si riscontra, nella lettura dell'opera, un atteggiamento linguisticamente morigerato nei confronti del lessico maggiormente connotato dal punto di vista regionale.

⁴³ Prada (2012-2013: 266) ricorda che, ad esempio, «hanno un certo valore tipizzante l'uso e l'abuso dell'esclamativo seguito dai puntini di sospensione [...] e quello, non documentato nella *Grammatica* ma diffuso nella scrittura giornalistica, dell'impiego sovrabbondante del trattino di unione».

⁴⁴ Si veda, a proposito, la trattazione che Masini (1977: 21-23) fa di alcuni tratti grafico-interpuntivi.

⁴⁵ In particolare, interessante è il confronto con l'epistolario nieviano (si veda Mengaldo 1987: 33-41), non solo perché appartenente alla medesima fascia cronologica, ma in quanto esempio di prosa non letteraria ottocentesca: sebbene le due tipologie di scrittura a raggio breve non siano sempre sovrapponibili, numerosi i tratti linguistici che accomunano la scrittura privata e quella pubblica dei periodici.

⁴⁶ Per confronti con le opere seriori si rimanda a Prada (2012-2013: 266-270), per la situazione linguistica de' *La grammatica di Giannettino*; si rinvia invece a Canazza (2021: 422-424) per approfondimenti linguisticamente mirati sul *Viaggio per l'Italia*.

⁴⁷ Si è scelto, per sinteticità, di riportare un solo esempio per annata: nel caso del 1847 è necessario ricordare che lo spoglio ha riguardato l'unico articolo, seppure consistente, scritto dal Lorenzini: nel caso in cui nell'esemplificazione mancasse l'indicazione dell'anno, si dovrà intendere che il fenomeno in analisi non si riscontra – a meno che non sia altrimenti esplicitato o si tratti di un tratto ampiamente diffuso in tutto il corpus. Si riporta, naturalmente, anche il numero di pagina – essendo la rivista numerata – da cui gli esempi sono tratti.

dichiarativa o completiva (1857, 186: *giurò sul capo di suo padre, di prendere atroce vendetta del supplizio fatto patire ai suoi orecchi*; 1858, 261: [...] *costretti dalla signora Oggioni, a comparire sul palcoscenico*); si inserisce tra il soggetto e predicato, specie nel caso di soggetto pesante (1847, 205: *L'abbassamento del prezzo congiunto ad un'accordatura che garantisca la durata delle corde, sono le misure più proprie a dare un po' di popolarità a questo istromento* [...]; 1857, 157: *Le poche parole che nel numero decorso di questo giornale publicai intorno alla storia d'Inghilterra del Macaulay, vogliono essere tenute in conto* [...]; 1858, 61: *Se domani il Boccanegra, fosse ribattezzato per Boccabianca* [...]), intromettendosi anche tra il verbo e il complemento oggetto (1858, 82: *tutti i giornali fiorentini gli cantano, l'esequie* [...]); spesso appare sostituita dall'onnipresente trattino, che risulta adoperato al solo fine di separare le clausole (1857, 361: *io convengo di buon grado che la voce di Baucardé non sia più quella di dieci anni addietro – ma l'accento e i modi di canto di questo tenore* [...]; 1858, 105: *di non prendere per tutta moneta contante i battimani dell'uditorio della Pergola – il quale uditorio* [...]) e può essere sostituita anche dal punto e virgola⁴⁸ (1858, 122: *Cosa importa a voi, che il professor Filippo Bertì; svisceratissimo dello splendore del teatro italiano* [...]). Essendo l'uso della virgola più frequente rispetto al sistema contemporaneo, sistematicamente è dato di incontrarla anche prima della congiunzione semplice e della disgiunzione (1857, 157: *di tuttociò che esiste di più ex, di più negativo, e di più insufficiente* [...]; [...] *senza bisogno di pigolare continuamente un appoggio che le sorregga, o una mano di ciarlatano*; 1858, 82: *e le Traviate passeggiano impudentemente su recenti avelli dei sassoni Aroldi, e dei genovesi Boccanegra* [...]).

Decisamente collodiani, invece, gli usi concernenti i due segni di punteggiatura forte – il punto esclamativo e l'interrogativo – e l'insistenza con la quale sono adoperati i puntini sospensivi: i segni si trovano spesso impiegati a marcare il contenuto della frase, come sottolineatura ironica o semplicemente enfatica; possono comparire in ripetizione o in combinazione. Il punto esclamativo tempesta la scrittura del Lorenzini, giornalistica e non, comparando a segnalare il motto di spirito, l'esclamazione, la marcatura satirica o polemica (1857, 82: *Il teatro Pagliano fu!!!...[...] scettici!...*; 1858, 261: *Bell'avvenire che si prepara per l'arte!...*); si registra il segno ripetuto, ad evidenziare maggiormente l'enunciato (1857, 186: *Colleghi: io propongo che da qui in avanti il nostro nome di professione debba essere quello di Usignoli!!!...*; 361: *Solita esecuzione, solita noia, soliti sbadigli, solito teatro mezzo vuoto. Fra due o tre giorni avremo il Trovatore!!! Misericordia!*), in combinazione con il punto interrogativo, a significare forte scetticismo (1857, 325: *gli Ugonotti anche mascherati ridicolissimamente da Anglicani (!) hanno dato lo scaccomatto decisivo alla signora Giovanna*; 1858, 14: *Che i signori virtuosi si tranquillizzino?!...*) e, come marca tipicamente autoriale, seguito dai puntini di sospensione in numero variabile⁴⁹. Anche il punto interrogativo compare spesso seguito dai puntini di sospensione, i quali, oltre ad emulare, negli stralci dialogici presenti, una certa esitazione (1858, 61: *– L'ho saputo anch'io!... – Ah!... l'avete saputo?... chi è?...*), fungono da introduzione di frasi ad effetto, a completamento della battuta precedentemente introdotta (1857, 325: *ma i Vespri Siciliani hanno finito di annoiare mortalmente anche coloro che vanno al teatro unicamente.... per andare al teatro*; 1858, 61: *I dilettanti fiorentini, al teatro Alfieri si sono esercitati..... in famiglia*); come già accennato, il loro numero è variabile. Senza ombra di dubbio, però, un tratto che mostra di essere caro al Collodi del pezzo breve e della scrittura a lungo raggio è l'onnipresente lineetta: il trattino si incontra non solo nei composti⁵⁰

⁴⁸ Saltuariamente, l'uso appare registrato anche nell'epistolario nieviano: Mengaldo (1987: 34).

⁴⁹ Castellani Pollidori (1983: LX, nota 2) scriveva dell'«uso e l'abuso dell'esclamativo seguito dai puntini di sospensione (che non esiterei a definire addirittura l'«interpunte» collodiano)»; in effetti, non solo l'impiego insistito del modulo interpuntivo si riscontra anche nel contemporaneo RIV, ma è ampiamente testimoniato nelle scritture seriori: si rimanda, ancora, a Prada (2012-2013: 266).

⁵⁰ L'impiego massiccio della lineetta risponde alle abitudini scritte del secolo decimonono: segnalato da Migliorini (1960: 623-624), è Masini (1977: 21-22 e nota 11 con bibliografia *ad locum*) a riscontrare una certa insistenza nella prosa periodica: «La scomposizione grafica dei composti sembra in effetti principalmente

(1857, 157: *capo-lavoro*; 362: *piano-forti*; 1858, 13: *palco-scenico*⁵¹; 83: *capo-comico*; 123: *puro-sangue*; 190: *gran-turco*; 275: *coton-polvere*, ecc.), ma si trova ad unire parole per una maggiore pregnanza di significato (1857, 186: *bello-spirito*; 362: *senso-comune*; 1858, 83: *donna-soprano*; 89: *dilettanti-maestri*; 402: *buon-senso*; *buffo-comico*; 409: *cenerognolo-scuro*, ecc.); si registra con abbondanza anche nei nomi propri (1857, 314: *Segri-Segarra*; 325: *Giorgi-Pacini*; 1858, 61: *Carrozzi-Zucchi*; 150: *Salvini-Donatelli*, ecc.), e in neoformazioni effimere o vere e proprie sequele di lessemi (1857, 186: *casa-del-diavolo*; 1858, 118: *acrobatico-mimo-danzante*; *diurno-crepuscolari-notturne*; 398: *Omnibus-specie di veicolo*; *melo-mimo-coreografico-musicale*, ecc.). Spesso è possibile incontrare la lineetta in separazione di membri equivalenti o semplicemente giustapposti (1857, 325: *La parte del paggio Urbano (Dall'Anese) è alquanto sacrificata – la verità è una sola*; 362: *Alcuni pretendevano che l'impresa avesse trattato la Brambilla – aggiungeremo poi, che le trattative erano rimaste a mezzo, a motivo di gelosie e di rivalità di palco scenico*; 1858, 54: *Quest'opera manterrà il teatro costantemente popolato – e i milanesi potranno anche in quaresima gustare tutte le sere un po' di carnevale*, ecc.); non è raro che appaia ridondante, accanto ad un altro segno di punteggiatura (1857, 402: *La prima è un bel lavoro; anzi è un buon lavoro: piacque molto, fu applaudita moltissimo: – e la censura ne interdisse la replica*; 1858, 6: [...] *consolazione di tutti i ragazzi di strada e di tutti i tenori, che abbaiano alla luna: – perocchè se l'amante di Leonora è un po' romoroso e stravagante [...]*). Interessante è evidenziare – come si potrà dedurre dagli esempi apportati – che il Lorenzini del 1847, per la prima volta giornalista, non cedette alla punteggiatura espressiva: come si noterà in seguito, sia in prospettiva linguistica che stilistica, *L'Arpa* appare conformato alle modalità della lingua alta, in una prosa regolata, elevata e tecnica che compone un articolo dal taglio informativo e neutro; nessuno spazio, pertanto, è lasciato all'umorismo, anche interpuntivo.

Ancora, tra gli espedienti demarcativi in senso umoristico che il Lorenzini critico musicale adopera con costanza e frequenza nelle colonne del periodico, sarà il caso di annoverare il corsivo: parole, giochi fonici, citazioni implicite, tutto ciò che passa sotto il velo della sottile ironia autoriale merita di essere segnalato graficamente attraverso l'uso del corsivo. Il tratto, oltre che essere pienamente in linea con l'insegnamento sterniano e la pratica del giornalismo umoristico⁵², permette al giornalista di comunicare direttamente col suo pubblico, di ammiccare graficamente allo scopo di far cogliere il filo di satira, il

condizionata dalla possibilità che essi siano analizzati nel valore semantico originario dei loro componenti, in altre parole che sussista nello scrivente la coscienza della loro formazione etimologica, condizione che si verifica più facilmente per voci di recente coniazione. Anche dal punto di vista storico si può osservare, per l'Ottocento, che la scissione grafica dei composti è frequente soprattutto per i neologismi». In effetti, anche Mengaldo (1987: 35) non manca di notare, per la scrittura epistolare del Nievo, la maggiore frequenza del tratto, specie «se il Nievo ne avverta il carattere di voci nuove o appartenenti a lessici speciali». Per quanto concerne il Lorenzini degli articoli di giornale, l'uso è segnalato anche da Bertacchini (1994: 81), il quale parla di un autore che «va oltre la misura delle due parole distinte con o senza trattino, che usano normalmente i giornali di metà Ottocento. Scrive anche lui catene parlate [...]»; Marcheschi (1995: XVII) nota, in merito al trattino e all'uso peculiare di certi segni d'interpunzione, la vicinanza al modello sterniano, in particolare per le «lineette, a formare delle vere e proprie “catene” comiche».

⁵¹ Migliorini (1960: 623) ricorda che «*Palco scenico* si scrive ancora in due parole [...]»; il Guadagnoli e il Giusti scrivono *pian-forte*; Mengaldo (1987: 35) registra *piano-forte* anche per Nievo. Lo spoglio degli articoli dell'«Italia Musicale» mostra l'oscillazione fra le diverse possibilità di resa scritta delle due parole: in generale, maggiore appare l'incidenza della variante con i due formanti discreti (una decina di volte), alternata (conto 5 apparizioni) alla variante univertata *palcoscenico*; minore (solo 3 occorrenze, se non vedo male) la forma con il trattino a separare i componenti. Per quanto riguarda *pianoforte*, appare decisamente maggioritaria la forma con la lineetta separatrice (una quindicina di occorrenze), con sole due apparizioni della variante univertata.

⁵² Marcheschi (1995: XVII): «Che cos'è il modello sterniano? [...] A questo si uniscano, in Collodi in particolare, lo specialissimo impiego della punteggiatura, dei due punti e delle lineette, a formare delle vere e proprie “catene comiche”; l'uso dei corsivi, dei neretti e di vari mezzi grafici e tipografici volti anche a disegnare la pagina, a dilatarla e a colorirla modernamente in una dimensione sempre più estrosa e immaginativa».

barlume di ironia, l'inasprita polemica (1857, 186: [...] la parola – *cantanti* – non fosse già una parola semplice [...] ma bensì una parola composta, da doversi scrivere con il tratto d'unione in mezzo cioè, *can-tanti*, equivalente né più né meno che a *tanti-cani*; 370: Io non voglio negare che si possa *improvvisare*: nego che si possa precisare il giorno e l'ora in cui saremo disposti a fare della *buona poesia* all'improvviso!; 1858, 13: Tu sei diventato il *pretesto*, la *scusa plausibile* di tutti i cantanti che non sanno cantare, ecc.); più normale, invece, l'uso del corsivo volto alla demarcazione degli stranierismi o dei prestiti adattati (1857, 82: *puff*, *debuttasse*⁵³; 385: *d'abord*; 1858, 13: *rendez-vous*; *toilettes*, ecc.), dei tecnicismi del settore o delle parole che rientrano in un gergo ben collaudato (1858, 6: *di cartello*; *impreviste avvenienze*; 13: *far furore*; 26: *indisposizioni teatrali*⁵⁴; *pezzi a due*; *pezzi a solo*; 214: *introduzione*; *cavatina*; *duetto*; *aria*, ecc.), come, del resto, per gli innumerevoli inserti latini e le citazioni. Meno adoperato – ma pur presente, a differenza, ad esempio, del romanzo⁵⁵ – è il grassetto: proprio per la scarsa incidenza del fenomeno, è possibile supporre che il Lorenzini giornalista ne facesse un uso limitato e dunque significativo: esso appare quando vi è un bisogno più intenso di sottolineare una porzione testuale, quando il lettore non può in assoluto rischiare di smarrire lo scherzo nascosto dalle parole (1857, 186: *Colleggi: io propongo che da qui in avanti il nostro nome di professione debba essere quello di **Usignoli**!!...;* 362: *Esso ne chiede un fitto di **ventiquattromila** lire all'anno;* 1858, 274: *Questo capocomico fornito di un'epa rispettabile, ecc.; e costà mi stampano: questo capocomico fornito d'un'**esca** rispettabile*). Anche gli scampoli di testo riportati per i fatti paratestuali permettono qualche considerazione sul primissimo Collodi: la mancanza dell'uso del corsivo in senso espressivo-umoristico (1847, 205: *pezzi d'assieme* è l'unico caso in cui il corsivo non sembra adoperato in funzione puramente differenziale rispetto al carattere corrente, ma non ha alcuna funzione ironica: sembra invece servire alla sottolineatura di un tecnicismo) conferma quanto già notato per l'interpunzione: nel suo primo pezzo breve Collodi non indulge agli artifici della prosa brillante.

4.2. Grafia

Fatto normale, nella prassi scrittoria ottocentesca e generalmente tradizionale, l'oscillazione nella resa dei suoni palatali con o senza *i* superflua: il tratto è ampiamente documentato nella lingua dei periodici e in quella epistolare coeva⁵⁶, e non manca di comparire nella scrittura collodiana. In particolar modo, sarà il caso di registrare la resa di

⁵³ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XLIV): «*Debutto*, e *debuttante* sono sentiti ancora come francesismi del 1830 [...]»; la sottolineatura tramite corsivo del Collodi mette in luce l'estraneità che ancora si percepiva nell'uso del termine.

⁵⁴ *Impreviste avvenienze* e *indisposizioni teatrali* sono locuzioni stabili che spesso appaiono negli articoli del nostro autore, corroborando un vero e proprio *tòpos* di cui facilmente si trova traccia nella cronaca teatrale: «In un'epoca di precarie condizioni sanitarie, la salute degli artisti, pernio di questa organizzazione industriale, è centro di attenzione costante; [...] si parla delle convalescenze e delle guarigioni favorite da climi salubri e da periodi di riposo; si deprecano i ritardi, le inutili attese di pubblici ansiosi. Ma soprattutto si denuncia un malcostume, quello dei "pretesti di malattia" così spesso adottati dagli impresari per giustificare le assenze di artisti famosi e imporre sostituti di poco gradimento»: ivi: XXXVI; per quanto concerne *furore*, invece, sembra rientrare tra i termini «peculiari del linguaggio teatrale del momento» (ivi: XLIV).

⁵⁵ Nel contemporaneo *Romanzo in vapore* il corsivo è adoperato esattamente come nelle pagine di giornale qui analizzate, mentre il neretto – il cui uso in effetti appare parco anche tra le colonne del periodico – non è sfruttato mai per la medesima funzione espressiva.

⁵⁶ Masini (1977: 17): «La grafia di questi nessi, sempre incerta nel corso della tradizione letteraria, dava luogo intorno alla metà dell'Ottocento a frequenti oscillazioni»; Cfr. Migliorini (1960: 623). Anche Mengaldo (1987: 37) registra il tratto per la scrittura epistolare del Nievo.

alcuni plurali in *-cia*⁵⁷ (1858, 150: *marcie*; 275: *province*; 281: *doccie*; 403: *guancie*), nonché la presenza della *i* superflua in qualche nesso interno (1847, 205: *leggiera*; 1858, 218: *leggere*). Per quanto concerne l'uso di *j*, causa, come il fenomeno precedente, di andamenti fluttuanti nella grafia del secolo decimonono⁵⁸, è il caso di registrare un uso lievemente più massiccio rispetto al *Romanzo in vapore*⁵⁹, forse coincidente con quell'«*usus* collodiano naturale» che è possibile osservare in alcune delle opere seriori⁶⁰. Il tratto appare alternato negli articoli sottoposti a spoglio, confermando le attese della *langue* giornalistica⁶¹: nella resa di *i* semiconsonantica frequentemente si incontra *j* in posizione interna (1857: *noja*; 402, 410: *Pistoja*; 1858, 13: *abbajatori*; 14: *mi pajono*; 17: *nojosisima*; 409: *majaroscati*, ecc.), ma diverse sono le oscillazioni (1857: 187: *gioia*; 346, 361: *noia*; 413: *noie*; 1858, 6: *noiosa*; 89, 118: *abbaianti*; 126: *abbaiatori*, ecc.); spesseggia *j* anche nei suffissi *-aio*, *-aia*, *-olo* (1857, 157: *lumajo*; *colombaja*; 361: *via Calzajoli*; 1858, 17: *borsajoli*; 302: *gaja*; *Birrajo*; 402: *pajo*) non senza eccezioni (369: *lumaio*; 261: *calamaio*). Ottocentesco anche l'uso di *j* come compendio, con la possibilità di scelta tra quattro differenti grafie per i plurali delle parole in *-io* atono (*-i*, *-ii*, *-j*, *-î*)⁶²; il Lorenzini, in effetti, alterna tre diverse grafie: si incontrano plurali in *-ii*, che sembrano preferiti dall'autore (1857, 157: *studii*; 314: *scenarii*; 402: *impresarii*; 410: *auspicii*; 413: *proprii*; 1858, 6: *straordinarii*; 89: *socii*; 106: *lenocinii*; 125: *premi*; 150: *pregiudizii*, ecc.), in *-i* (1857: 369, *studi*; 402: *ozi*; 413, 414: *impresari*; 1858, 106: *impresari*; 122: *soci*; 150: *pregiudizi*, ecc.), in *-j* (1857, 370: *lupinaj*; *matrimonj*; 1858, 125: *soci-clubbisti*; 262: *improperj*; 402: *lumaj*, ecc.). Irregolare, come si è già potuto accennare nel paragrafo dedicato all'interpunzione, la scrittura delle parole composte: possibile alternanza si ha tra grafie univerbate (1847, 205: *disotto*; *contuttociò*; 1857, 186: *tantopiù*; 370: *tuttociò*; 410: *semprepìù*; *inquantochè*; 1858, 125: *ogniquavolta*; 126: *viemegliò*; 150: *nonostante*), discrete (1847, 205: *innanzj tutto*; 1857, 82: *così dette* – senza eccezioni per tutti i testi; *se non ché*; 1858, 6: *pur troppo*; 195: *non ostante*; 122: *tanto meno*) o con raddoppiamento (1857, 186: *davvicino*; *dapprincipio*; 346: *eppoi* – sistematicamente raddoppiato; 1858, 170: *viemmaggiormente*; 409: *comecchè*), come avviene nella coeva pratica scrittoria, giornalistica ed epistolare⁶³. Eccedente in confronto all'uso odierno è la distribuzione della lettera capitale⁶⁴: essa risulta impiegata per le istituzioni (1857, 370: *Direzione teatrale*; *Presidenza*; 413: *Governo*; *Municipio*; 1858: 159: *Comune*; 281: *Chiese*, ecc.), cariche e titoli onorifici (1857, 369: *Madama Accademia*; 1858, 13: *Re dell'armonia*; 93: *Messer Simone Boccanegra*; 123: *Console*, ecc.), come anche per qualunque nome comune assuma una certa rilevanza cotestuale (1847, 205: *Storia Santa*; 1857, 186: *Virtuosi*; *Cantanti*; *Artisti*; 187: *Parrucchieri*; 362: *Parruconi*; 1858, 13: *Galateo*; 122: *Pila Voltaica*; 123: *Centauri*; 125: *Virago*; 402: *Concerto*, ecc.). Ancora barcollante, infine, è la

⁵⁷ Non pervenuti, invece, plurali in *-gia* con *i* superflua, ma a dimostrare quanto il tratto potesse essere oscillante soccorre il coevo RIV; se negli articoli spogliati, ad esempio, si incontra solo *logge* (1858, 170), in RIV preferito è il plurale con *i* aggiunta (191 e *passim*).

⁵⁸ Migliorini (1960: 622 e 699).

⁵⁹ <j> tende a comparire con scarsità in RIV, limitato a un numero circoscritto di termini, per altro sottoposti ad oscillazione.

⁶⁰ È Prada (2012-2013: 275-276, con bibliografia *ad locum*) a notare che, sebbene la distribuzione del grafema sia simile nella *Grammatica* e nelle *Avventure*, «gli autografi dei capitoli XXXV e XXXVI delle *Avventure* [...] e poi la tradizione a stampa in volume mostrano infatti un impiego decisamente più estensivo del grafema [...]».

⁶¹ Masini (1977: 19): «I nostri spogli mettono in luce una continua alternanza tra *j* e *i* per la rappresentazione di *i* semiconsonantica».

⁶² In ivi, 21 si legge che, nei periodici milanesi della metà del secolo, *-ii* e *-j* prevalgono.

⁶³ Rimando a Migliorini (1960: 623-624), ove il fenomeno è trattato generalmente; Masini (1977: 21-22) rileva quanto diffuso fosse nella lingua giornalistica della metà del secolo. Per la lingua epistolare, interessante è l'atteggiamento del Nievo («generalmente più analitico che nell'800 [...]») descritto da Mengaldo (1987: 39).

⁶⁴ Migliorini (1960: 699-700) e Masini (1977: 22-23).

collocazione di accenti ed apostrofi⁶⁵: a cominciare dall'accento, vistosa la pratica invalsa nel periodo di accentare soltanto con il grave anche le parole tronche in *-chè*; possibile, poi, seppure non scontato, incontrare qualche monosillabo rilevato graficamente con l'accento (1857, 370: *nò*; 1858, 105: *dio sà*; 106: *se nò*; 281: *sù*; 402: *quà*; 409: *prò*, ecc.), sebbene prevalgano le grafie correnti; per l'apostrofo, vige ancora una certa sovrapposizione tra l'elisione e il troncamento: come il Collodi del *Romanzo*, anche il Collodi dei giornali apostrofa le forme apocopate terminanti in laterale (1857, 82: *qual'è*; 1858, 89: *qual'altro*; *qual'è*; 409: *qual'è*), vibrante (1857, 187: *far'altro*; 1858, 261: *metter'erba*; 398: *ancor'io*) e nasale (1858, 261: *ben'inteso*; 402: *son'elleno*) e, meno frequentemente, l'articolo indeterminativo al maschile (1857, 413: *un'olio*; *un'altro*; 1858, 122: *un'ospizio*). Notevole, però, la presenza di voci integre (1857, 157: *la irruzione*; *la intera*; *una intera*; 361: *della idolatria*; 1858, 17: *la eleganza*; 105: *allo ingegno*; 150: *lo esposto*; 302: *alla universalità*, ecc.): il tratto sembra essere rispondente all'esigenza di curare maggiormente la lingua scritta in direzione sostenuta e letteraria⁶⁶, trovandosi pure le eccezioni in senso inverso (1857, 314: *quart'atto*; 325: *prim'atto*; 369: *prim'opera*; 1858, 17: *quand'abbia*; 26: *d'un'arte*; 83: *nell'ultim'atto*; 105: *un'altr'opera*; 118: *io m'ero*; *t'aggiusto io*, ecc.), laddove l'autore sembrerebbe approssimarsi ad una colloquialità più spinta.

4.3. *Fonologia*

Lo spoglio dei nostri articoli permette di ritrarre una situazione linguistica ancora permeata da innumerevoli oscillazioni nei suoni, in linea con la contemporanea prosa non letteraria ottocentesca: accanto alle emergenti forme dell'uso vivo, spesseggiano le varianti meglio garantite letterariamente⁶⁷, queste ultime richiamate alla vita, in alcune sedi, al fine di nobilitare la prosa della cronaca teatrale⁶⁸ o, magari, inconsapevolmente.

Cominciando dall'avvicinarsi di voci dittongate e non dittongate, si ricorderà che una delle prese di posizione linguistiche del Manzoni fu la riduzione ad *o* del dittongo *uo* dopo suono palatale, scelta che non aveva guadagnato largo successo nella prosa dell'epoca⁶⁹: anche il Lorenzini, conformemente alle aspettative concernenti la lingua dei periodici⁷⁰, tende a conservare il dittongo nelle voci con suffisso in *-olo* preceduto da suono palatale (1857, 413: *spagnuolo*; 1858, 61: *figliuola*; 125: *mostacciuolo*; 409: *figliuolo*), mentre predilige il monottongo se il suffisso è preceduto da *i* semiconsonante (1858, 17: *borsajoli*), come del

⁶⁵ Migliorini (1960: 700).

⁶⁶ Mengaldo (1987: 38 con bibliografia *ad locum*) commentava, analizzando l'incidenza delle forme non elise nelle epistole del Nievo, che «l'effetto complessivo è iperletterario, di anti-parlato. Si tenga presente che alla mancanza di elisione, anche nelle forme meno urtanti, sono avversi i grammatici, v. Fornaciari *Gramm.* 69 e soprattutto Morandi-Cappuccini 25 [...]; ancor più si tenga presente che l'elisione, per ricerca di toscana e colloquialità, è sistematicamente attuata nella quarantana del *Prom. Sp.* [...]».

⁶⁷ Si veda, a tal proposito, ad introduzione della copiosa analisi dei tratti fonologici della lingua dei periodici milanesi del XIX secolo, ciò che scrive Masini (1967: 25): «Anche a livello fonologico l'indagine mostra che per un cospicuo numero di fenomeni l'uso era assai oscillante [...]». Come interessante termine di raffronto, al solito, si propone l'analisi dell'epistolario nieviano relativamente ai fenomeni fonetici, in Mengaldo (1987: 43-57).

⁶⁸ Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 19), riguardo al lessico dell'informazione teatrale, scrivono: «Anche la componente culta – peraltro abbastanza nutrita – fa parte del substrato generale della scrittura, a volte più sostenuta, di altri interventi [...]».

⁶⁹ Si consulti, a tal proposito, Vitale (1986: 35); la scelta manzoniana, effettuata non meccanicamente e nella prospettiva di avvicinare il parlato allo scritto, avveniva sulla scorta della «riduzione di *uo* ad *o* nella parlata fiorentina» risalente agli ultimi anni del XVIII secolo e ai primi del XIX: Migliorini (1960: 625), ma si guardi anche a Masini (1977: 26). È Seriani (1990: 110 e nota 2) a ricordare che «Tuttavia, fra i tratti che esamineremo, questo è quello che più stenta ad affermarsi».

⁷⁰ Masini (1977: 26): «Sui nostri quotidiani le varianti con il dittongo sono largamente prevalenti».

resto avviene nel sincronico *Romanzo in vapore*⁷¹; presente poi soltanto il tipo *giuoco* (1847, 205 e *passim*), dittongato anche in atonia (1857, 157: *giuocattolo*; 1858, 262: *giuocatore*), ma non sempre (1858, 17: *giocatori*); scarsissime le voci monottongate in sede tonica, di solito appariscenti e collocate in zone dal tono culto (1857, 361: *core*), con prevalenza delle correnti varianti dittongate (1857, 402: *cuore* e *passim*); qualche monottongo compare in condizioni di atonia (1857, 370: *parole melate*⁷²; 385: *rincorato*). Generalmente diffuso il dittongo in sede atona (1858, 17: *abbuonamenti*; 89: *stuonazioni*; 118: *stuonanti*; 54: *stuonature*, ma 61: *stonature*). In linea con la pratica scrittoria del secolo è l'inosservanza della regola del dittongo mobile⁷³, con forme che appaiono di solito dittongate anche in sede atona (1857, 413: correttamente *rinnuova*, *rinnuovano*; ma 1858, 262: *rinnuovate*; 1858, 105: *stuonarono*; 150: *stuonare*).

Passando dal vocalismo tonico a quello atono, appare costante nell'italiano letterario e permanente nel secolo decimonono qualche fluttuazione vocalica in protonia⁷⁴: Lorenzini non sottrae la sua scrittura all'oscillazione, che in questo caso riguarda particolarmente i prefissati in *re-* (1857, 326: *riputazione*; 369: *risponsabile*; 385: *rispettabilissimo*; 1858, 6: *rispettato*; 157: *reputazione*; *respettiva*; 170: *reputazione*; 275: *repulimento*; 281: *ristauri*; *revelato*; 398: *rispettivo*, ecc.) e non solo (1857, 82: *nepoti*; 1858, 157: *sibbene*, ecc.). Ancora, confermando le aspettative ben delineate da Masini (1977: 31), le varianti non labializzate (i tipi *dimanda*, *dimani*, *dimestico*), documentabili nella lingua letteraria, frequentano le pagine del periodico: anche nella scrittura collodiana appare rappresentato il tipo *dimanda* (1847, 205: *dimandiamo*; 1858, 402: *dimandare*), sebbene la variante scurita sia in assoluto dominante; tra *ufficio/ufficiale* – stabilizzatisi soltanto sul finire del secolo – e le corrispondenti forme in *o-*, Lorenzini mostra preferenza per le prime (1857, 158: *ufficio*; 1858, 106: *ufficiale*; 170: *ufficio*), ma concede spazio agli allotropi (1857, 157: *ufficio*; 362: *ufficiale*); disseminate anche varianti dal timbro marcatamente letterario⁷⁵ (1847, 205: *istromento*; 1857, 54: *stromenti* e *passim*; 1858, 157: *stromenti* e altrove; 1858, 6: *romoroso*; 398: *romorosa*), sulle quali vincitrici risultano le forme correnti *strumento* e *rumore*. Nella possibile oscillazione tra *e* ed *a*, appaiono stabili le correnti forme in *e* (i tipi *denaro* e *meraviglia*, senza eccezioni), e assenti le forme «sentite come antiquate o non comuni»⁷⁶ come *passaggeri*, *forastieri* (sebbene sia il caso di registrare la neoformazione giocosa 1857, 157: *forastierume*⁷⁷); si documenta anche l'avvicinarsi delle varianti *napolitano/napoletano* (1858, 83, 105: *napoletano*; 26, 89: *napolitano*), forme entrambe vive nell'Ottocento, e del resto intercambiabili come *carnevale/carnovale* – la seconda, più familiare⁷⁸, assolutamente prevalente nei nostri spogli (*carnovale* è presente in misura massiccia nei testi spogliati, senza alternarsi mai a *carnevale*, che compare in un solo articolo, in 1858, 402, 403); meno diffusa nella scrittura del Collodi

⁷¹ In RIV, in effetti, si può osservare la medesima distribuzione del dittongo/monottongo a precedere il suffisso *-olo*: presente quasi sempre dopo suono palatale, assente in forme come *legnaioli*, *calzaioli* (195 e *passim*).

⁷² Mengaldo (1987: 49): «è probabile che la spinta decisiva al monottongamento non sia quella aulica, ma congiuntamente la dialettale veneta e la toscana [...]. Tanto più che per *è* si ha solo il peculiare *mele* 'miele' [...], inoltre *melato*».

⁷³ Oltre a Migliorini (1960: 626), rimando anche a Masini (1977: 28-29).

⁷⁴ L'oscillazione, che secondo Prada (2012-2013: 280) rendeva possibile «il ricorso a varianti puramente formali del medesimo lessema», è ben documentata nella lingua degli articoli di giornale da Masini (1977: 30).

⁷⁵ Masini (1977: 32).

⁷⁶ Ivi: 34.

⁷⁷ *Forastierume*, in effetti, non sembra comparire nei testi coevi e nei repertori lessicografici consultati, mentre si trova traccia della variante in *-er-forestierume*: rimando alla nota 222 della sezione lessicale.

⁷⁸ L'avvicinarsi degli allotropi è testimoniato da Mengaldo (1987: 51), che ritrova le stesse forme nella scrittura privata del Nievo; è Masini (1977: 34, note 26-28 e bibliografia *ad locum*) a segnalare l'alternanza tra *napolitano* e *napoletano* – specificando che la prima era meno diffusa – e segnalando come «propria del linguaggio familiare» la variante scurita *carnovale*.

è *formola*, che pure a questa altezza dominava sulla variante corrente *formula*⁷⁹ (1857, 82: *formula*; 1858, 105: *formule*; 261: *si formola*); mutuamente sostituibili *giovine* e *giovane*, con spiccata predilezione del Collodi per la prima, a confermare la scelta manzoniana⁸⁰ (conto oltre una ventina di comparse per *giovine* e sole sette per la forma concorrente).

Spostando l'attenzione ad altri fenomeni del vocalismo, è segnalato a più riprese come storicamente, nel corso del secolo decimonono, decada l'obbligo di prostesi dinanzi ad *s*-implicata⁸¹: il Lorenzini non devia dalla situazione generale, applicando la prostesi in maggioranza dopo le preposizioni semplici *per* e *in* (1847, 205: *per iscoprire*; 1857, 158: *in ispecial modo*; 186: *per isciogliersi*; 314 e *passim. in iscena*; 370: *per iscongiurare*; 1858, 170: *per isghembo*; 190: *per isgravio*, ecc.) e qualche volta dopo vocale (1858, 125: *avvenimento istraordinario*), ma particolarmente in voci in cui al mantenimento della *i*-concorre anche l'etimologia⁸² (*istrumento* e *istromento*, che possono trovarsi anche dopo vocale come in 1847, 205 e *passim. questo istrumento*); più rappresentata, però, l'inattivazione del fenomeno. Scarsamente incidenti le forme aferetiche: si incontra solo *spedale* (1858, 6: *spedale de' Gettatelli*; *spedale*), mai in oscillazione con la variante integra, e il diffuso *traversare* (398: *traversavano*), ampiamente documentati nella *langue* giornalistica e nella più tarda scrittura d'autore⁸³. Tra gli espedienti, oltre che tradizionali, di attenta emulazione scritta del toscano parlato⁸⁴, sarà il caso di annoverare l'apocope postvocalica, che bazzica nei testi spogliati (1847, 205: *de' pedali*; 1857, 369: *de' suoi*; 370: *que' versi*; 1858: *de' Gettatelli*; 82: *de' giusti*; 274: *de' nostri*); l'apocope postconsonantica, che pure meno frequente si faceva nella prosa ottocentesca⁸⁵, appare dopo vibrante (1857, 413: *onor suo*) e laterale (1858, 125: *agevol cosa*; *principal teatro*); con una certa frequenza nei verbi all'infinito (1858, 89: *diventar*; 93: *parer*; 261: *alzar*; *guardar*, ecc.), negli ausiliari e verbi fraseologici (1857, 186: *son preso*; 314: *far sentir*; 346: *furon pochi*; 1858, 106: *vuol condurre*; 157: *vuol esser*; 218: *far conoscere*, ecc.), in elementi avverbiali (1857, 386: *ancor*; *fuor di*; *or decorse*; 1858, 93: *men*, ecc.). Da ultimo, circoscritti a pochi termini sporadici e suscettibili a dinamiche oscillatorie i casi di sincope: si registrano, come del resto nel Collodi del *Romanzo* e successivo⁸⁶, le forme non sincopate

⁷⁹ Migliorini (1960: 647): «*formola* è più comune di *formula*».

⁸⁰ Per una disamina attenta sulla distribuzione delle due forme nell'Ottocento rimando a Prada (2012-2013: 281, nota 122). Il Collodi, in effetti, anche in RIV si accosta alla preferenza manzoniana per *giovine*, per approfondimenti sulla scelta dell'autore milanese si veda Vitale (1986: 35).

⁸¹ Migliorini (1960: 626 e 702) mette in luce che la regola comincia a farsi flessibile; Masini (1977: 36-37): «L'uso delle forme prostetiche, in declino nel corso dell'Ottocento, sopravvive nella lingua letteraria moderna soltanto dopo *con*, *in*, *per*, *non*. I nostri spogli mostrano una tenace persistenza dell'*i* prostetica [...]. Più sporadico è l'uso di forme prostetiche in altri casi: precedono parole terminanti sia per consonante sia per vocale».

⁸² Masini (1977: 37, nota 38 con bibliografia *ad locum*): «Si noti che la prostesi è più frequente nelle voci in cui la *i* è la continuazione del latino classico: a rigore, tenuto conto dell'etimologia, dovremmo anzi considerare aferesi *strumento*, *storia* e *stesso* piuttosto che prostesi *istrumento*, *istoria* e *istesso*. Da un punto di vista strettamente sincronico tuttavia, confortati dalle testimonianze dei contemporanei [...], ci sembra lecito porre sullo stesso piano forme come *svolgersi*, *sfuggire*, *schiarimento* da un lato, e come *strumento*, *storia* e *stesso* dall'altro».

⁸³ Gli stessi due casi di aferesi si incontrano nella lettura del *Romanzo in vapore*, e sono documentati da Canazza (2021: 440-441 e nota 166) per la tradizione del *Viaggio per l'Italia*; *spedale* compare anche nelle *Avventure*: Castellani Pollidori (1983: LXXVIII). Masini (1977: 37-38), oltre a documentare l'alternanza tra *spedale* e *ospedale*, commenta: «l'impiego di queste varianti, che oscillano con le corrispondenti forme non aferetiche, si configura come adeguamento agli usi della lingua parlata, suffragati peraltro dalla documentazione nell'italiano letterario».

⁸⁴ Prada (2012-2013: 284 con bibliografia *ad locum*): «Anche l'apocope postvocalica (de', fra', que' ecc.) gode di buona rappresentanza letteraria, specie poetica, e si apprezza in scriventi di inclinazione toscana nonché nel Manzoni del romanzo, della revisione delle tragedie e degli scritti linguistici postquarantani». Si vedano anche Migliorini (1960: 702) e Masini (1977: 38).

⁸⁵ Migliorini (1960: 626).

⁸⁶ Per quanto concerne il tipo non sincopato del verbo *andare*, bisognerà ricordare, con Vitale (1986: 37), che esso venne inglobato negli usi del Manzoni quarantano; non solo compare, poi, in RIV – *anderebbero*

del verbo *andare* (1857, 361 e *passim*: *anderà*; 1858, 13: *anderebbero*; 402: *anderanno*, ma 1857, 413 e *passim*: *andrà*), e allo stesso modo si comporta il verbo *adoperare* (1858, 106: *adoprerò*; 218: *adoperate*; 410: *adoprirò*).

Un breve cenno meritano anche i fatti salienti del consonantismo: ancora nel secolo dei nostri articoli, è possibile individuare un'incertezza sistemica, specialmente per una fascia circoscritta di lemmi tradizionali, tra geminazione e scempiamento⁸⁷; nell'«Italia musicale» del giornalista Lorenzini, si incontra, pertanto, una serie di termini che nella tradizione scrittoria appare soggetta all'alternanza⁸⁸ (1847, 205: *obbiezione*; 1857, 82: *proffererò*; *rettorica*; 186: *controssenso*; 362: *sopraddoti*; 370: *improvvisi*; 413,414: *stassera*; 1858, 105: *compatriotti*; 106: *buccolico*; *patriotico*; 398: *sabbati*), assieme ad altri meno comuni, magari attestati negli scriventi ottocenteschi o identificabili come semplici sviste⁸⁹ (1857, 314: *imprevista*; 369: *sfaccendati*; 402: *barrocchismo*; 1858, 93: *gonella*; 157: *veluto*; 170: *carozza*; 261: *garetti*; 398: *sboconcellati*). Si segnala, infine, la costante oscillazione tra *pubblico/publico* e

(55) – ma, seguendo Canazza (2021: 441) e Prada (2012-2013: 286), si scopre che il tipo non sincopato vive nella *Grammatica*, nel *Viaggio per l'Italia* e nel *Pinocchio*.

⁸⁷ Masini (1977: 40) elenca una lunga serie di voci la cui oscillazione tra geminazione e scempiamento appare documentata da secoli nella lingua della letteratura; analizzando i periodici milanesi, scontato però è il ritrovamento di termini in cui «l'uso della scempia riflette con ogni probabilità una pronuncia di tipo settentrionale». Lo stesso notava Mengaldo (1987: 43) per la scrittura privata del Nievo: «[...] il trattamento critico delle scempie e delle doppie, in cui maggiormente affiorano le abitudini dialettali dell'autore, come del resto di ogni epistografo settentrionale dell'800 [...]».

⁸⁸ Seguendo ancora quanto scritto da Masini (1977: 40), la presenza della scempia o della doppia in alcune voci risulta giustificata dalla lunga tradizione letteraria: è il caso di *obbiezione*, *proffererò*, *compatriotti* e *sabbati*, riscontrati anche nella lingua dei giornali milanesi. Tradizionale e normale a questa altezza appare anche *rettorica*, mentre per *controssenso* e *sopraddoti* si dovrà ricordare che «anche per il raddoppiamento sintattico, che dell'agginazione costituisce un caso particolare, l'uso dei nostri quotidiani è alterno», con esempi come *contraffatta*, *contraveleno*, *sopravento*: ivi, 41. Tra le voci alternabili nel corso dell'Ottocento, si annovera anche *stassera*. Si avvicendavano, poi, nel corso del secolo, anche *buccolico* e *bucolico*, con prevalenza del secondo termine (del primo la BibIt segnala una sola occorrenza in Leopardi, del secondo quattro, di cui due manzoniane e ancora una leopardiana); altrettanto possibile l'oscillazione tra *improvviso* e *improvvisi* (stando ai dati BibIt però, del primo si contano appena, nella prosa ottocentesca, sei occorrenze; il secondo costituisce la variante vittoriosa con centinaia di comparse, di cui 5 proprio nelle *Avventure di Pinocchio*).

⁸⁹ Per quanto concerne *imprevisto*, il motore di ricerca BibIt non produce risultati: solo attestato, nella prosa del secolo in questione, il termine scempiato (una decina di volte); ciò non sorprende, perché anche il Lorenzini predilige sempre il termine degeminato, salvo nel luogo indicato, e anche TB e Petrocchi (1894) registrano solo la variante non raddoppiata (s.v. *imprevisto*); anche per *sfaccendato*, BibIt segnala soltanto due risultati per il secolo XVI, la variante dominante nel XIX è con la doppia (7 occorrenze); TB e Petrocchi (1894) (s.v. *sfaccendato*). Interessanti riflessioni si possono invece fare sul termine *barrocchismo*: il motore di ricerca consultato non produce risultati per il nostro secolo, ma la voce è attestata da Mengaldo (1987: 44-46), nelle forma *barrochismo*, con corrispondente *barrocco*, che lo studioso inserisce tra «i falsi raddoppiamenti»; in particolare, per *barrochismo*, postulava «una sorta di scambio metatetico del tipo di *barrochismo*, dove coabitano uno scempiamento e un raddoppiamento ipercorrettivo»; TB e Petrocchi (1894) riportano solo la variante ad oggi corrente (s.v. *barocchismo*). Per *gonella*, BibIt segnala un'unica occorrenza in Fogazzaro, ma decisamente dominante appare la variante con la doppia (per la prosa conto oltre una quarantina di occorrenze); TB e Petrocchi (1894) (s.v. *gonnella*). Di *veluto* il motore di ricerca non segnala occorrenze per il secolo decimonono, ma la parola risulta documentata fino al secolo XVII, maggiormente in scriventi di origine settentrionale: potrebbe dunque trattarsi di una semplice svista; TB e Petrocchi (1894) (s.v. *velluto*). *Carozza*, invece, vanta qualche attestazione nel nostro periodo (in totale otto): sembra più probabile in scriventi di provenienza settentrionale – Mengaldo (1987: 43) registra in Nievo *carozza*, *scarozzare*, *scarozzato* pure in oscillazione con *carozza* – visto che si incontra nel *Fermo e Lucia* e sopravvive anche nel Manzoni ventisettesimo; chiaramente vincitore appare il termine ad oggi corrente. Che *garetto* oscillasse con la corrispondente forma geminata lo testimonia il TB (s.v. *garetto*: «GARETTO, † GARRETTA, e † GARRETTO. S. m. e f. Quella Parte e Nerbo a piè della polpa della gamba che si congiunge col calcagno»), anche se secondo i dati BibIt appare meglio documentata la variante con la doppia (3 occorrenze contro solo una della scempia). Anche di *sboconcellare* TB, BibIt e Crusca segnalano solo la variante con la geminata.

derivati, a favore della seconda soluzione, diffusa e tradizionale⁹⁰: del termine scempiato si contano oltre un ottantina di occorrenze, dell'antagonista circa una decina.

Proseguendo nell'indagine dei fatti del consonantismo, si rileva qualche forma lenita, del resto riconducibile alle oscillazioni del periodo⁹¹: è il caso di *gastigasze* (1857, 314), alternata a *castigo* (1858, 402) e *castigasze* (1858, 190), forma adoperata anche dall'autore dei *Promessi Sposi* «perché sentita come propria dell'uso vivo»⁹². Per quanto invece concerne la fisiologica alternanza tra i due esiti dei nessi latini *-ci-* e *-ti-*⁹³ (in affricata palatale e affricata alveolare), il Lorenzini critico musicale conferma la preferenza poi accordata successivamente al secondo esito⁹⁴: le forme prevalentemente riscontrate nello spoglio degli articoli sono in alveolare (1857, 157: *annunzio*; 186 e *passim*: *benefizio*; 385: *cilizio*; 1858, 122: *rinunziare*, ecc.), salvo per *ufficio* (1857, 158 e *passim*), *ufficiale* (1858, 106), *ufficio*, *ufficiale* (1857, 157, 361), del resto fortemente suscettibili ad oscillazione⁹⁵.

4.4. Morfologia

Sebbene la distribuzione degli articoli determinativi e dell'indeterminativo fosse coerente con quella attuale, qualche eccezione era pure possibile e testimoniata negli usi degli scriventi ottocenteschi⁹⁶: in particolar modo dinanzi a *z-* ed *s-* impura si incontrano talora *il* e *un*. Rare le occorrenze del tratto nella scrittura del giornalista musicale – limitate alla parola *scioppo* – (1857, 82: *al Scioppo*; *del Scioppo*; *il Scioppo*; *i Scioppi*; *un Scioppo*) e per altro qualche volta contraddette (1858, 61: *dello scioppo*); pienamente normale a questa altezza anche *il* e *un* dinanzi a *ps-*⁹⁷ (1858, 125: *un pseudonimo*). In quella «lunga lotta tra le forme unite e quelle staccate»⁹⁸ delle preposizioni articolate, nel secolo decimonono prevalgono le prime: maggiormente sottoposte a fluttuazioni risultano le preposizioni

⁹⁰ Sebbene il TB (s.v. *pubblico*) rimandi a *pubblico*, BibIt documenta una cinquantina di apparizioni per il secolo XIX, di cui diverse nel Manzoni: oltre 7 comparse nel *Fermo e Lucia* e 28 nella versione romanzesca del '27 – ne rimane, secondo il motore di ricerca, solo una nella Quarantana – 5 sono le occorrenze nell'Epistolario (1803-1832), ma meno diventano negli anni a seguire; senza dubbio dominanti, però, anche nello stesso Manzoni, le attestazioni di *pubblico*.

⁹¹ Masini (1977: 41) segnala come fatto notevole l'oscillazione tra *castigo* e *gastigo* nei periodici milanesi della metà del secolo.

⁹² Prada (2012-2013: 282); a proposito, sulle forme predilette dal Manzoni, si veda Vitale (1986: 35-39).

⁹³ Prada (2012-2013: 283): «I tipi in affricata alveolare [...] sono ampiamente diffusi nel fiorentino dell'uso vivo e in qualche caso vi costituiscono la norma; maggiori – perché, come si è scritto, il fatto è fisiologico nell'Ottocento – sono invece le oscillazioni tra le forme in alveolare e forme in palatale nelle scritture letterarie e in quelle giornalistiche [...]; le forme in alveolare, comunque, sono preferite dallo stesso Manzoni» [...]; si vedano anche Vitale (1986: 36) e Masini (1977: 45 e note 60-62).

⁹⁴ Non solo il Collodi di RIV adopera, concordemente a quanto scritto, soltanto le varianti in alveolare, ma la predilezione per le forme è confermata anche successivamente nelle *Avventure* e nella *Grammatica* (Prada 2012-2013: 283) e nel *Viaggio* (Canazza 2021: 439).

⁹⁵ Masini (1977: 45, nota 62): «Delle numerose varianti che si alternavano per *ufficio* e derivati abbiamo dunque riscontrato: *ufficio*, *uffizio*, *officio*, *ufficiale*, *uffiziale*, *ufficiale*, *ufficioso* e *officioso*»; Canazza (2021: 439 con bibliografia *ad locum*), dopo aver notato la preferenza del Collodi per le forme non palatalizzate anche nel *Viaggio*, rilevava come eccezione proprio *ufficio* e derivati, commentando: «le due voci conoscevano nell'Ottocento una certa diffusione a discapito degli allotropi in alveolare, tanto da essere suggerite anche da grammatiche di ispirazione manzonista [...]».

⁹⁶ Così Mengaldo (1987: 62): «Largamente confermato da tutto Nievo, e in genere dalla *scripta* settentrionale dell'800 [...], l'impiego frequente della forma enclitica davanti a parole inizianti con *s* impl., *z* e *z*, ma si veda anche Masini (1977: 49-50). Migliorini (1960: 629) scrive di un tratto generalmente diffuso, indipendentemente dalla provenienza degli scriventi: «Davanti a *s* impura si ha grande oscillazione, sia in prosa che in poesia, sia nei Toscani che nei non Toscani: tutt'al più si può osservare che nei settentrionali abbondano gli esempi del tipo con *i* [...] *i stemmi* [...]».

⁹⁷ Documentato da Masini (1977: 50) e Migliorini (1960: 704).

⁹⁸ Migliorini (1960: 705).

composte con *con* e *per*. Come si legge anche in Masini (1977: 51), nei giornali «*con* è gradita nelle forme unite» – e risulta gradita e favorita negli articoli del Lorenzini (innumerevoli sono gli esempi, come 1857, 82: *colla faccia*; 157: *colle mani e coi piedi*; *coll'accurato*; 1868, 6: *coll'orrendo*; 13: *coi pizzzi e colla parrucca*, ecc.) – mentre per «*per* l'uso è più alterno»: nel caso del nostro giornalista, mai utilizzate appaiono le forme concrete, confermando l'uso parco che ne faceva anche nel coevo romanzo⁹⁹; una sola occorrenza, invece, si registra per la forma localistica *sur*¹⁰⁰ (1858, 402: *sur una poltrona*).

Spostando l'attenzione all'uso pronominale, nonostante nell'Ottocento si stesse pian piano aprendo un varco che negava l'antica posizione tradizionale di «ascendenza lontanamente bembiana»¹⁰¹, e garantiva l'uso degli obliqui in posizione soggettivale¹⁰², dagli articoli del Nostro si scopre un ancoraggio ben saldo alle forme giustificate grammaticalmente e letterariamente¹⁰³: l'atteggiamento morigerato, oltre che confermare quanto accade nella prima opera narrativa, sembra predire le parole future del Collodi grammatico¹⁰⁴. Pertanto, negli articoli spogliati è dato solo di incontrare *egli* per il maschile ed *ella* per il femminile, con un isolato caso di *lui* in funzione di soggetto, in un contesto focalizzato e connotato (1858, 106: *Se il maestro Tommasi vuole intendere, intenda: se nò, faccia lui: che non per questo gli terremo il muso [...]*); sporadici, ma comunque presenti, i sostituti toscano-letterari «per lo più in via d'estinzione»¹⁰⁵: si registrano *ei*¹⁰⁶ (1858, 190: *L'uomo era quasi sparito. I più dubitarono se tuttora ei vivesse nel mondo dei vivi [...]*), *elleno* (1858, 54: *e quand'anco discendessero di plaga straniera, pure elleno sarebbero nostre per la divina scintilla dell'arte [...]*; 402: *Eppoi, le stunazioni e le fiocaggini permanenti son'elleno forse un misfatto [...]*) ed *e'* (1858, 150: *e' non sanno o non vogliono sapere*; 398: *E' ti par quasi [...]*; 409: *E' si sia [...]*).

Da segnalare, come tratto caratterizzante di un tono sostenuto – ma adoperato eccezionalmente e in una zona linguisticamente elevata – è *ne* per *ci* (1857, 361: *tutte le agonie stringono il core; ma più delle altre ne addolora quella d'un grand'ingegno*): sebbene iniziasse a risultare obsoleto nella prosa ottocentesca, il tratto frequenta blandamente anche i giornali coevi, rimanendo ben saldo nell'arsenale poetico e nella lingua del melodramma

⁹⁹ A poche sviste si riduce l'occorrenza delle forme concrete *pel*, *pello*, *pella*, *pelle*, *pei*, ecc. in RIV: (*pek*: 169, 193, 203; *pei*: 169), probabilmente percepite come arcaismi: Migliorini (1960: 705).

¹⁰⁰ Prada (2012-2013: 302): «*Sur*, forma locale, per quanto ben radicata nella tradizione davanti all'articolo indeterminativo (la usa Manzoni, anche nella Quarantana), presente in due occorrenze nelle *Avventure* (davanti a *una*), appare nella *Grammatica* solo in contesti marcati [...]

¹⁰¹ Ivi: 304.

¹⁰² Sempre in quel processo di avvicinamento dello scritto al parlato, il Manzoni, ricorda Serianni (1990: 110 con bibliografia *ad locum*), aveva favorito il «declino dei pronomi personali di terza persona *egli* e *ella*, sostituiti da *lui* e *lei* o soppressi»; per il tratto si rimanda inevitabilmente anche a Vitale (1986: 36).

¹⁰³ L'atteggiamento cauto del Collodi appare del resto in linea con la situazione delle coeve testate milanesi: degli obliqui in funzione soggettivale «i nostri quotidiani [...] fanno un uso moderato, ristretto ai casi nei quali il soggetto ha particolare rilievo»; del resto, continua Masini (1977: 51-52 e nota 9, con bibliografia *ad locum*) «I grammatici tradizionalisti (per es. il Puoti: 51), com'è noto, si opposero tenacemente a questo uso».

¹⁰⁴ Mai, in RIV, è dato di incontrare in funzione di soggetto le forme oblique, rimanendo il Lorenzini sull'allerta nel tentativo di evitare usi troppo connotati. Per quanto riguarda, invece, il Collodi grammatico, chiara è l'interdizione delle varianti del parlato: l'autore, ricorda Prada (2012-2013: 305), «pur sottolineando la diffusione, nel parlato e nello scritto, dell'uso degli obliqui in funzione di soggetto [...] segnala l'uso di *lui/lei* e *loro* in funzione di soggetto come erroneo [...] e prescrive invece l'adozione dei più tradizionali *egli/ella* [...]»; a proposito, si legga anche Catricalà (1994: 92-93). Si pensi, tra l'altro, che anche nelle scritture private della stessa fascia cronologica l'innovazione stentava ad emergere: Mengaldo (1987: 63) appare perentorio nell'affermare che «del tutto antimanzonianamente [...] non capita assolutamente mai che Nievo usi *lui* e *lei*».

¹⁰⁵ Mengaldo (1987: 63), che ne attesta l'uso nella pratica epistolare del Nievo; ma si consulti Migliorini (1960: 705), che ricorda quanto scarsa fosse l'incidenza, specie sul finire del secolo, di *ei*, *eglino* e *elleno*.

¹⁰⁶ La forma *ei*, però, secondo quanto rilevato da Masini (1977: 53), appare assai frequente nei periodici milanesi, seppure definitivamente in declino nella seconda metà del secolo.

romantico¹⁰⁷, che il Lorenzini conosceva approfonditamente. Pure possibile, sebbene non sistematico, lo scambio di *gli* con *li* per la terza persona plurale dell'oggetto¹⁰⁸ (1858, 13: *non gli ho mai intesi dire*; 402: *i miei fischi gli ho fatti*), come l'inverso per la forma dativale maschile (1858, 105: *vorremmo che giovasse allo egregio compositore, facendoli capire [...]*). Diffusissimo, invece, il pronome soggetto pleonastico: il tratto, ben acclimatato nella koinè ottocentesca e giustificato dalla storia letteraria¹⁰⁹, compare negli articoli in maniera più insistente rispetto al romanzo: nei primi è dato di incontrare non soltanto le forme integre (1847, 205: *esiste egli il mezzzo*; 1857: *ella è questa una bella*; 385: *vi pare egli che Apollo*; 1858, 6: *ma ella è sempre una gran musica*; 13: *egli è qui il lapis philosophorum dell'Alchimista*, ecc.), certamente meglio difese dalla tradizione letteraria, ma anche e più spesso la forma femminile neutra *la* (1857, 157: *la ci torna*; 325: *l'è una notizia; ma la sta così*; 370: *era un'alba e la prometteva un bel giorno*; 414: *che la poesia [...] la piace anche a me*) senza dubbio più connotata. Passando ai pronomi/aggettivi dimostrativi e agli avverbi di luogo, l'uso dei quali è «tripartito [...] secondo l'uso fiorentino e toscanletterario»¹¹⁰, questi sono i dati raccolti: per i pronomi, completamente assenti *costui* e *costei*, come del resto conferma anche la lettura del *Romanzo in vapore*; *colei* risulta mancante, mentre si rileva qualche caso di *colui* (1858, 410: *sembrami meno ridicolo colui che emette [...]*); riscontrati, per la sesta persona, sia *costoro* che *coloro* (1858, 13: *Per costoro a lasciarli discorrere, i compositori come Rossini, Bellini e Donizetti sono mummie impagliate*; 82: *Pareva che tutti coloro che avevano sbadigliato [...]*, ecc.). Tra gli aggettivi dimostrativi, poco diffuso risulta *codesto*, sebbene fosse normale per la prosa del periodo e nelle abitudini toscaneggianti¹¹¹ (1858, 93: *codesta sera*). Rappresentata anche la coppia avverbiale composta da *costi* (1857, 362) – meno frequente – e *costà* (1858, 157, 190, 275), mentre mancante è *colà*. Da ultimo, nella scelta tra le forme avverbiali *ci* e *vi* – oscillazione endogena al secolo decimonono, laddove nel primo caso si tende a prediligere la variante più tipicamente parlata, nel secondo quella aderente agli usi letterari e scritti¹¹² – il Lorenzini sembra prediligere la seconda: oltre una trentina i casi contati per *vi* (1857, 157: *vi sono*; 158: *vi riscontri*; 369: *vi restò*, ecc.), una decina appena quelli con *ci* (1858, 54: *ci fosse*; 89: *ci sarebbe*; 409: *ci saranno*, ecc.), detraendo dal conteggio le forme lessicalizzate; la scelta, di per sé non sorprendente, permette di trarre una prima abbozzata conclusione a partire dall'analisi dei fatti pronominali: il Nostro, pur in piccola parte lasciando spazio agli usi viventi, sceglie di non affrancarsi completamente dai moduli letterari, rimanendo abbastanza in linea con lo stile della cronaca teatrale.

Non molto da aggiungere in fatto di morfologia nominale: documentata in prosa e nel verso¹¹³ l'oscillazione tra *-iere* e *-iero*, che risulta confortata anche dal nostro spoglio (1858, 118: *mestiero* – anche in RIV (149) – ma 398: *forestiere*); pure normale, come testimoniato da Masini (1977: 57) per i quotidiani lombardi della metà del secolo, l'alternanza tra *tristo*

¹⁰⁷ Masini (1977: 54); per una puntuale analisi della *langue* dei libretti dell'Ottocento, si rimanda innanzitutto a Bonomi, Buroni (2017: 213-252), laddove il tratto in questa sede analizzato più volte è segnalato come tipico artificio di inspessimento linguistico; si guardi anche a Mengaldo (2015-2016: 144 e ss.).

¹⁰⁸ Un tratto toscaneggiante (cfr. Mengaldo 1987: 65) ma ben documentato letterariamente: a proposito anche Prada (2012-2013: 308). Generalmente, si rimanda a Migliorini (1960: 628).

¹⁰⁹ Migliorini (1960: 705-706), ma cfr. Mengaldo (1987: 66); Prada (2012-2013: 307): «L'uso del pronome soggetto atono “neutro” di terza singolare nella forma del maschile *gli* [...] è comune in scriventi di ispirazione toscana; [...] più raro perché più marcato è invece l'impiego dell'allomorfo femminile/neutro *la*; meno connotata e meglio sostenuta dalla tradizione è infine l'espressione del soggetto nella forma piena *egli* [...]».

¹¹⁰ Prada (2012-2013: 287).

¹¹¹ Ivi (286 e nota 143): «Il sistema dei deittici spaziali è [...] tripartito, secondo l'uso dell'Ottocento in Toscana, sia nel parlato sia nelle scritture»; «E in quest'ultimo caso la diffusione del sistema trimembre è anche delle scritture letterarie fuori di Toscana, auspice Manzoni».

¹¹² Ivi: 288. Si rimanda a Vitale (1986: 29), ricordando che l'autore dei *Promessi Sposi* militò per la forma dell'uso parlato.

¹¹³ Migliorini (1960: 647).

e *triste* (1857, 325: *tristo*; 1858, 93: *triste* e anche 403: *trista*); si segnala, inoltre, la presenza del maschile *tramontano*¹¹⁴ (1857, 346: *le corsie della platea sgombre come una piazza spazzata dal tramontano*) e l'alternanza di *carreggiato* e *carreggiata*¹¹⁵ (1858, 6: *ritorno in carreggiata*; 398: *ritornando in carreggiato*). Rimanendo sul genere, tra le «voci che escono nel singolare in -e, cioè a una serie di sostantivi per i quali, in forza soprattutto di questa terminazione, l'italiano conosce nella sua storia continue oscillazioni»¹¹⁶, si riconosce un caso isolato nella parola *comune* (1858, 150: *hanno fatto un ricorso formale ai signori della Comune*), altrove sistematicamente al maschile. Per quanto concerne la formazione del plurale, «de principali oscillazioni sono quelle dei nomi in -co e -go»¹¹⁷, cui risponde il ritrovamento di forme come *rustichi* (1857, 82), *fondachi* e *lastrichi*¹¹⁸ (1858, 170 e 281).

In conclusione, si riporta quanto raccolto sul complesso orizzonte della morfologia verbale: cominciando dai tempi dell'indicativo, è opportuno registrare per il presente la tendenza all'oscillazione tra varianti ampliate tramite suffisso incoativo e forme spoglie del suffisso¹¹⁹ (1847, 205: *eseguiscono*; 1857, 386: *eseguisca*; 1858, 93: *apparisce* – ma 125: *appaia*, ecc.); in linea con il *Romanzo* e con le opere seriori¹²⁰ – ove scarseggiano le varianti in velare dei verbi *chiedere*, *sedere* e *vedere* – il Lorenzini critico asseconda solo le forme in tema dentale; quanto al verbo *dovere*, pur confermando l'assenza di varianti più rare (*deggio/deggiono*), si registra una blanda alternanza tra le forme in bilabiale e quelle in labiodentale a favore delle prime¹²¹ (1858, 122, 126: *debbono*; 170: *debbo*; 402: *devono*, ecc.); isolata e unica, invece, l'occorrenza di *dee* (1857, 158), che pure poteva apparire nelle testate del periodo, sebbene fosse «in regresso nella prosa ottocentesca e di tono

¹¹⁴ Sebbene, rispetto alle occorrenze di *tramontana* (72) per il secolo Ottocento, la BibIt riporti testimonianze esigue del termine – una di queste nella Quarantana del Manzoni – il TB (s.v. *tramontano*) dichiara la correntezza della voce al maschile rispetto all'antagonista: «S. m. Lo stesso, ma più com. che *Tramontana*». Il Petrocchi (1894) (s.v. *tramontanina*) registra i due termini come sostanzialmente equivalenti («dim. di *Tramontana* e *Tramontano*»), salvo poi affermare (s.v. *tramontano*) che la variante al maschile sia meno comune di quella al femminile.

¹¹⁵ Come si vede dagli scampoli frasali proposti in esempio, il significato è lo stesso e l'oscillazione correlata solo al genere: il TB (s.v. *carreggiata*) non segnala possibilità di sostituzione con il corrispondente termine maschile, ma registra *carreggiato* (s.v. *carreggiato*) come «Part. pass. e Agg. Da CARREGGLARE».

¹¹⁶ Masini (1977: 59 e ss.), laddove si ricorda l'oscillazione di genere per termini come *fine*, *fonte*, *carcere*, ecc.

¹¹⁷ Migliorini (1960: 626), ma si veda anche Masini (1977: 61) che documenta il fenomeno per la prosa giornalistica.

¹¹⁸ *Lastrichi* è presente anche in RIV (94); una ricerca testuale sul corpus di testi BibIt offre scarni risultati: mai compare, nel corso del secolo XIX, la forma collodiana, mentre solo una volta (in Carducci, *Giambi ed Epodi*) la variante *lastrici*. Tuttavia, il TB (s.v. *lastrico*) riporta solo esempi della forma plurale in -chi. 12, invece, le occorrenze totali per *rustici*, che appare forma maggioritaria rispetto alla concorrente *rustichi*, di cui BibIt segnala una sola occorrenza per il secolo in questione; anche TB (s.v. *rustico*) sembra preferire la forma meglio diffusa: «Qui più com. sarebbe *Rustici*». Per il plurale di *fondaco*, invece, sebbene il GDLI (s.v. *fondaco*: «Fondaco (dial. fòndago, fòndego, fòntico, fòntego), sm. (plur. m. -chi e -ci)») segnali la possibilità di oscillazione nella formazione del plurale, nell'Ottocento trovo traccia solo della variante riportata dall'autore, che sembra più comune: 4 le occorrenze registrate dalla BibIt, mentre nessuna per la variante in -ci; anche il TB (s.v. *fondaco*) riporta solo la forma in -chi.

¹¹⁹ Un fatto ampiamente documentato nella prosa giornalistica da Masini (1977: 64) – che ricorda che le varianti ampliate apparivano prevalenti – ma anche nella prosa epistolare: si veda Mengaldo (1987: 71).

¹²⁰ In RIV si registrano soltanto *veggonsi* (21) e *seggono* (100), reperate, per altro, in zone dove il tono dell'autore si eleva a favore di una descrizione neutra. In velare anche alcuni tipi che sopravvivono nelle *Avventure di Pinocchio*, nella *Grammatica* (Prada, 2012-2013: 296) e nel *Viaggio per l'Italia* (Canazza, 2021: 451) sebbene anche in queste opere sia accordata netta preferenza alle concorrenti forme in dentale, parallelamente alla scelta compiuta dal Manzoni: Vitale (1986: 29-30).

¹²¹ Masini (1977: 64) specifica che sull'ormai obsoleta forma *deggiono* prevalgono le varianti *debbono* e *devono*, «comuni nella tradizione e nella lingua letteraria moderna»: il Collodi continuerà ad accordare alle forme in bilabiale un certo favore nelle opere più tarde (si vedano Canazza, 2021: 451 e Prada, 2012-2013: 295), sebbene il dato sia contraddetto dalla situazione riscontrabile in RIV, ove si registrano solo le forme in labiodentale, del resto conformemente all'esempio di Manzoni (a riguardo ancora Vitale, 1986: 30).

letterario»¹²². Tra le altre prese di posizione manzoniane – che, come più volte ribadito, non attecchirono in maniera immediata – si rammenterà certamente il deciso avvicinamento alla forma dell'uso vivo della prima persona dell'imperfetto indicativo (la forma argentea e analogica in *-o*) a scapito della tradizionalissima variante dorata ed etimologica in *-a*¹²³: Collodi autore maturo si adegnerà con più convinzione all'insegnamento del maestro milanese¹²⁴, ma Lorenzini giornalista e timido scrittore sembra rimanere saldo in una posizione meglio garantita¹²⁵; in effetti, pochissime (ne conto tre) sono le comparse dell'imperfetto analogico (1858, 54: *ritenevo*; 118: *ma speravo*; *io m'ero*) e prevalenti (oltre una decina) quelle della forma etimologica (1857: *io non passava*; 369: *io vi diceva*; 1858, 403: *io già mi disponeva*, ecc.); infine, in un periodo atteggiato al letterario, è possibile incontrare un esempio – unico in tutto il *corpus* – di imperfetto di terza persona lenito¹²⁶ (1858, 403: *aveami*). Maggiormente aderenti all'uso toscoflorentino¹²⁷, poi, le forme del perfetto forte (1857, 157, 369: *dettero*; 369: *credette*; 1858, 61: *credette*; 82, 123, 150: *dette*; 170: *perdette*, ecc.) rispetto a quelle deboli (1847, 205: *diede*; 1857, 314: *diede*; 361: *potè*, ecc.) che, pur confermando l'intercambiabilità cui erano sottoposte nella prassi scrittoria del secolo decimonono¹²⁸, risultano prevalenti nei nostri testi; si attestano, come del resto in generale nella scrittura dell'autore¹²⁹, anche forme sintomaticamente fiorentine¹³⁰ (1857, 82: *messe*; 157, 370: *messero*; 1858, 402: *messe*; *messero*). Testimoniata per il periodo in analisi anche «l'alternanza tra le forme forti e deboli per i verbi *aprire* e *offerire*»¹³¹ di cui si riportano i dati esigui raccolti attraverso il lavoro di spoglio (1858, 190: *offerse*). Poco da aggiungere, infine, sugli altri modi verbali: per il congiuntivo sarà il caso di registrare la scarsa oscillazione che si ha tra i due tipi *siano* e *sieno* (trovo solo due occorrenze di *sieno* in 1858: 122, 410), nonostante, anche nella *langue* giornalistica, la fluttuazione potesse essere più marcata¹³²; per il participio passato, nulla da segnalare se

¹²² Masini (1977: 65 e nota 62).

¹²³ Migliorini (1960: 631) e Serianni (1990: 109-110).

¹²⁴ Il tipo analogico appare favorito nelle *Avventure* (Castellani Pollidori 1983: LI), nel *Viaggio* (Canazza, 2021: 447) e nella *Grammatica* (Prada, 2012-2013: 290-291).

¹²⁵ Una vera e propria penuria della variante argentea si registra in RIV, laddove soltanto in un caso e in contesto dialogico è possibile reperire la forma ad oggi corrente. L'atteggiamento non è da considerarsi bizzarro, visto che nei giornali milanesi del tempo (si veda Masini, 1977: 66-67) la variante etimologica spesseggiava, sebbene stesse pian piano tramontando; e ancor più si consideri l'atteggiamento del Nievo delle lettere private: Mengaldo (1987: 72 con bibliografia *ad locum*) scrive: «Per la desinenza di 1ª pers. dell'imperfetto Nievo, come tanti altri, non recepisce affatto la lezione dei *Promessi Sposi* del '40: conto in tutto una quindicina di esempi con *-o* [...]».

¹²⁶ Il tipo con caduta della labiodentale sonora appariva marcato letterariamente, ma appare comunque documentato nella prosa giornalistica lombarda: si veda Masini (1977: 66); Migliorini (1960: 630) ricorda che «anche nella prosa troviamo frequentemente varianti che i grammatici catalogano come antiche o poetiche: [...] *dicea*, *parea* [...]».

¹²⁷ Prada (2012-2013: 291).

¹²⁸ Migliorini (1960: 707), pur segnalando la situazione di mutuo scambio, ricorda che le forme del perfetto forte si incontrano di meno rispetto alle alternative deboli; Masini (1977: 66) segnala lo stesso per i periodici milanesi spogliati.

¹²⁹ Sebbene Prada (2018: 338) rilevi, assieme a Canazza (2021: 448-449), un progressivo abbandono delle forme forti in favore dei tipi correnti, le varianti maggiormente connotate regionalmente si incontrano anche nella successiva scrittura dell'autore: Prada (2012-2013: 291-292): «i perfetti forti *smesse*, *messe*, *dette* e i loro eventuali derivati che abbondano in *Pinocchio* e in altre opere di Collodi (come il *Viaggio per l'Italia*, qui con qualche oscillazione nel terzo volume, più incline alla toscoletterarietà degli altri due). I primi due sono assenti nella *Grammatica*, ma il terzo [...] è presentato nella tavola flessiva di *dare* [...]».

¹³⁰ Masini (1977: 67): «Più diffusa nella lingua letteraria e viva nel fiorentino popolare era invece la forma: *messe* [...]».

¹³¹ Ivi: 66-67.

¹³² È Prada (2012-2013: 296-297) a ricordare che i due tipi «oscillano estesamente nel primo Ottocento, sia nello scritto, sia nel parlato, ma poi il secondo [*sieno*] – che è di garantita letterarietà – tende a declinare, specializzandosi nel verso»; Masini (1977: 68) segnala che, in effetti, all'altezza del turno di anni 1859-1865,

non l'accentuata preferenza per le forme participiali deboli (1857, 186: *veduto; risoluto*; 386: *perduto*, ecc.), che non cede il passo, però, a forme di matrice letteraria (assenti voci quali *paruto* e *renduto*¹³³).

4.5. *Morfosintassi e sintassi*

Spesseggia nelle nostre prose l'uso dell'articolo dinanzi al cognome, sia maschile che femminile (1857, 370: *la Milli*; 1858, 6: *lo Storti*; 26: *il Pieri*; 125: *la Cazçola e la Ristori*; 157: *il Ducci*, ecc.), al fianco dell'uso tendenzialmente più burocratico del determinativo a precedere anche il nome proprio accompagnato dal cognome¹³⁴ (1857, 402: *la Giannina Milli*; 147: *la Laura Bon*, ecc.); meno rappresentata, ma comunque presente e quasi sempre priva di finalità letterariamente connotate (si eccettueranno dal conteggio le scarse omissioni dell'articolo dopo *tutto*¹³⁵: 1857, 402: *per tutta intera una serata*; 1858, 105: *per tutta moneta cantante*), appare l'omissione del determinativo, dell'indeterminativo – o di altri elementi funzionali quali le preposizioni semplici¹³⁶ – di cui pure qualche esempio lascia il Lorenzini critico musicale (1857, 314: *ha fatto eccellente impressione*; 1858, 17: *avrebbe bella ed estesa voce*; 125: *sui prati Caprara; di certo conte*; 214: *è cantante da non perdersi d'occhio*, ecc.); limitatissimo, invece, l'uso prototipicamente giornalistico – che appare frequente anche nel *Romanzo*¹³⁷ – di esprimere il «superlativo relativo con ripetizione dell'articolo davanti a *più*»¹³⁸ (si registra, tra l'altro in forma meno marcata, solo in 1847, 205: *ha così educato il pubblico all'intelligenza delle combinazioni armoniche anche le più complicate* [...]).

Passando ai fatti di sintassi pronominale, sarà il caso di registrare l'occorrenza non sporadica – con prevalenza, però, delle concorrenti forme proclitiche – delle collocazioni enclitiche facoltative: il fenomeno, ancora insistente nella prima metà del secolo, tende al tramonto alla fine dello stesso, pur rimanendo costante nei fogli stampati¹³⁹; è possibile dunque registrare qualche forma enclitica con i tempi dell'indicativo – particolarmente alla

le due varianti si avvicinano con costanza nei fogli a stampa, dato che appare confermato anche per le scritture private (si veda, a proposito, Mengaldo 1987: 74). Opportuno ricordare con Vitale (1986: 29), infine, l'atteggiamento dell'autore dei *Promessi Sposi*, il quale si orientò con decisione sul tipo meno connotato letterariamente.

¹³³ Forme poco incidenti, come specifica Masini (1977: 69), anche nella prosa giornalistica lombarda.

¹³⁴ In ivi: 72 si precisa che, nella prassi scrittoria del periodico, l'articolo a precedere il cognome appare maggiormente diffuso del cognome spoglio, e si specifica che sebbene fosse «estraneo alla tradizione letteraria», fa frequentemente la sua comparsa anche l'articolo dinanzi al nome proprio e cognome: il tratto appare «indotto sia da abitudini idiomatiche, sia dall'influsso del linguaggio burocratico».

¹³⁵ In ivi: 73 (ma si guardi anche la nota 5) si legge che il determinativo omesso dopo *tutto* pertiene ad «un uso della tradizione più culta, raro nell'Ottocento, che si pone come preziosismo sintattico, di tono elevato e letterario».

¹³⁶ Sugli «accostamenti nominali senza preposizione» si rimanda sia a Mengaldo (1987: 79 e ss.), ma più generalmente a Migliorini (1960: 708-709).

¹³⁷ Il tratto, in effetti, appare ben documentato nel coevo RIV: *dell'uomo forse il più freddo, il più insensibile e il più egoista di tutta la bionda Germania* (5), *nella prosa la più storica* [...] (102), *alle risate le più omeriche e le più scomposte* (122-123).

¹³⁸ Masini (1977: 73-74), che descrive l'uso come assai frequente nei giornali spogliati, pur ricordandone la comparsa in letteratura.

¹³⁹ Migliorini (1960: 634 e 710) registra, per il primo Ottocento, un'elevata incidenza dell'enclisi, la quale però, pur continuando ad apparire, regredisce nella seconda metà del secolo. Masini (1977: 74-75) riferisce della vitalità del fenomeno nei periodici lombardi: «La massiccia diffusione della collocazione enclitica [...] costituisce un significativo esempio della persistenza nei quotidiani di tratti linguistici ormai in declino nella prosa non sostenuta del secondo Ottocento»; anche nella scrittura privata, del resto, come riporta Mengaldo (1987: 84) per Nievo, «costante la collocazione enclitica facoltativa, né più né meno che nella prosa narrativa».

terza persona di presente e imperfetto¹⁴⁰ (1857, 187: *parmi*; 325: *suolsi*; *dicesi*; 361, 370: *dicesi*; 413: *trovasi*; *cambiansi*; 1858, 61: *dilatavasi*; 82: *eragli uscito*; 89: *vuolsi*; 157: *havvene*; 402: *leggevasi*, ecc.) –, del congiuntivo (1857, 369, 385: *vogliasi*; 1858, 93, 122: *siasì*), mentre non si reperiscono esempi di enclisi al condizionale. Non eccessiva la documentazione per il cosiddetto *clitic climbing* (1847, 205: *si può cessare*; *si può acquistare*; 1857, 314 e *passim*: *si può dire*; 1858, 13: *si può fare*; 89: *si può cambiare*; 93: *si può accusare*, ecc.), del resto in linea con la situazione rilevata per l'enclisi, laddove si osserva la resistenza del tipo più prossimo alla lingua della letteratura¹⁴¹ (1847, 204: *va perdendosi*; 1857, 157: *vanno facendosi*; 1858, 26: *può iniziarsi*; 157: *suol dirsi*; 218: *dovrebbe ugualmente provvedersi*; 402: *può invece considerarsi*, ecc.). Un uso ben acclimatato nella pratica scrittoria giornalistica è, inoltre, quello del pleonastico *si* «nelle espressioni *si è*, come accentuazione dell'ausiliare, e *si è che*, come introduzione a una proposizione soggettiva»¹⁴², del resto anche documentato nel Collodi della guida ferroviaria (1857, 361: *il fatto si è che la lettera non potè partire*; 1858, 17: *Ma il male si è che invece di godere, i poveri abbonati della Pergola sbadigliano*; 93: *ma quello che oramai è assodato (direbbe un napoletano) si è che la musica del Tommasi [...]*; 125: *Tristissima opera di critica si è quella di deprimere un ingegno [...]*; 218: *i più cominciano a poco a poco a persuadersi che massima aberrazione si è quella di preferire [...]*, ecc.); non manca qualche generico pleonasma, con ripetizione enfatica del pronome, ad insaporire la scrittura¹⁴³ (1857, 386: *cosa mi importa a me che un pianista mi eseguisca [...]*; 1858, 122: *cosa m'importa a me*, ecc.). Ancora in linea con le abitudini del Collodi primo narratore è il comportamento del Lorenzini critico musicale per quanto concerne i pronomi interrogativi: se successivamente l'autore prediligerà la forma piena e letterariamente giustificata *che cosa*¹⁴⁴ (che nei nostri spogli appare minoritaria: 1857, 314: *Che cosa si può dire*; 1858: 118: *che cosa annaspano*; 122: *che cosa intendono*; 170: *che cosa ci si guadagna*), in questi anni il Nostro sembra maggiormente apprezzare la variante *cosa*¹⁴⁵ (1857: *Ma cos'è il denaro [...]* 370: *cosa fa?*; *cosa mi importa [...]* 1858: *Cosa diventeremo?*; 61: *Cos'è una voglia [...]*); poco spazio è lasciato anche a *che* (1857, 82: *Che fare?*; 158: *Che vi dirò [...]*?).

Spostando lo sguardo all'uso preposizionale, si registrano i noti scambi di preposizione semplice – *di* con *da* particolarmente (1857, 325: *di sei son diventate cinque*; 1858, 17: *frasario di palco scenico*; 61: *di lontano*; 106: *mosso a pietà del tuo lacrimevole stato*), ma anche *da* con *a* (1847, 205: *strumenti da fiato*) – e la presenza delle preposizioni semplici al posto delle articolate (1857, 61: *domenica a otto*¹⁴⁶; 82: *in proprie mani*; 314: *mettere a prova*), un tratto, del

¹⁴⁰ Anche Masini (1977: 74) segnala la maggiore diffusione di queste collocazioni.

¹⁴¹ Prada (2012-2013: 313-314 con bibliografia *ad locum*) osserva la tendenza dei clitici a risalire «dal verbo lessicale a quello reggente servile o fraseologico secondo un orientamento che si sarebbe affermato con sempre maggiore intensità nel secolo successivo, soprattutto nel parlato [...]», precisando tuttavia che nella lingua letteraria il fenomeno incontra una certa resistenza.

¹⁴² Masini (1977: 77), che aggiunge che gli esempi raccolti sul tratto «mostrano l'accoglimento di usi sintattici non rari nella prosa ottocentesca, ma tipici soprattutto della tradizione più vicina alla toscanità viva».

¹⁴³ Mengaldo (1987: 85) notava per la scrittura privata del Nievo questi tipi «più schiettamente dialettali, i casi in cui il pleonasma investe un pron. personale»; Castellani Pollidori (1983: LXXXI) inseriva «fra gli umori del parlato che insaporiscono il fiorentino medio di *Pinocchio*» i frequenti pleonasmi.

¹⁴⁴ In RIV appare assolutamente dominante la forma *cosa*, mentre nelle *Avventure di Pinocchio*, nella *Grammatica* (Prada, 2012-2013: 318) e nel *Viaggio per l'Italia* (Canazza, 2021: 462) l'autore preferisce nettamente la forma aderente alla tradizione letteraria; interessante la dinamica correttoria messa in luce da Prada (2018: 340) per il *Giannettino*, per cui «si cambia, in un piccolo numero di casi, nelle frasi interrogative, il complementatore *cosa* con quello più accreditato dalla grammaticografia *che cosa*».

¹⁴⁵ Prada (2012-2013: 317): «L'elemento k- *cosa* sembra connotato in diatopia (è notoriamente considerato settentrionale, per quanto in effetti se ne abbiano attestazioni in tutta Italia) ed è quindi avversato da molti grammaticografi ottocenteschi; in Toscana appare ben diffuso – in alternanza con *che cosa* e *che* – nel parlato, in cui suona del tutto naturale, e nelle scritture, anche in quelle letterarie».

¹⁴⁶ L'esempio è tratto dal passo, che qui riporto al completo: «Domenica a otto, se i casi *imprevisti* lo permetteranno, andrà in scena *L'Aroldo*, colla Carozzi, Musiani e Giraldoni»; sebbene possa trattarsi di una semplice sostituzione di preposizione articolata con la corrispettiva semplice, la collocazione ricorda un

resto, «della tradizione toscana nell'uso vivo»¹⁴⁷ e ben rappresentato nella prosa non sostenuta¹⁴⁸; nelle reggenze verbali normale la fluttuazione tra *di* e *a* (1857, 82: *tentato a credere*; 1858, 150: *sono in vena a raccontarvi*; 190: *lo consiglierai amichevolmente ad aspettare*, ecc.), come anche il *di* superfluo nell'introduzione dell'infinitiva¹⁴⁹ (1847, 205: *dopo di avere*; 1857, 361: *possibile di svolgere*); si alternano, per indicare lo stato in luogo¹⁵⁰ – e più raramente anche per le indicazioni temporali (1858, 275: *a questi giorni*) – *in* e *a*, in una situazione di parità (1857, 82: *in Firenze*; 314: *a Firenze*; 1858, 62: *a Bologna*, ecc.). Non manca qualche «costrutto caratteristico della tradizione letteraria e toscana»¹⁵¹, come *essere a + infinito* (1857, 82: *non è a dubitare*) e *avere a + infinito*¹⁵² (1847, 205: *avesse a rompersi una corda, o a patirne l'accordatura*; 1858, 14: *avuto a dire*).

Del ricco settore verbale si mettono in luce, innanzitutto, i vari fenomeni di accordo: possibili i casi di accordo mancato¹⁵³, ma assai limitati: assenti casi di soggetto plurale e verbo al singolare, uno solo con soggetto al singolare e verbo al plurale (1858, 61: *noi lodiamo l'ardire dell'impresa Pergoliana, perocchè con una dote meschinissima [...] osano presentare al pubblico artisti di buona fama [...]*), causato probabilmente da una certa rapidità nella stesura del pezzo; Lorenzini propende, poi, per il mancato accordo del participio passato con l'oggetto, fenomeno che si estende nel corso del secolo, ma che lascia qualche residuo¹⁵⁴ (1857, 314: *applausi frenetici [...] non ha riscossi; hanno dati tre esperimenti; 370: abbiamo avute alcune giornate frigidissime*; 1858, 147: *La Cazzola, avendo scelta questa tragedia [...]*; 218: *hanno aperte le loro cannelle*, ecc.). Se i casi di accordo assente, per quanto circoscritti, permettono di guardare ad una scrittura che timidamente accoglie i tic linguistici del parlato, in direzione opposta, e dunque conservativa, si colloca il ritrovamento di *averi* per *esservi* (1857, 157: *Se v'ha*; 370: *ve ne hanno alcuni*; 1858, 89: *ve ne ha; vi ha; v'ha penuria*; 125: *vi hanno più regole*; 126: *v'ha*; 157: *havvene*; 218: *non v'ha nulla*; 262: *ve ne ha*), certo non abbondante, e del resto rappresentato anche nel *Romanzo in vapore*¹⁵⁵. Guardando ad *avere* come ausiliare, possibile trovarlo, in un unico caso, in sostituzione di *essere* (1858, 218: *L'incendio ha durato più giorni [...]*), fenomeno non solo documentato nei fogli a stampa del momento, ma generalmente riconducibile alle abitudini toscaneggianti¹⁵⁶.

altro possibile uso segnalato da Masini (1977: 77 con bibliografia *ad locum*): «Il numerale cardinale è talora preposto al sostantivo *ore* nelle indicazioni di tempo: *Jeri mattina, a nove ore* (Pers. 16.8.61 3/2/I NV), *Giovedì a due ore del mattino* (Pung. 12.6.62 I/3/5-6 Corr. Napoli). Questa collocazione [...] è riconducibile all'influsso sia del francese, sia del dialetto milanese»; è anche possibile che il Collodi riporti l'indicazione dell'orario omettendo il sostantivo *ore*.

¹⁴⁷ Prada (2012-2013: 303).

¹⁴⁸ Agli scambi preposizionali fa riferimento anche Mengaldo (1987: 87 e ss.), ricordando che «il settore delle preposizioni è il più confuso dell'Epistolario, come di norma nei testi regionali e, ancor più, popolari [...]; né l'interpretazione dei casi singoli è sempre agevole»; si rimanda anche a Masini (1977: 79-86).

¹⁴⁹ Masini (1977: 82-84).

¹⁵⁰ Ivi: 84.

¹⁵¹ Ivi: 80 e note 29-30, con bibliografia *ad locum*.

¹⁵² Prada (2012-2013: 321) e Masini (1977: 92).

¹⁵³ I casi di accordo mancato spesseggiano nella coeva prosa giornalistica, come documentato abbondantemente da Masini (1977: 88-89), ma non mancano in sede letteraria: Prada (2012-2013: 322) ricorda che le concordanze a senso, specie nel caso di predicato al plurale con nomi collettivi singolari seguiti da partitivo, sono ammesse anche nella scrittura sostenuta. Casi di mancato accordo, del resto, si registrano generalmente nelle scritture del secolo: si veda anche Mengaldo (1987: 96) per la scrittura privata del Nievo.

¹⁵⁴ Masini (1977: 89): «in prospettiva diacronica i participi non concordati sono in espansione, in un processo però lento e discontinuo che lascia margine, anche nell'italiano moderno, a continue incertezze».

¹⁵⁵ In RIV il fenomeno emerge solo 4 volte (XIII, 64, 80, 110) e in sedi testuali decisamente più elevate; Prada (2012-2013: 321) scrive che «L'uso di *averi* per *esservi* è fittamente attestato nella tradizione toscoletteraria e si configura nell'Ottocento come cultismo; Manzoni infatti sostituisce *vi ha* con *vi è*, già nella revisione del romanzo e si mantiene fedele a questa scelta anche altrove».

¹⁵⁶ Masini (1977: 91-92) nota «nei tempi composti dei verbi intransitivi [...] una moderata tendenza ad accogliere l'ausiliare *avere* in termini più estesi che quelli ricorrenti nella lingua letteraria», un impiego che

Per quanto concerne l'uso dei modi verbali, sarà da segnalare l'impiego squisitamente giornalistico del congiuntivo – «in proposizioni oggettive dipendenti da verbi che esprimono certezza»¹⁵⁷ – al posto dei tempi dell'indicativo, ad indicare una certa distanza dalla notizia fornita, in un uso non lontano dal condizionale di dissociazione (1858, 413: *Mi dicono che una legge francese impedisca a due forestieri di portar causa dinanzi ai tribunali della Senna*; 1858, 218: *Sono assicurato da persone bene informate che il mio onorevole amico professore Girolamo Pagliano abbia in mente, nell'anno venturo, di prendere la direzione del teatro Italiano di Parigi*, ecc.); più raramente – sebbene sia possibile riportare qualche esempio – i tempi dell'indicativo occupano il posto riservato al congiuntivo¹⁵⁸ (1858, 150: *i proprietari delle vetture segnate dei numeri 13, 28, 49, 91 hanno fatto un ricorso formale ai signori della Comune, per ottenere che questi numeri vengono cambiati*) e al condizionale (1858, 17: *Insomma se Belart veniva alla Pergola, l'impresa poteva contare sopra tre vantaggi sicuri [...]*). Rimanendo sul condizionale, si attesta, come tratto prototipico della prassi scrittoria periodica, l'uso del condizionale di dissociazione, una modalità di mitigazione che concede al giornalista di salvaguardare un certo grado di credibilità pur nella mancata assicurazione di attendibilità dei fatti riportati¹⁵⁹; si riporta un esempio solo (1858, 17: *A quanto mi riferiscono testimoni oculari e auriculari, questa giovine e simpatica artista avrebbe lottato vittoriosamente coi confronti già preesistenti in quella città, e sarebbe riuscita a livellarsi colle reminiscenze indelebili che precedentemente vi avevano lasciato altre Traviate, altre Violette, altre Margherite Gautier, da 15 o 20 mila lire per stagione. La Monti (torno a ripeterlo, a quanto me ne dicono e a quanto me ne scrivono) avrebbe bella ed estesa voce di soprano [...]*), ove l'incertezza è lampante e si precisa la fonte da cui la notizia si desume. Allo scopo di vivacizzare i fatti cronachistici, Lorenzini sceglie frequentemente di adoperare il presente storico (1857, 82: *Un bel giorno, Pagliano tormentato dagli stimoli della gloria, pensò lungamente sulla caducità delle cose umane. Che fare? - Egli si avvede che il Scioppo era un monumento liquido, aveva bisogno di un monumento solido e duraturo, che consegnasse il nome di Pagliano alla posterità*; 413: *Uno dei tre fratelli Ronzi (il maestro Antonio) parte subito alla volta di Lutezia, col duplice scopo d'intentar causa al cantante ribelle e di provvedersene un altro in quella vece*, ecc.), altro fenomeno aderente alle coeve abitudini della pubblicistica¹⁶⁰; si reperisce, nei nostri spogli, il presente adoperato come futuro (1857, 386: *Domani sera (chiusi tutti i teatri di musica) si apre il teatro di prosa, quello del Cocomero, colla compagnia Domeniconi*, ecc.), mentre saltuariamente è dato di incontrare il futuro epistemico (1857, 325: *L'impresa dice che non si trova nessuna cantante che voglia accettar quella piccola parte! sarà...se lo dice l'impresa...*, ecc.) nell'espressione di previsioni poco certe.

4.6. Fatti testuali e stilistici

È necessario soffermarsi brevemente su fenomeni di natura più largamente sintattica, quali i diversi tipi periodali impiegati dal giornalista e le modalità di composizione frasale messe in atto al fine di avvicinare la scrittura al polo del parlato. Anzitutto, non sorprenderà il frequente impiego di periodi monoproporzionali¹⁶¹: la sintassi franta

anche Prada (2012-2013: 318) riconduce «all'interferenza delle abitudini dialettali», precisando che «oscillazioni nell'impiego di *essere* e *avere* erano forti anche in Toscana con i verbi di moto [...]

¹⁵⁷ Masini (1977: 93), il quale aggiunge che «d'uso del congiuntivo appare così dettato dall'intenzione dello scrivente di presentare come non certe le notizie riferite».

¹⁵⁸ Ivi: 94: «L'indicativo, che ci presenta i fatti come assodati, è assai ben documentato nell'italiano popolare e attesta l'affioramento nella prosa giornalistica di tratti tipici della lingua corrente e meno sorvegliata».

¹⁵⁹ Si rimanda, ancora, a ivi: 95.

¹⁶⁰ Ivi: 99: «per il suo particolare aspetto il presente storico conferisce al racconto, com'è noto, una risentita evidenza drammatica».

¹⁶¹ In ivi: 104 si mette subito in luce che «uno dei moduli più innovativi, non più diffusi, è costituito dalla successione di periodi assai brevi, per lo più uniproporzionali».

agevola specialmente le sezioni in cui il Lorenzini si trova a scorrere non di un accadimento, ma della trascorsa o prossima programmazione teatrale (1857, 314: *Al teatro di Borgognissanti il Don Checco del maestro De Giosa continua di bene in meglio. Tutte le sere piene straordinarie. La Pasi e il buffo Catani ne sono i principali sostegni. Il ballo passa quasi inosservato. Pare che il Don Checco avrà l'onore di chiudere la stagione*); la monoproposizionalità si concilia spesso con l'occorrenza di frasi nominali (1857, 361: *Ieri sera, seconda recita del Trovatore, discreto teatro, molti applausi agli artisti, moltissimi a Baucardè*). Accanto a questa tendenza – specialmente nelle sezioni ove il commento curva alla satira, all'ironia – è possibile reperire qualche periodo atteggiato al letterario, o semplicemente involupato dal punto di vista compositivo in diversi gradi di subordinazione (1857, 385: *Io capisco che Tirteo potesse improvvisare dei buoni e generosi versi sul campo delle battaglie, fra il cozzo delle armi e le grida dei vincitori; ma mi pare qualche cosa di contro-natura (insisto, di contro-natura) che un uomo o una donna, per poeti che siano, possono accendersi di fuoco febeo dinanzi a una collezione di figure eterogenee, vestite in frack nero o in jupons-isabelle, che stanno immobili, cogli occhi sgranati e colla bocca aperta, a guardare in viso l'improvvisatore o l'improvvisatrice, come si guarderebbe un serpente boa che leggesse le orazioni di Cicerone, o una triglia di scoglio che facesse gli esercizi a fuoco, ecc.*). Le due direzioni coesistono¹⁶², ma il corpo principale degli articoli sembra essere costituito da un periodare più fluidamente parattattico e giustappositivo, come in effetti risulta essere e sarà caro al Collodi della scrittura a lungo raggio¹⁶³.

Non mancano poi gli espedienti sintattici di emulazione del parlato: dislocazioni a destra e a sinistra (1857, 361: *delle opere del maestro Verdi ne siamo pieni fino alla gola*; 1858, 13: *la colpa in questo mondo non la vuol nessuno*; 26: *E questa difficoltà il maestro [...] l'ha superata*; 54: *io le voglio supporre italiane, queste brave e belle fanciulle*; 106: *io le rammento volentieri queste due belle figurine*; 118: *io l'ho detta questa bugia, ecc.*), frasi scisse e pseudoscisse (1858, 157: *Credo di aver saputo finalmente chi è che fischia in teatro [...]*, ecc.), c'è presentativi (1858, 402: *Se c'è sulla terra un essere disgraziato che abbia diritto di lagnarsi di tutto il genere umano, ecc.*), reduplicazioni pronominali (1857, 386: *cosa m'importa a me che un pianista mi eseguisca [...]*, ecc.), ripetizioni enfatiche (1858, 275: – *Cioè?... – Cioè; io scrissi epa e lassù mi hanno stampato esca? – Epa? – chiese l'altro, con aria sbigottita, quasi avesse inteso una parola turca. – Epa, epa! [...]*), questi gli artifici impiegati dal Lorenzini critico¹⁶⁴, in specie nelle brevi sezioni dialogiche che, in particolare negli articoli del 1858, ogni tanto fanno capolino nella scrittura. La sintassi marcata – come mostrano gli esempi riportati – non edulcora soltanto i lacerti testuali cui si è fatto riferimento, ma compare talvolta ad insaporire la scrittura squisitamente giocosa del Nostro, a raffreddare il tono sostenuto delle parole stampate, a stemperare gli intenti; allo stesso scopo sembra spuntare qualche caso, tuttavia raro, di *che* indeclinato o generico (1857, 82: *Intanto non è improbabile che debba venire un giorno, in che i nostri nepoti vogliono conoscere il come*; 361: *Non sono trascorsi ancora molti mesi che a Firenze [...]*; 369: *sono trascorsi appena tre anni che i cartelli del teatro Pagliano annunziarono il Salvator Rosa [...]*, ecc.). Al polo opposto,

¹⁶² La coesistenza dei due tipi periodali è del resto confermata in ivi, 106, quando si precisa che «i tipi prosastici esaminati rappresentano i due estremi di una gamma di soluzioni assai vasta, nel cui ambito è possibile scegliere, in assoluto, il gradimento per periodi di struttura semplice, ma non scarna [...]»; la presenza di complicazione sintattica, che pure convive con lo stile serrato del pezzo informativo, tuttavia, risponde anche alle esigenze tipiche del genere giornalistico in questione: la cronaca teatrale; De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XLIII): «Così accanto al brano magniloquente trova posto il pezzo volutamente svelto e spigliato, a volte compendioso. [...] L'esposizione rapida a ritmo sostenuto è presente in moltissimi brani cronachistici [...]. E l'incisività diventa la norma nei Bollettini o Notiziari teatrali che compaiono sempre più frequentemente sulle varie testate».

¹⁶³ Paratassi e giustapposizione prevalgono nella morbida rete testuale di RIV e lo stesso andamento si ritrova, seguendo quanto detto da Prada (2012-2013: 322) e Canazza (2021: 464), nelle *Avventure*, nella *Grammatica* e nel *Viaggio*.

¹⁶⁴ Gli stessi espedienti sono adoperati dal Collodi scrittore: si rimanda a Prada (2012-2013: 326 e ss.) e Canazza (2021: 446 e ss.).

in quelle sezioni sostenute così tipiche della cronaca di spettacolo, è possibile incontrare una disposizione delle parole misurata e attenta: moltissime le inversioni – spesso l'aggettivo precede il sostantivo¹⁶⁵ (1857, 82: *amene letture*; 402: *benigno perdono*; 1858, 13: *inclita guarnigione*; *rutilante aureola*; 89: *femmineo sesso*, ecc.), sfruttata la collocazione agg. + poss. + sost.¹⁶⁶ (1847, 204: *gloriosa sua carriera*; 205: *materiale sua perfezione*; *fortunato suo antagonista*) –, le disposizioni ternarie (1847, 204: *sì nobile, sì moderno, sì armonioso*; 205: *troppo rapidi, troppo fragorosi, troppo complicati*; 1857, 158: *il fare curioso, incisivo, aneddótico*, ecc.), le ripetizioni (1857, 385: *Apollo, il biondissimo Apollo [...]*; 1858, 13: *Bandito Ernani, l'indegno Ernani [...]*, ecc.), le anafore¹⁶⁷ (1857, 361: *Cadde e cadde come persona che scivoli con tutti e due i piedi: cadde, lo sciagurato, sotto una grandine mista di sibili, di risate e di sbadigli: cadde inonoratamente, irrimediabilmente, meritamente*, ecc.). Come nota aggiuntiva sullo stile, importante è notare l'attaccamento del Collodi alla metafora marittima (1857, 325: *[...] lo spettacolo del teatro Pagliano navigasse la prima sera in un pelago minacciante naufragi e burrasche*; 370: *La donna (De Roissi) il tenore (Bertolini) e il baritono (Giorgi - Pacini) fecero del loro meglio per iscongiurare la procella*; 1858, 26: *La barca dell'impresa è in porto*, ecc.) o inerente al campo semantico della luce, del calore e della divinità (1857, 370: *il termometro dei teatri si mantiene sempre qui alla solita temperatura*; 1858, 54: *elleno sarebbero nostre per la divina scintilla dell'arte, e per quell'amoroso cantare che nell'anima si sente*; 214: *Questa brava e graziosa attrice è stata la dea della festa, la regina della stagione, la stella d'amore*), che rientra nel gergo immaginativo ben preciso e rodato del genere della cronaca teatrale¹⁶⁸; generalmente aderenti alla pubblicistica in generale sono poi le molte interrogative retoriche adoperate al fine di mantenere un contatto esplicito con il pubblico¹⁶⁹ (1857, 186: *Avete mai veduto per caso un uomo di spirito in quel momento solenne, fatidico, ispirato, in cui travede un epigramma, in cui afferra un motto, una formula, un frizzo, insomma qualcosa che minacci di far del chiasso nel mondo? L'avete mai veduto? No?, ecc.*).

¹⁶⁵ Del resto anche Masini (1977: 109) nota per i quotidiani lombardi l'attaccamento all'inversione, definito uno dei tratti maggiormente apprezzati.

¹⁶⁶ Si noti come la disposizione – ma il discorso vale anche per gli altri fenomeni riportati – sia particolarmente insistita nel primo articolo collodiano, del 29 dicembre del 1847, che si è già avuto modo di definire come maggiormente improntato al tono letterario. Anche Masini (1977: 110) ricorda che «tono sostenuto assume, ancora, la posposizione del possessivo all'aggettivo o al sostantivo cui si riferisce».

¹⁶⁷ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XL-XLI): «Il registro aulico, che prevale come si è detto nelle recensioni, è facilmente percepibile nelle brevi selezioni su cui ci siamo soffermati: nel generale esibizionismo verbale, nell'ampio giro della frase ad andamento narrativo [...], nei cultismi lessicali [...].» si incontrano brani ricchi di inversioni, di strutture ternarie, ripetizioni. In particolar modo «le terne abbondano sia nell'enumerazione rapida [...] sia nella ricca aggettivazione». Masini (1977: 112) notava, invece, la scarsa diffusione dell'anafora nel linguaggio dei quotidiani.

¹⁶⁸ In De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XL-XLI) si legge che «Sia il brano aulico che quello brillante pullulano di traslati, e alla metafora tradizionale si aggiunge talvolta quella innovativa»; in ivi, XLII si trova più specificamente che «nei brani di intonazione aulica le metafore sono di preferenza quelle mutate dal nostro patrimonio letterario-poetico. Abbondano le variazioni sul tema della luce, del fuoco, del sole [...]. Altrettanto abbondanti i temi marino-meteorologici [...]». A confermare la consistenza di un vero e proprio gergo di natura teatrale interviene anche lo studio di Raffaelli (2009: 44 e 47): nelle scritture private delle interpreti, si riscontrano le stesse modalità elative, probabilmente percolate dalla koinè giornalistica: «Come si può notare, in alcuni degli esempi citati figurano aggettivi o avverbi ascrivibili ai due campi semantici della luce e del divino [...]»; «[...] sembra essere lo stesso tema della lirica [...] a imporre un gergo compatto e solidale, che non può non ricorrere a toni enfatici. A codificare questo gergo e ad alimentare il culto del divo sono i giornali [...]; non meraviglia dunque che – depurato della sua componente più aulica – il linguaggio delle cronache teatrali possa riversarsi negli epistolari delle cantanti, attentissime lettrici di quelle recensioni alle quali devono spesso il proprio successo».

¹⁶⁹ Frequente, a detta di Masini (1977: 112), è il modulo della domanda retorica.

4.7. Lessico

L'analisi dei vari settori linguistici conduce a delineare una lingua abbastanza in linea con le aspettative: non solo la lingua del Lorenzini giornalista appare sufficientemente prossima a quella del Collodi scrittore degli anni '50-'60, ma è possibile concludere che il Nostro fosse ben inserito nel circostante panorama della pubblicistica; le aspettative vengono tuttavia parzialmente disattese nel momento in cui si guardi al copioso repertorio lessicale degli articoli spogliati, rivelandosi quest'ultimo l'anima più viva della penna collodiana, il punto in cui sperimentalismo e umorismo compongono lo stile brillante, firma del nostro autore. Si è già scritto che è possibile identificare, nella cronaca teatrale, una precisa tipologia di articolo che, pur nei variegati esiti riscontrati sulle testate del periodo¹⁷⁰, prevede un certo dinamismo linguistico, attraverso un «vivacissimo arricchimento lessicale», il quale «si appoggia a registri stilistici svariati, con una predilezione per il brillante, ma con un'intonazione generalmente esornativa, ricca di artifici retorici e di aggettivazione iperbolica»¹⁷¹: lo stile brillante¹⁷² è dunque la cifra del genere. Tuttavia, a differenziare il Collodi nel compatto orizzonte verbale nel quale si inseriva sono due componenti vistose: l'uso insistito del forestierismo¹⁷³ e la concessione – addirittura più elevata rispetto al contemporaneo romanzo¹⁷⁴ – a qualche regionalismo. Come ben presto si apprende, nel giornalismo teatrale era «quasi nullo l'apporto di forestierismi, in un settore che vede invece l'esportazione nelle altre lingue di tutta una terminologia italiana» e altrettanto scarsa è l'incidenza dell'elemento dialettale, limitata ad «alcune voci, regionali o colloquiali, [che] sembrano appoggiare il tono brillante o satirico di certe cronache»¹⁷⁵. Sembra dunque opportuno guardare prima ai dati raccolti per questi

¹⁷⁰ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XLIV) ricordano che «all'interno dei diversi tipi di interventi [...] – critiche, recensioni, cronache, notiziari – e nelle diverse soluzioni stilistiche, il vocabolario appare piuttosto ristretto e ripetitivo, caratterizzato come si è detto dall'avvicinamento di tecnicismi lessicali e stilemi retorici mutuati da altri sottocodici». In particolar modo, in ivi, XL, si delinea la differenza che intercorreva tra il notiziario teatrale e la critica o recensione di un'opera: il primo si caratterizza per lo stile più incisivo e il taglio informativo, «la seconda, spesso assai ampia – non sono rare le recensioni a più puntate – ricorre spesso ai moduli della saggistica tradizionale e a strutture più complesse».

¹⁷¹ Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 19).

¹⁷² Sebbene riferita alla prosa della cronaca politica del secolo XX, risulta ben attagliata la definizione che Dardano (1986: 233) fornisce dello stile brillante, ad effetto: «Gli uomini politici hanno sempre avvertito la necessità di vivificare i temi ricorrenti della loro prassi con traslati di diversa provenienza: questi, insieme a un certo genere di similitudini, alle definizioni “che colpiscono”, rappresentano l'espressività del linguaggio politico. Sono caratteri accolti con favore dalla lingua dei quotidiani. Il traslato oltre tutto realizza un'economia del discorso, evitando perifrasi e ripetizioni fastidiose; al tempo stesso ha una grande efficacia mnemonica».

¹⁷³ Il forestierismo è marca del primo Collodi – anche in RIV è dato di osservare un significativo apporto delle lingue straniere – in specie del Lorenzini giornalista: nei successivi scritti (si vedano Prada, 2012-2013: 333-334 e Canazza, 2021: 487) l'incidenza del prestito non adattato appare decisamente ridotta. Anche gli studiosi che si sono impegnati nello studio del passaggio dal giornale al libro (imprescindibili i contributi di Minicucci, 1994; Bertacchini, 1994 e Tempesti, 1994) individuano un progressivo abbandono dello sperimentalismo iniziale, situazione che Vetrugno (2016: 186-187) condensa nelle seguenti parole: «un autore, pubblicando in volume un testo nato per un periodico, eliminerà tutto ciò che è contingente e occasionale in favore di uno stile più sobrio e contenuto, si adegnerà a una prosa “duratura” e stabile, ridurrà gli effetti di brillantezza»; insomma, si va oltre, successivamente, all'«esuberanza degli scritti giornalistici, divagante verso neologismi, forestierismi e formule brillanti».

¹⁷⁴ Sempre nel caso specifico del passaggio dal giornale al libro, Vetrugno (2016: 189) sottolinea: «Nell'allestimento del volume *Ovchi e nasi*, e in particolare ne *Il ragazzo di strada*, Collodi cerca una cifra stilistica più organica ed elegante, rifiuta un tasso di fiorentinità eccessivo e la passione, smodata nei giornalisti del tempo, per le parole straniere: punta al monolinguisma del fiorentino vivo e medio di impronta manzoniana».

¹⁷⁵ Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 19). Si guardi, inoltre, a Coletti (2017b) per approfondire le dinamiche del successo dell'italiano operistico all'estero.

due ambiti lessicali – i forestierismi ingenti e i regionalismi – per poi passare brevemente all'indagine di zone più neutre, ma non meno interessanti, del panorama verbale: i tecnicismi, i neologismi, i cultismi.

Chiarito che la comparsa del termine straniero all'interno della prosa giornalistica italiana non è certo un fatto peculiare¹⁷⁶ e che l'influenza della lingua francese si faceva di momento in momento più impetuosa¹⁷⁷ – tanto da invadere anche il più italiano dei campi, quello del melodramma¹⁷⁸ –, non risulterà certo sorprendente affermare che per la maggior parte i termini non indigeni che compaiono nei nostri articoli siano francesismi, assieme a una più scarsa percentuale di anglicismi. Il francesismo, in specie il francesismo alla moda¹⁷⁹, è molto spesso piegato a una funzione impressionistica: non a caso, il più delle volte, appare evidenziato graficamente dalla messa in corsivo¹⁸⁰, espediente che aiuta, a posteriori, a comprendere se un termine adattato potesse essere ancora colto come estraneo (è il caso di *debuttare*, *debuttante*¹⁸¹: 1857, 82: *debuttasse*; che si trova anche non adattato: 1858, 170: *début*). Si parta col dire che, a testimoniare la situazione di sostanziale bilinguismo, è possibile reperire sovente intere frasi in francese (1847, 205: *La harpe paraît avoir atteint la perfection dont elle est susceptible. Il est vraisemblable que les améliorations qu'on tentera d'y faire désormais n'auront plus pour objet que des détails de peu d'importance*, ecc.); presente, poi, una rosa di termini particolarmente cara al Collodi e alla stampa periodica, che il Nostro aveva impiegato nel di poco precedente romanzo (1857, 82: *Puff*, 325: *blague*; 1858, 14: *réclame*; 89: *pot-pourri*¹⁸²); a ciò si aggiunga un buon repertorio di voci appartenenti al campo

¹⁷⁶ Masini (1977: 129) sottolinea l'alta incidenza dello stranierismo nella pubblicistica: i motivi per cui esso occorre possono essere svariati, «dalla necessità semasiologica di denominare con il termine originale concetti, oggetti e usi sconosciuti in Italia», all'atteggiamento non proattivo del giornalista che, «stretto dal tempo o per trascuratezza» sceglie la voce non autoctona, fino ad arrivare alla «consapevole intenzione di impreziosire il dettato attraverso il fascino dell'esotismo [...]».

¹⁷⁷ Migliorini (1960: 659-664) e Serianni (1989: 15-25) e (1990: 97-102).

¹⁷⁸ Si fa qui specifico riferimento non tanto alla limitata comparsa dell'esotismo nel melodramma romantico italiano (Coletti, 2006: 410-411: «Come è intuitivo, non si troveranno tanti materiali linguistici esotici del teatro musicale serio, a dispetto dell'abbondanza via via crescente di esotismi tematici e scenici. Il teatro serio è rigorosamente monolingue e addirittura italianizza tutte le volte che può ogni frammento linguistico straniero [...]»), quanto all'allargamento di prospettive linguistiche e alla storia squisitamente bilingue di alcuni compositori (si veda Bonomi, 1998: 269-273, ma anche Coletti, 2017b, in particolare 25: «A un certo punto nella costitutiva dimensione internazionale della nostra opera si apre una nuova finestra. I grandi compositori italiani si fanno essi stessi bilingui e compongono indifferentemente in italiano e in francese»).

¹⁷⁹ Prada (2012-2013: 333) sottolinea che, nelle opere precedenti alla *Grammatica*, spesseggiano i francesismi sociali «riferiti al vestire, al bere, al mangiare e a diverse forme di vita [...] seguiti a gran distanza da alcuni gallicismi di lusso (avverbi e locuzioni avverbiali come *vraiment*, *à la marquise*, *d'abord*) e da rari anglicismi [...]».

¹⁸⁰ Masini (1977: 130, nota 34) nota che nella grande maggioranza dei casi il prestito non adattato è stampato in corsivo, al fine di far risaltare la consistenza dello stranierismo.

¹⁸¹ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XLIV): «*Debutto*, e *debuttante* sono sentiti ancora come francesismi nel 1830 [...]». *Debuttare*, *debuttante* e *debutto* non sono registrati dal TB, che fa riferimento al lemma solo alla voce *esordire* («Così dicono taluni il fr. *Débuter* degli attori e cantanti, ma anche degli avvocati e de' deputati; e potrebbe anche dirsi di ogni cominciamento»); Petrocchi (1894) (s.v. *debuttare*) ricorda che la voce è francese e che risulta «non simpatica a molti». Il giudizio del Fanfani-Arlia (1877, s.v. *debuttare*) appare perentorio: «è gallicismo sguaiato da buttare [...]. Al Tommaseo par che non piaccia molto *esordire* perché latinismo. In verità, meglio un latinismo che un gallicismo».

¹⁸² Tutti i termini – ad eccezione di *pot-pourri* – sono impiegati nelle pp. 6-7 di RIV: nel contesto del romanzo, sono inseriti nella vivace invettiva rivolta all'atteggiamento ambiguo, dal punto di vista economico, della Francia, laddove, come mette in luce Randaccio (2010: 438-439, nota 14) «tutto è falso, ambiguo; tutto ha un prezzo, una tariffa». Non solo si dovrà notare l'operazione di riciclaggio verbale (seguendo Randaccio, 2006: 44: «Una caratteristica del Collodi era quella del *riciclaggio* dei propri testi: se un "pezzo" funzionava perché sprecarlo?») ma, in particolar modo per il termine *Puff*, la ripresa precisa del brano che si incontra in RIV: a p. 124 della *Guida*, come frase messa in bocca ad uno dei passeggeri del treno, si legge: «Pagliano è un *puff*...»; il narratore-protagonista risponde con ironia: «Pagliano è un uomo! (replicai allora con l'accento di chi è orgoglioso di promulgare una gran verità.) Pagliano è un uomo [...]»; alla prima colonna dell'articolo

semantico della moda e del costume (1857, 186: *sacchi-paletot*; 385: *jupons-isabelle*; 1858, 17: *boquets*¹⁸³), qualche termine che pertiene al lessico giudiziario ed economico (1857, 361: *deficit*; 1858, 302: *giuri*¹⁸⁴), esclamazioni (1857, 186: *bourra*¹⁸⁵; 410: *à tout seigneur tout bonneur!*; 1858, 61: *chapeau bas!*), mezzi di trasporto (1858, 190: *fiacre*¹⁸⁶), termini riferiti agli ambienti domestici e non (1858, 13: *toilettes*; *foyer*; 89: *Hôtel d'Italie*¹⁸⁷), francesismi più generici (1857, 186: *calembourg*; 385: *D'abord*; 413: *tableau* – anche reso *tablò* in 1858, 6; 13: *rendez-vous*; 54: *sciampagna*; 105: *abat-jour*; 106: *bons mots*; 118: *cani boldoques*¹⁸⁸), e un discreto numero di

del 14 marzo del 1857 il concetto appare fedelmente recuperato: «Molti suppongono anche oggi giorno che Pagliano sia un *puff*, inventato dai giornali [...] Pagliano è un uomo! e qual uomo!». Riprendendo quanto detto da Randaccio (2010: 438-439, nota 14), il termine *puff* è soggetto a duplice interpretazione: può significare ‘debito’ o – e nel nostro caso sembra più pregnante questa seconda interpretazione – ‘discorso reclamistico, annuncio pubblicitario ciarlatanesco’; inerente alla stessa sfera semantica appare *blague*, con il significato di ‘fandonia, frottola’. Più diffuso appare invece *réclame*, come del resto è testimoniato da Masini (1977: 135, con bibliografia *ad locum*), che ricorda che per quanto il termine fosse «biasimato dal Fanfani-Arlia e dal Rigutini», fosse stato invece registrato altrove, «accettato come legittimo dal Panzini e dal Cappuccini e registrato dal Petrocchi». In ultimo, il termine *pot-purri*, che appare anche in RIV (50), sarà da interpretarsi come tecnicismo musicale: in Randaccio (2010: 446, nota 58 con bibliografia *ad locum*) si legge che il termine inizialmente arriva in Italia con significato gastronomico, passando successivamente ad indicare ‘scelta di arie musicali’; la voce fu, naturalmente, condannata dai puristi.

¹⁸³ *Paletot* è segnalato anche da Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 343) fra i termini frequentemente adoperati nei giornali dell'Ottocento nel settore della moda e del costume; ugualmente, in ivi, 334, *bouquet* è indicato anche come tecnicismo della moda, oltre che riscontrato negli spogli di Masini (1977: 132-134, con bibliografia *ad locum*), che documenta la diffusione del termine: «‘mazzo di fiori’. Voce introdotta in Italia già nel primo Ottocento [...]. Spiaceva al Fanfani-Arlia, che accenna alla sua diffusione nella lingua giornalistica»; allo stesso modo *paletot*: «‘cappotto’. Voce della moda di uso frequente nella lingua moderna, penetrata anche in alcuni dialetti»; è registrato anche dal TB (s.v. *pastrama*: «Giustacuore, Veste simile a quella che oggi francescamente dicesi *Paletot (Paltò)*»).

¹⁸⁴ *Deficit*, stando al DELI (s.v. *deficit*) è voce che si è diffusa in Italia «attraverso le notizie sulla situazione finanziaria francese nel periodo immediatamente precedente la rivoluzione; essa è uno di quei franco-latinismi biasimati dai puristi»; che il termine fosse diffuso nella koinè giornalistica lo confermano Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 454); non apprezzato da Fanfani-Arlia (1877, s.v. *deficit*), appare serenamente registrato dal TB e dal Petrocchi (1894) (s.v. *deficit*). *Giuri*, segnalato anche da Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 328), appare «accentato sull'ultima sillaba, a prova del tramite francese per l'inglese *jury*» ed è registrato dal TB (s.v. *giurì*).

¹⁸⁵ Come ricorda Randaccio (2010: 439, nota 16) – dato che il termine fa la sua comparsa, con la stessa grafia, in RIV – «Oggi la grafia italiana varia tra *bourrà*, *hurrà*, *urrah* e *urrà*; Lorenzini si attiene alla grafia francese»; l'esclamazione, oltre che essere registrata in TB (s.v. *H*: «Il barbarico grido Hourra o Hourrà [...] accade di scriverlo *Hurra* e *Urrah*»), spiaceva al Fanfani-Arlia (1877, s.v. *bourrà*): «Chi avrebbe mai detto che all'italiano *Evviva*, accorciato in *Viva*, che è tanto bello perché ha un significato gentile, si sarebbe sostituito questo urlo di belva del settentrione? E pure è così! Italiani, Italiani!...».

¹⁸⁶ Migliorini (1960: 661), Masini (1977: 134) e Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 481) attestano la diffusione del termine; si tratta di un'altra voce carissima al Collodi di RIV (si veda Collodi 1856: 29), e per questo abbondantemente studiata: a cominciare dal contributo di Mastrelli (1983: 19-20), che riflette sulla significativa testimonianza della pronuncia fiorentina lasciata dal Collodi – *fiacherrre* – accompagnato da Tesi (2015: 98 e ss.); si guardi anche Randaccio (2006: 42-43). Così commentava Fanfani-Arlia (1877, s.v. *fiacre*): «Ma se non piace *fiacre*, perché francese, né *Brougham*, perché inglese (voce usata a Milano) né *Cittadella* (voce usata a Napoli e anche a Milano), perché equivoca; né *Pincionella*, perché parola romanesca [...]; o non ci abbiamo *Carrozzeria*, che è voce comune a tutta Italia, da poter bene usare a onore e gloria dell'unità di linguaggio, che è di là da venire?»; il TB si limita a registrare (s.v. *fiaccherajo*) la voce come francese.

¹⁸⁷ Termini generalmente diffusi, segnalati anche da Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 334).

¹⁸⁸ Di *Calembour* o *calembourg* non si trova traccia nei repertori analizzati: una ricerca sul *corpus* di testi raccolti dalla BibIt per il secolo decimonono, però, conferma entrambe le grafie: *calembour* conta 4 attestazioni (di cui tre nell'epistolario manzoniano 1854-1873 e una in *Piccolo mondo moderno* di Fogazzaro), mentre minori sono le attestazioni di *calembourg* – che invece è forma preferita dal Lorenzini – (il motore di ricerca ne segnala una soltanto, nell'epistolario manzoniano 1803-1832). Il DELI (s.v. *calembour*) attesta anche la variante «*calambourg*: 1818, P. Borsieri, in *Il conciliatore* [...]». Inoltre, all'interno degli articoli in analisi, è possibile reperire il calco *calemburgo* (1858, 398) e il plurale *due calembourgs* (1857, 346). È poi lo stesso Lorenzini a ironizzare sull'uso del francesismo *d'abord* (1857, 385: *D'abord (perdonatemi questo francesismo: sono*

tecnicismi teatrali, adattati e non (1857, 346: *claqueurs*; *claque*; 1858, 61: *troupe* – anche adattato a *truppa*: 214; 105 e *passim*: *messa in scena*¹⁸⁹). Per quanto concerne gli anglicismi, se ne registra qualcuno del settore economico (413: *budget*¹⁹⁰), del settore sportivo (1858, 118: *Jokey-Club*; 123: *gentlemen-rider*, *groom*¹⁹¹), gastronomico (1858, 6: *beefsteck*¹⁹²).

reminiscenze del Gouard!) *d'abord, in fatto di poesia, io non ammetto che la buona poesia* [...]); si ricordi quanto si legge in Prada (2012-2013: 333) sul fatto che, oltre ai francesismi “sociali”, nei testi collodiani precedenti alla *Grammatica* è possibile reperire anche alcuni francesismi di lusso, come «avverbi e locuzioni avverbiali come *vraiment, à la marquise, d'abord* [...]». Trattasi, per *tablò*, di un altro termine diffuso, che tuttavia spiaceva per le facili sostituzioni reperibili in italiano: registrato in questo modo dal TB (s.v. *tablò*: «Voce pretta franc., che pur si ode dalla bocca di taluni, senza che ne abbiamo verun bisogno. Può dirsi *Tavola, Tabella, Prospetto, Quadro*, e altri») e dal Fanfani-Arlia (1877, s.v. *tablò*: «Anche questo? – Sì, signore, anche questo è da notare, perché gl'Italiani sanno il *Tableau* gallico, ma non rammentano il *Quadro*, lo *Specchietto*, il *Prospetto*; e poi la *Scena*, e anche il *Quadro spettacoloso* [...]»). *Sciampagna*, che appare serenamente registrato nei repertori lessicali consultati (TB, che pure lo affianca al termine francese, s.v. *sciampagna*: «Vino spumante e gentilissimo, detto così perché viene dalla provincia di Sciampagna. [...] Fr. *Champagne*, il vino» e Petrocchi, 1894, s.v. *sciampagna*: «Sorta di vin francese scelto spumante»), è un adattamento su cui si discute anche nel DELI (s.v. *champagne*: «*sciampagna* sarebbe attest. nel Forteguerris, av. 1735 secondo il VEI che però non indica la sua fonte; l'attest. del Forteguerris manca nei diz. storici e la prima attest. sicura è del 1747, S. Maffei [LN XVIII (1957) 64] [...] Richiede accertamento l'opinione che *champagne* e *sciampagna* indichino rispettivamente il 'vino originale francese' e il 'vino imitato'»). *Bons mots*, come si legge in Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 332-333) rientra nella «nomenclatura legata ai costumi e dell'alta società», campo in cui si registrano nuove entrate all'inizio del secolo, pur nella mancata «rinuncia all'uso di quelle affermatesi nel secolo precedente, dal *bon ton* ai *bons mots*». Da ultimo, con *cani boldoques* il Lorenzini si riferisce ai *bulldog* o *bouledogue francesi*: come si apprende da Fanfani (1863, s.v. *buldrögge, buldöcche*: «lo dice il popolo per quella feroce razza di cani inglesi che in quella lingua diconsi *Bull dogs*») il termine era stato adattato nel toscano – lo conferma anche DELI (s.v. *bulldog*). A questo gruppo eterogeneo di termini si aggiunge anche il termine *bossa* (dal fr. *bosse*), reperito nell'articolo del 31 ottobre del 1857, che, seguendo Randaccio (2006: 127) «attesta l'uso italianizzato del termine francese [...]».

¹⁸⁹ *Messa in scena* si incontra, come prevedibile, spessissimo negli articoli teatrali: pertinente al lessico ludico e dello spettacolo, è un calco su *mise en scène*, naturalmente criticato dai puristi (si rimanda a Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini, 1990: 335 e 406), così riconosciuto anche dal TB (s.v. *scena*: «Quel che alla fr. *Messa in scena*, meglio *Rappresentazione*, o *Apparecchi della recita*»; si veda anche DELI (s.v. *messinscena*). Sempre appartenenti al lessico teatrale sono i termini *claque* e *claqueurs* (si vedano Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini, 1990: 335 e 452-453); *claque* è registrato da Fanfani-Arlia, che chiaramente ne biasima l'impiego (1877, s.v. *claque*: «Poiché sventuratamente ne' nostri teatri c'è la cosa importata dalla Senna, cioè una mano di persone pagate per applaudire gli attori siano buoni o cattivi; così era necessario che ci fosse anche la locuzione, che indicasse siffatta gente; e fu servita a dovere, perché fu addimandata *bocche vuote*. Veggasi se abbiam bisogno della *claque* de' gallicizzanti!); nel TB si trova traccia del termine *claqueur* in riferimento all'adattamento italiano (s.v. *acclamatore*: «Acclamatore è diventato una specie di mestiere, che corrisponde al franc. *Claqueur*»). *Troupe*, che oscilla con l'adattamento *truppa*, è «Vc. fr., equivalente a *truppa*, entrata nell'uso teatrale fin dal Seicento (1664, Molière: *troupe de comédiens*): DELI (s.v. *troupe*); solo col significato militare è dato di reperire la voce nel TB e Petrocchi (1894) (s.v. *truppa*) e in Fanfani-Arlia (1877, s.v. *truppa*), sempre con una certa nota di biasimo.

¹⁹⁰ *Budget* è registrata da Masini (1977: 140) come «Voce assai diffusa nell'Ottocento e sui nostri testi, che risale all'inizio del secolo»; si vedano anche Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 452) e naturalmente DELI (s.v. *budget*) per la storia del termine, assieme a Migliorini (1960: 660 e 664), il quale suggerisce il transito francese del vocabolo. Il TB accenna all'uso riferendo primariamente il termine italiano (s.v. *bilancio*: «Quello che con voce esotica, anco parlando, molti dicevano in it. *Budget*, ora dicesi *Bilancio dello Stato*»), mentre addirittura Fanfani-Arlia (1877, s.v. *bugè*) definisce il termine una «vociaccia».

¹⁹¹ *Club* appare diffusissima nel secolo Ottocento, come ben testimoniato da Masini (1977: 140): ostacolata dal Fanfani-Arlia (1877, s.v. *club*), appare serenamente registrata nel Petrocchi (1894) (s.v. *club*); più specificamente, poi, *jokey-club* appare anche in RIV, assieme alla parola *groom* ‘stalliere’, che Randaccio (2010: 447, nota 61) dice tornare spesso in Collodi: in effetti è dato di incontrarla anche in Collodi (1857: 67). Assieme a *gentlemen-rider*, sono termini appartenenti al mondo delle corse dei cavalli.

¹⁹² *Beefsteck*, alternato alla grafia *beefsteak*, coerentemente indicata da tutti i repertori lessicali, era una nuova entrata presto adattata in *bistecca*: la quinta Crusca (s.v. *bistecca*) segnala la derivazione del termine italiano: «Dall'inglese *beefsteak*, composto di *beef, bove*, e di *steak, fetta*; così anche il TB (s.v. *bistecca*: «Neologismo tolto dall'inglese [...]») e Fanfani-Arlia (1877, s.v. *bistecca*). Anche nel DELI (s.v. *bistecca*) si legge: «Adattamento

Poco più alto il tasso di fiorentinità rispetto alla coeva *Guida*: il dato si spiega facilmente col rammentare che il Lorenzini critico musicale si trova a cedere maggiormente al lessico connotato localmente in risposta alla scelta di uno stile brillante, e dunque al fine di vitalizzare la prosa.

Oltre quelli definiti da Castellani Pollidori (1983: LXXV) «fiorentinismi più discreti»¹⁹³ – vale a dire, la scelta di *avvezzare* per *abituare* (1857, 370: *Noi siamo avvezzati a vedere sul palco scenico della Pergola delle Megere* [...], ecc.), *rammentarsi* per *ricordarsi* (1857, 402: *Si rammenti che in Firenze si parla il buon toscano, ed abbia pietà dei nostri poveri scilinguagnoli!...*, ecc.), *uscio* per *porta* (1857, 186: *il parrucchiere che sta di bottega accanto all'uscio di casa mia*, ecc.), *cavare* per *togliere* (1857, 82: *Io non passava una volta dinanzi al teatro Pagliano senza cavarmi il cappello*), *figliuolo* per *figlio* (1858, 409: *Animo, animo, povero figliuolo: datti pace*, ecc.), *capo* per *testa* (1858, 89: *Queste meditazioni mi frullavano per il capo, sere sono* [...], ecc.), *pigliare* per *prendere* (1857, 361: *pigliarono forma e colore più per la buona volontà degli uditori* [...], ecc.)¹⁹⁴ – possibile è anche il reperimento di qualche termine largamente toscano o più specificamente fiorentino¹⁹⁵: la locuzione avverbiale *in collo*¹⁹⁶ (1858, 106: *una colomba che tiene in collo*), *punto* come aggettivo di negazione o semiavverbiale¹⁹⁷ (1857, 369: *Sotto questi favorevoli auspici, immaginatevi se il Saltimbanco, a dispetto de' suoi grandi difetti e della sua poca o punta originalità* [...]; 1857, 414: *non è punto vero che io faccia la guerra a monna Calliope*; 1858, 6: *egli è poco genovese, meno Simone, e punto Boccanegra!...*; *Se questo pubblico non è intelligente è però in compenso pochissimo clamoroso e punto indiscreto*), *secco* nella locuzione avverbiale *a secco*¹⁹⁸ (1857, 402: *voltafaccia a secco*), *smanacciata*¹⁹⁹ (1858, 125: *Non grandi applausi, non smanacciate, non grida furibonde* [...]), *bazzza*

ottocentesco (il Carena e il Fanf. *Tosc.* lo danno come neol., ma a Milano *bistècch* e *biffstècch* sono già registrate, rispettivamente, nel 1836 e 1839: Cherubini)».

¹⁹³ La studiosa allude «a certe voci che sono anche della lingua comune, ma che il fiorentino usa a preferenza di altre che la lingua comune tende a privilegiare».

¹⁹⁴ Ivi: LXXV- LXXVIII.

¹⁹⁵ Sempre seguendo ivi: LXVI, si parla in questa sede di quel «contingente lessicale che il suddetto lettore non toscano [...] è portato a etichettare d'istinto come “toscano” e “fiorentino”».

¹⁹⁶ Ivi, LXVIII e nota 3: «*collo*, nella locuz. avverbiale *in collo* ‘in braccio’ (sec. XIV) [...], segnalata anche dal VFC (s.v. *collo*) e registrata anche nel TB (s.v. *stare in collo*).

¹⁹⁷ Prada (2012-2013: 336 e nota 272) definisce *punto*, assieme ad altri lemmi come *babbo* e *sortire*, «toscanismi-bandiera»; ricorda, inoltre, che nella *Grammatica* si incontra solo il tipo in funzione avverbiale, mentre il tipo «aggettivale o pronominale, più marcatamente regionale, ancora vivissimo nell'uso fiorentino e toscano, è assente nella *Grammatica* e rarissimo anche in *Pinocchio*». Si trova però testimonianza di esso nelle *Avventure*: Castellani Pollidori (1983: LXII): «*punto*, agg. di negaz. [...]», ma in generale il suo uso risulta più parco anche nelle altre opere collodiane: per il *Viaggio per l'Italia*, Canazza (2021: 476) segnala che certamente la locuzione avverbiale negativa *non...punto* appare maggiormente impiegata, rammentando che «in questa funzione il tipo è anche manzoniano e della prosa colta ottocentesca», mentre il tipo aggettivale appare meno frequentemente. In RIV, viceversa, nessuna delle due funzioni per *punto* appare sfruttata, coerentemente con la scelta di una fiorentinità meno marcata.

¹⁹⁸ Castellani Pollidori (1983: LXXIII): «*secco*, nella locuz. avverbiale *a secco* col senso di ‘tutt’a un tratto, di scatto’ [...]; con lo stesso significato, dopo varie opzioni, appare registrata anche nel TB (s.v. *a secco*: «A secco talora vale All'improvviso, come *Morire a secco*, *Avere un accidente a secco*. (Man.)».

¹⁹⁹ Voce registrata da Fanfani (1863, s.v. *smanacciata*: «per Applauso fatto battendo le mani, è voce di uso comune appresso molti popoli di Toscana») e segnalata come toscana anche dal TB (s.v. *smanacciare*: «V. n. Fam. di cel. Battere rumorosamente le mani, con applauso che è canzonatura, o che riesce a quella. E *Fare le smanacciate*, gli applausi così fatti. Vive in qualche dial. toscano»); si incontra anche in *Pinocchio*: Castellani Pollidori (1983: LXXIII).

nell'esclamazione *bazza a chi tocca*²⁰⁰ (1857, 414; 1858, 302), *fatto sta*²⁰¹ (1857, 82: *Il fatto sta che il pubblico di allora con una di quelle pantomime eccessivamente espressive fece intendere al nostro eroe [...] ecc.*), *detto fatto*²⁰² (1858, 105: *Detto fatto, la musica del Tommasi non dispiace*), *formicolone*²⁰³ (1858, 261: *i buoni impresarii dovrebbero essere providi, come le formiche e difatti Pagliano, nella sua qualità di formicolone, ha già pensato a provvedersi per il prossimo inverno*), *intralice*²⁰⁴ (1858, 281: *Questi ingrandimenti toccano soltanto per intralice la mia lettera*), *che è che non è*²⁰⁵ (1858, 403: *Intanto, che è, che non è, si fecero udire delle strida acutissime [...]*), *imbizzirsi*²⁰⁶ (1858, 409: *Se qualche volta mi son imbeccato un tantino colla musica Verdiana, ne fu cagione in gran parte l'abuso*), *imbeccata*, *imbeccare*²⁰⁷ (1857, 186: *a seconda di chi ha loro imbeccata la parte e sfoggiando un lusso d'ignoranza*), *succiare*²⁰⁸ (1857, 413: *trovasi condannato a succiarsi in santa pace il primo svociato [...]*; 1858, 118: *Eccolo, eccolo l'osso per i vostri denti: leccatelo, ripulitelo, succiatelo, che c'è sempre dentro un po' di midollo*), *bruscoli*²⁰⁹ (1858, 93: *ma questi son bruscoli impercettibili in un melodramma moderno*),

²⁰⁰ L'espressione è registrata in VFC (s.v. *bazza*) col significato di 'guai a chi tocca! a chi capita capita e peggio per chi ha avuto il danno' e se ne trova traccia anche in Fanfani (1863, s.v. *bazza*: «*Bazza a chi tocca, Chi le busca suo danno*»); in TB si legge (s.v. *bazza*: «[Val.] *Bazza a chi tocca. Chi se l'ha, se l'abbia*. Modo che s'usa dire, allorchando essendo più in far checchessia, e tutti intesi a conseguire, ad un d'essi o avvien bene l'esito, o avvien sinistro. [M.F.] *Bazza a chi tocca, cioè: Chi le busca son sue. È modo dell'uso. Fag. Rim. Tirare al mucchio, e bazza a chi tocca*»).

²⁰¹ Come ben ricorda Canazza (2021: 481) la locuzione è «vivissima nell'uso pantoscano»: essa è propria dell'uso collodiano, e appare anche nel coevo RIV, oltre ad essere riportata dal Fanfani (1863, s.v. *fatto*: «*Fatto sta, è una formula conclusiva*»).

²⁰² Altra locuzione «ancora vivissima nell'uso toscano»: Canazza (2021: 479); appare registrata anche dal Fanfani (1863, s.v. *detto*: «*Detto fatto, Subitamente*»).

²⁰³ Il termine è così registrato dal VFC (s.v. *formicolone*: «persona che si comporta in modo un po' ambiguo e spregiudicato sia negli affari che in faccende sentimentali»); l'accrescitivo – come suggerisce Canazza (2021: 483, nota 343) «di uso popolare» – poteva essere *formicone*, utilizzato in senso proprio o traslato (come ricorda TB, s.v. *formica, formicone*: «Essere o Fare la formica o il formicon del sorbo. Prov. che dicesi d'uomo sodo, costante, ecc., perchè stanno le formiche anche ne' ceppi degli alberi vecchi, da' quali, percuotendogli, si veggono uscir fuori in gran quantità, salvo però quelle che abitano nel sorbo»; Petrocchi 1894, s.v. *sorbo*, ecc.).

²⁰⁴ Fanfani (1863, s.v. *tralice*) registra la locuzione: «voce usata avverb. *In tralice*, A schiancio, non per diritto, Obliquamente», come anche TB (s.v. *tralice*); anche la Treccani (*Vocabolario Treccani online*, AA. VV., s.v. *tralice*) suggerisce una certa toscaneità d'uso: «[...] tosc. – Si usa solo nella locuz. avv. *in tralice* (meno com. *di t*), di traverso, obliquamente, lungo la diagonale: *andare di t; tagliare in t*; fuori di Toscana è nota soprattutto l'espressione *guardare in t*, guardare di sottocchi: *Paolo guardava, timido, in tralice* (Pascoli)». È inoltre registrata nella quarta Crusca.

²⁰⁵ Un altro modo caro al Collodi, che si reperisce in RIV, nel *Viaggio per l'Italia* e nelle *Avventure* (si rimanda a Canazza, 2021: 479); è registrata da Fanfani (1863, s.v. *essere*: «Che è che non è, vale Spesso spesso, Da un momento all'altro, A un tratto»), in TB (s.v. *che è che non è*) e in Petrocchi (1894, s.v. *che*).

²⁰⁶ Castellani Pollidori (1983: LXVI e LXX) registra *bizza* 'stizza' e *imbizzito* 'incollerito'; il termine appare segnalato anche dal Fanfani (1863, s.v. *imbizzire*: «Montare in bizza, Stizzirsi: usasi anche *intr. pron.*»), nel TB (s.v. *imbizzire, imbizzito*), dal Petrocchi (1894, s.v. *imbizzire*);

²⁰⁷ Fanfani (1863, s.v. *imbeccata*) scrive: «Tanto cibo quanto si mette in una volta in becco all'uccello, al pollo ec. *Per met.* Suggerimento, Avviso, Istruzione data di nascosto di quanto si ha da dire e da fare [...] *Pigliare una imbeccata*, lo stesso che *Infreddare*»; con l'ultimo significato il sostantivo si trova registrato anche nel VFC (s.v. *imbeccata*: «raffreddore, mal di gola e sim., in dipendenza di prendere o pigliare»), sebbene al nostro caso si attagli meglio il senso metaforico con cui il termine poteva essere impiegato, che è ribadito per il verbo *imbeccare*, sempre da Fanfani (1863): «*figurat.* si dice dell'Ammaestrare altrui, o Istruirlo di nascosto del modo di fare checchessia, o delle parole che ha da dire». Il verbo appare ugualmente registrato dal TB e dal Petrocchi (1894).

²⁰⁸ È ancora la Treccani (*Vocabolario Treccani online*, AA. VV., s.v. *succiare*) ad indicare il termine come toscanesimo: «Variante region., soprattutto tosc., di *succhiare*», dato confermato dal Fanfani (1863, s.v. *succiare*: «v. att. *Succiar checchessia, o succiarsela, Soggiacervi, Sopportarlo, benché contro voglia; tola la metafora da certo atto che naturalmente si fa, allora che, offesa di subito la mano, si accosta alla bocca, quasi per mitigare col succiamento il dolore*»); è registrato anche dal TB (s.v. *succiare*) e dal Petrocchi (1894) (s.v. *succiamento*).

²⁰⁹ *Bruscolo* è non solo registrato in Fanfani (1863, s.v. *bruscolo, bruscoli*: «Minuzzolo piccolissimo e leggerissimo di legno, o paglia, o simili materie»; «Acqua rada che piove, Principio di pioggia»), ma più precisamente

*stincatura*²¹⁰ (1857, 361: *Fortunatamente tutto il male si ridusse ad una semplice stincatura [...]*), *buglione*²¹¹ (1857, 157: [...] *le tolga dal buglione in cui sono con dannate a vivere e morire*), *grullo*²¹² (1857, 370: *le lusinghiere carezze degli amici e dei grulli*), ecc.

Notevole, inoltre, essendo la nostra rivista una rivista di settore, anche l'apporto dei tecnicismi di natura musicale: il Lorenzini era non soltanto appassionato di una parte tanto viva della socialità ottocentesca, ma anche buon conoscitore del melodramma, del teatro, delle sue norme²¹³, fattore che lo spinge ad adoperare lessico tecnicizzato e puntuale. Un ingente tasso di tecnicismi si riscontra nel primo articolo che il Collodi lascia al mondo, *L'arpa* del 29 dicembre del 1847: la descrizione dello strumento procede in tono neutro ed elevato, la modalità prescelta e seguita è quella dell'informazione, il fruitore di riferimento è il lettore colto in materia; non sorprende, pertanto, trovare riferimenti specifici alle parti che compongono lo strumento e alla loro manutenzione (1847, 205: *pedali; accordatura; corde; accordo; semitono; cantino*²¹⁴; *strumenti d'arco; strumenti da fiato*, ecc.) o all'esecuzione (1847, 205: *pezzi d'assieme*). Anche nelle due annate più tarde, naturalmente, abbondano i termini specializzati o in via di specializzazione: a cominciare dai veri e propri tecnicismi (1857, 157: *prima donna; primo tenore; soprano; mi sopracuto; la di petto; sob, fa; Basso profondo*; 325: *prima e seconda parte; rataplan; settimino*²¹⁵; *duetto; terzetto*; 370: *si basso*;

come fiorentinismo in Fanfani (1870, s.v. *bruscolo*, nel riportare la locuzione *darsi il bruscolo*); si incontra anche nel TB e in Petrocchi (1894) (s.v. *bruscolo*).

²¹⁰ Il lemma è ancora registrato dal Fanfani (1863, s.v. *stincatura*: «Percossa nello stinco, Stincata. Ferita o Contusione che seguita alla percossa»), dal TB e dal Petrocchi (1894) (s.v. *stincatura*).

²¹¹ *Buglione*, come suggerisce il TB (s.v. *buglione*), oltre al significato letterale di 'brodo', poteva figuratamente indicare un'«Accozzaglia di gente o di cose, in senso spregiativo»; la locuzione 'in un buglione' valeva infatti per «alla rinfusa, mescolatamente»; nell'articolo del Lorenzini l'espressione ritrovata è *togliere dal buglione*: apprendiamo infatti dal Fanfani (1863, s.v. *buglione*) notizie sull'espressione fiorentina «*Mettere nel buglione, [che] vuol dirsi di persona o cosa pregevole che si metta in confuso con altre molte di piccolo pregio*». Il termine è inoltre segnalato nel VFC, ancora nel suo significato proprio («mescolanza di diversi ingredienti, specialmente verdure, cucinate insieme in una pentola; spregiativo, pietanza senza carattere») e metaforico («mescolanza di persone di diversa provenienza o di elementi diversi»).

²¹² *Grullo* è registrato in Fanfani (1863, s.v. *grullo*: «[...] poi dicesi comunemente per Balordo, Minchione, Stupido o simili»), ma lascia traccia anche in Fanfani (1870, s.v. *appajare*) nel proverbio «Dio fa i grulli, o simili, e loro s'accompagnano». Il termine appare registrato nel TB e nel VFC (s.v. *grullo*).

²¹³ Anche Guarducci (1968: 9-10) scrive non soltanto del Collodi come di un «critico acerbo» nei confronti dei cantanti, ma ricorda che la «più varia, molteplice complessità di spettacolo, trovò in lui un osservatore attento, talvolta anche acuto, con un gusto ed una conoscenza che andavano al di là della epidermica ascoltazione o della occasione giornalistica»; il Lorenzini, come critico musicale, era una figura competente.

²¹⁴ Si legga interamente il passo per meglio contestualizzarlo: «Più una corda è tesa, e più il suono, che se ne ritrae, riesce piccante e brillante. Dopo Paganini, tutti i giorni si esperimenta il felice effetto che ritraggono i violinisti della forzata tensione del cantino»; il *cantino* non è altro che «La prima corda del violino (e di strumenti congeneri), d'estensione superiore, in altezza, a quella delle altre corde; nel violino è per lo più d'acciaio»: Treccani (*Vocabolario Treccani online*, AA. VV., s.v. *cantino*).

²¹⁵ Si estraie il termine dal seguente passo: «Il *rataplan* del terz'atto, il *settimino*, tutto il quart'atto, e particolarmente *la benedizione dei pugnali*, e il duetto successivo (dove Bertolini s'immortalò), e finalmente il terzetto della *visione* del quinto atto sono i punti culminanti dell'opera, quelli che seralmente riscuotono le ovazioni più sentite, più spontanee, più generali»: si noti, innanzitutto, che i tecnicismi sono posti in corsivo – una pratica che il Lorenzini mette spesso in atto, che conferma ulteriormente la coscienza dell'autore nell'impiego di alcuni lemmi, siano stranierismi o parole tecnicizzate; in secondo luogo, il termine *rataplan*, voce onomatopeica, indica «il suono prodotto da tamburi e tamburini. In partic., nell'esecuzione di musica orchestrale, e soprattutto nelle opere liriche (per es., nel 3° atto della *Forza del destino* di Verdi), pezzo eseguito in prevalenza da tamburi e altri strumenti a percussione»: *Vocabolario Treccani online*, AA. VV., s.v. *rataplan*; il termine *settimino* si riferisce ad una «Composizione musicale per sette voci (*s. vocale*) o strumenti (*s. strumentale*): *Vocabolario Treccani online*, AA. VV., s.v. *settimino*.

*bombardone*²¹⁶; 1858, 54: *pezzi a due*, *pezzi a solo*, ecc.), accompagnati dai «traslati settoriali»²¹⁷ (1857, 361: *fanatismo*; 369: *delirio*; *furorè*), parole «caricate di valori connotativi»²¹⁸ (1857, 361: *gran cartello*; 370: *successo*; 1858, 17: *chiasso*) e termini più largamente riferiti al mondo teatrale (1857, 325 e passim: *fiasco*²¹⁹; 1858, 13: *fiascheggiano*; 402 e passim: *quartale*²²⁰). Lorenzini sembra inoltre linguisticamente consapevole di impiegare un linguaggio non tanto preciso dal punto di vista tecnico, quanto, in effetti, “gergale”²²¹: al gergo musicale fa riferimento a più riprese, mostrando, come al solito, una buona predisposizione alla riflessione metalinguistica²²² (1858, 105: *Sarebbe difficile, nel gergo giornalistico, determinare con esattezza cosa si debba intendere per esito modesto, per esito fortunato, per successo e per furorè. È tale e tanta la confusione che si è fatta di queste formule teatrali, che un povero diavolo che abbia la velleità di pretendere al veridico e al coscienzioso, non sa davvero come tirarsene fuori con onore*; oppure 6: *o per dirla in termine tecnico, con un affiatamento piuttosto unico [...]*; 13: *come suol dirsi in vernacolo di palcoscenico, a riscaldar il teatro [...]*).

Per quanto concerne la sezione dei neologismi, anzitutto sarà il caso di sottolineare la copiosa messe pertinente al campo musicale: seguendo la disamina di Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 18-19, ma si veda anche p. 98) tra i neologismi specializzati si incontrano sostantivi indicanti i vari ruoli ricoperti in sede teatrale o inerenti la rappresentazione (1857, 158: *suggeritore*; 370: *coreografo*; *messa in scena*; 1858, 17: *esordiente*; 26: *andò in scena*; 85: *capo-comico*; 93: *esordisce*; 150: *Stenterello*, per le maschere, ecc.), termini riguardanti l'industria dello spettacolo (1857, 186: *palcoscenico*; 314: *stagione*; 386: *beneficiaria*; *replica*; 1858, 61: *repertorio*; 118: *biglietto d'ingresso*, ecc.), veri e proprio neologismi musicali (1857, 314: *concerto*; *pianista*; 369: *piano-forte*, ecc.) e termini riferiti alle composizioni ed esecuzioni musicali (1857, 82: *vocalizzi*; 370: *battute di strumentale*; 386: *rondò*; *variazione*, ecc.); nutrito anche il gruppo di neoformazioni giocose (1857, 157: *forastierume*; 386: *publicame*; 1858, 190: *comicumè*; 398: *inedita*²²³), certo rispondente alla volontà di alleggerire il dettato e

²¹⁶ «Nome di diversi strumenti musicali: il flicorno basso grave in fa, il flicorno contrabbasso in do e in si bemolle, e la tuba bassa in fa, dotata di tre pistoni invece di quattro, dalla sonorità più grave. In passato indicava anche lo strumento più grave della famiglia delle bombarde, cioè la *bombarda contrabbasso*»: *Vocabolario Treccani online*, AA. VV., s.v. *bombardone*.

²¹⁷ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XLIII) descrivono bene la composizione lessicale degli articoli di cronaca teatrale: in effetti, oltre al buon numero di tecnicismi musicali, è dato di incontrare nella pubblicitaria del settore una serie di traslati («*chiamata*, *incontro*, *fanatismo*, *furorè*») che elicitano la formazione di un linguaggio certamente ripetitivo, quasi formulare.

²¹⁸ Ivi: XLIV: fra le parole «usate tecnicamente o caricate di valori connotativi conferenti un significato specifico: *aria*, *azione*, *stagione*, *amatore*, “*abituato*”, *concorso*, *incontro*, *chiamata*, ecc.».

²¹⁹ In ivi: XLII e note 67, 68 si legge della «crescente fortuna di *fiasco*, – “parola tecnica alla quale non è oggi più unita nessuna idea disonorante”, si spiega già nel 1806 – suggerisce una ripetuta metafora alimentare che ha lo slancio di un brano pubblicitario». In ivi: XLIV si fa riferimento anche alla neoformazione, pure riscontrata negli spogli collodiani, *fiascheggiano*. Sull'origine del termine si rimanda anche a DELI (s.v. *fiasco*).

²²⁰ Il termine, come ricordano Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 491, ma si veda anche 107) indicava ‘ciascuna delle quattro soluzioni in cui veniva pagato il compenso degli artisti’, ed è segnalato dagli studiosi come uno di quei casi di «corrispondenza fra voce italiana e voce regionale o dialettale [...] rappresentato da termini di recente nascita (fine XVIII-inizio XIX), riportati dai dizionari ottocenteschi come voci di lingua, e per le quali si hanno significativi riscontri nei dialetti settentrionali»; in effetti, *quartale* è segnalato anche da Mengaldo (1987: 153), precisamente tra i dialettalismi e regionalismi lessicali: la parola è registrata nel TB (s.v. *quartale*) e nel Petrocchi (1894) (s.v. *cinquina*), «ma *quartàl* nello stesso senso è già in Boerio e Cherubini». La parola compare anche in RIV: si veda a proposito Randaccio (2010: 447, nota 66).

²²¹ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XLIII e XLIV) descrivono un contingente lessicale che prende forma dal sommarsi di tecnicismi, traslati, e «vocaboli mutuati dal parlato o comunque dal non letterario [...] [che] contribuiscono alla caratterizzazione di una prosa quasi gergale»: in generale si può affermare che «il vocabolario appare piuttosto ristretto e ripetitivo, caratterizzato come si è detto dall'avvicinamento di tecnicismi lessicali e stilemi retorici mutuati da altri sottocodici».

²²² Su «alcune annotazioni metalinguisticamente orientate» si rimanda a Prada (2012-2013: 249).

²²³ Per quanto riguarda parole come *forastierume* e *comicumè* bisognerà ricordare quanto scritto da Masini (1977: 117) a proposito del suffisso: esso pare impiegato nei quotidiani lombardi «con fini di particolare

insaporire la prosa, al fianco di una serie di prefissati (1857, 82: *prelodato*; 314: *arcilaudabilissimo*; *pseudocoreografiche*; 325: *anti-italiana*; 413: *svociato*; 1858, 6: *svaporata*; *spolmonarsi*; 147: *pseu-drammi*; 398: *antiverdiani*; 409: *pseu-teatrale*²²⁴) e suffissati (in *-mento*²²⁵:

espressività: ampia fortuna ha per es. *-ume*, con senso dispregiativo». *Forastierume* non è coniato dal Lorenzini, ma se ne trova traccia nei repertori e nei testi coevi: della variante in *-er-*, *forestierume*, BibIt riporta un'occorrenza ottocentesca nel *Del primato morale e civile degli Italiani* di Vincenzo Gioberti e nella stessa forma il termine appare registrato anche dal TB (s.v. *forestierume*: «Quantità di forestieri, non in senso di lode, Ma più com. Qualità dell'essere forestiero, agg. nel senso di Straniero e non conveniente alla cosa di cui si tratta») che ne sottolinea il valore dispregiativo; non a caso, è impiegato da Fanfani-Arlia (1877: XIII) nella polemica contro i forestierismi («Si parli un po' col popolo fiorentino, e vedrassi come fra mezzo all'oro che gli esce dalla bocca, vi è di molta scoria di forestierume [...]»). Di *comicum* non si trova traccia: non vi sono occorrenze registrate dai motori di ricerca lessicografica, né appare riportato dai coevi dizionari: si tratta di una neoformazione che fa capo al meccanismo sopradescritto. Sempre portatore di una sfumatura dispregiativa (lo suggerisce anche Treccani, *Vocabolario Treccani online*, AA. VV., s.v. *-ame*) è il suffisso *-ame* in *publicame*, come del resto ben si percepisce dalle parole del Lorenzini («Il *publicame* (non il pubblico) urlò, come un ubriaco, e ne chiese la replica»): non si riscontrano attestazioni né attraverso i motori di ricerca lessicografica né nei repertori coevi; sulle neoformazioni in *-ame* si veda anche Mengaldo (1987: 267). Il sostantivo *inedità*, infine, sempre raccolto in uno stralcio giocoso («Inedita! Capisco ancor io che ella è forse una esigenza troppo spinta quella di domandare *l'inedità* ad un editore; ma cosa ci volete fare?») e rigorosamente riportato in corsivo, sembra un *hapax* collodiano: non compare altrove.

²²⁴ Come riferiscono Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 173-174), i due prefissi maggiormente produttivi per le neoformazioni della stampa periodica sono *in-* con valore privativo (si vedano anche Migliorini 1960: 643 e Masini 1977: 116) e *ri-*; diffusi sono anche *con-*, *semi-*, *sopra-*, *sotto-*, *anti-*, *arci-*, ecc. Il termine *prelodato*, che si presenta anche in RIV (45), appare sporadicamente nel secolo XVIII (un totale di 24 occorrenze, stando ai dati BibIt, 23 delle quali concentrate nel trattato di un singolo autore), mentre appare maggiormente diffuso nel secolo di nostro interesse, occorrendo una ventina di volte in diversi autori; il lemma appare registrato dal Petrocchi (1894) e dal TB (s.v. *prelodato*), ma è possibile leggere un certo biasimo in Fanfani-Arlia (1877, s.v. *preaccennato*: «Voce carissima ai notaj, curiali e uffiziali pubblici, come sono per essi uno zuccherino *Prefato*, *Prelodato*, *Prevenerato*, *Prementovato*, *Pre ricordato* e chi più n'ha più ne metta di questi paroloni. Tu tronca il *Pre*, e serviti di *Accennato*, *Mentovato*, *Ricordato*, ecc.»). Seguono la serie di neoformazioni, effimere, ottenute tramite aggiunta di prefissoide: con *pseudo-* (*pseudocoreografiche*, *pseudrammi*, *pseu-teatrale*), come si nota talora anche con trattino, ad indicare il processo di composizione; con *anti-* (*anti-italiana*, *antiverdiani*), con *arci-* (*arcilaudabilissimo*, premesso al superlativo, un uso che, spiega il TB s.v. *arci*, risulta «fam., anzi di celia e d'ironia»); infine, una serie di lemmi ottenuti mediante l'aggiunta di *s-* privativo: *svociato* non appare né registrato dai repertori lessicografici coevi né segnalato dal motore di ricerca BibIt; consultando il GDLI (s.v. *svociare*, *svociato*) si ha conferma della scarsa o nulla diffusione della voce nel secolo Ottocento: «part. pass., di svociare) agg. Che è senza voce per avere troppo gridato. Pasolini, 13-324: Il treno arriva in vista del Gran Sasso. M. Coumot scende, con Ninetto svociato e afflitto alle tacche»; *svaporare* sembra voce pienamente ottocentesca (BibIt registra 1 occorrenza in Verga, 1 nel Manzoni della Ventisettana e 1 nella Quarantana); è registrata, inoltre, dal Petrocchi (1894) e dal TB (s.v. *svaporare*), mentre il Fanfani-Arlia (1877, s.v. *vaporizzare*) sembra suggerire l'impiego del meglio garantito *evaporare*: «Il D'Ayala lo registra, e gli pone a riscontro *Ridurre in vapore*, *Svaporare*; e così *Svaporamento* e non *Svaporizzazione*. I Toscani usano *svanire*. - Sì, è vero l'usano, ma in tutt'altro significato. Il *Vaporizzare* [...] crediamo che riscontra bene con *evaporare* [...]»; in ultimo, *spolmonare* compare, stando ai dati BibIt, soltanto un paio di volte nell'Ottocento e mai precedentemente (2 sole occorrenze, in Guadagnoli e Fogazzaro); registrato dal Petrocchi (1894) (s.v. *sputare*) e dal TB (s.v. *spolmonare*), che suggerisce l'uso toscano del termine («Affaticarsi il polmone per troppo discorrere. È d'uso generale in tutta Toscana, e lo scrisse il Guadagnoli, 114»); naturalmente, appare anche in Fanfani (1863, s.v. *spolmonare*).

²²⁵ *Zittimento*: possibile che si tratti di un vero e proprio *hapax* collodiano: non solo il termine non appare registrato dai lessicografi coevi (oltre al TB e al Petrocchi, 1894, si è consultato Fanfani, 1863, 1870 e Fanfani-Arlia, 1877), ma anche il motore di ricerca BibIt non fornisce risultati, come del resto il DELI; la ricerca libera sul GDLI conduce al supplemento del 2009, ove la voce appare registrata (s.v. *zittimento*: «sm. Invito a tacere deciso e imperioso. A. De Carlo, 2-31: Lui dice "Certo, chi vuole che sia?". Si sposta di due o tre persone alla mia sinistra; le due o tre persone protestano a bassa voce, si riaggiustano nella fila. Dalle file più dietro arrivano suoni di zittimento, soffi e sibili, colpi di tosse. = Nome d'azione da zittire»); non è chiaramente presente in nessuna edizione della Crusca. *Bruciamento*: per questo termine la BibIt riporta una sola occorrenza per il secolo '800, in Ranieri Grassi, *Pisa e le sue adiacenze*; appare inoltre registrato da Petrocchi (1894) e TB (s.v. *bruciamiento*) ed è presente solo nella quinta Crusca.

1857, 346: *zittimenti*; 1858, 190: *bruciamento*; in *-mente*²²⁶: 1857, 325 e *passim: seralmente*; in *ita*²²⁷: 1857, 325: *maggiorità*; 1858, 122: *accidentalità*; e, in ultima sede, reperibile col suffisso *-ura*²²⁸: 1858, 218: *vaccinatura*) pienamente rispondenti alle norme di derivazione ottocentesca²²⁹.

In ultimo, come già più volte ribadito, è presente una certa predisposizione verso il termine aulico, condizionato alla comparsa dalle regole invalse del genere cui pertengono gli articoli spogliati, la cronaca di spettacolo²³⁰. Il primo articolo collodiano, in effetti, sembra maggiormente indulgente verso la componente elevata, rendendo la prima presentazione dello scrittore al pubblico dei lettori pienamente conforme allo standard imposto dalla tipologia giornalistica: attestato l'uso insistito di *sì* per *così*²³¹ (1847, 204: *sì nobile, sì poetico, sì armonioso* – qui in aggettivazione trimembre; 205: *sì sfavorevoli*), *mai sempre*²³² (1847, 205) e l'impiego di qualche termine pertinente al polo letterario-poetico (1847, 205: *ruine*²³³).

Nelle successive due annate considerate (1857-1858), le parole della letteratura sembrano fare la loro comparsa a scopo caratterizzante o satirico²³⁴

²²⁶ Interessante l'avverbio *seralmente*: BibIt lo colloca solo nel XVIII secolo (compare due volte in Alfieri) e TB (s.v. *seralmente*) si limita a registrarlo, ma Fanfani-Arlia (1877: s.v. *mattinalmente, seralmente*) ne biasima l'impiego: «Vedo usate spesso negli uffici queste parole, le quali non sono approvate dal vocabolario, che registra solo *Giornalmente*; potrai dire invece *Ogni mattina, Ogni sera* [...]».

²²⁷ *Maggiorità*: BibIt segnala una occorrenza, rispettivamente, per XIV, XVII e XVIII secolo, ma la voce sembra prendere piede nel secolo decimonono, con un totale di 36 occorrenze – di cui una nel *Fermo e Lucia* manzoniano; registrata nel TB e nel Petrocchi (1894) (s.v. *maggiorità*), compare anche nella quinta edizione della Crusca. *Accidentalità*: il motore di ricerca BibIt dà conto della presenza della voce dall'Ottocento in poi, con un totale di 5 comparse durante il secolo, anche se DELI (s.v. *accidente*: «av. 1600, G. Bruno»); il TB e il Petrocchi (1894) (s.v. *accidentalità*) registrano la voce, ma il primo sembra sconsigliarla («Quel che taluni dicono è stata un' *Accidentalità*, e sim., meglio si dirà un *Accidente*»), il secondo la etichetta come «non pop.»; non è inoltre registrata dalla Crusca.

²²⁸ *Vaccinatura*: sembra di trovarsi nuovamente di fronte ad un *hapax*: la BibIt segnala un'occorrenza di *vaccinazione* in Manzoni, Epistolario (1833-1853), e anche il TB riporta solo il termine ad oggi corrente; *vaccinazione* e *vaccinatura* non si reperiscono sulla Crusca, né in Petrocchi (1894); *vaccinatura* non conduce ad alcun tipo di risultato anche sfruttando la modalità di ricerca libera sul GDLI. Si tratta, in effetti, di una fresca entrata nella lingua italiana del secolo XIX: in DELI (s.v. *vaccinare, vaccinazione*) si legge «*vaccinazione*: 1801, Stampa milan.; *vaccinazione* 1802, Il quotidiano veneto, 20 sett., p.1; Liss., 1831, si oppone a *vaccinazione* e *vaccinare*, insistendo per il ripristino di *innesto* e *innestare*».

²²⁹ Si rimanda, per approfondimenti, a Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 105 e ss.), Masini (1977: 116-129), Mengaldo (1987: 266-281).

²³⁰ De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XL): specialmente «i resoconti di successi strepitosi, l'esaltazione dell'eroe o dell'eroina del momento, la descrizione delle qualità estetiche della musica, del canto, della danza, richiedono l'uso di ogni possibile supporto esornativo con un generale prevalere di intonazione aulica [...]».

²³¹ È Prada (2012-2013: 333) a ricordare che l'uso, di solito stilizzante, di *sì* per *così* – per altro dispreferito dal Manzoni nella Quarantana, con la seconda forma maggioritaria anche nella prima edizione – «è rarissimo in Collodi: lo scrittore vi ricorre una sola volta nella *Grammatica* [...], lo impiega nelle *Avventure*, li però in contesto marcato dalla citazione ironica [...]»; il modulo resiste un paio di volte nel coevo RIV (5, 174).

²³² *Mai sempre* si registra, ad esempio, anche nell'epistolario nieviano, ed è inserito da Mengaldo (1987: 241 con bibliografia *ad locum*) nella sezione del lessico aulico; si ricorda della correzione manzoniana *mai sempre* > *sempre*.

²³³ Masini (1977: 155): «Voce della tradizione letteraria ormai in disuso nella prosa ottocentesca»; in effetti, il TB (s.v. *ruina*) rimanda a *rovina*. Inserito nella componente aulica e tradizionale del lessico dei giornali anche da Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 89).

²³⁴ Cfr. De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini (1983: XL), e si tengano bene presenti le parole di Masini (1977: 153): «Non mancano, superfluo farlo osservare, alcuni cultismi assunti con precisi intenti espressionistici [...]».

(1857, 325: *pelago*²³⁵; 370: *aura*²³⁶, anche se in locuz. *aura popolare*, *procella*²³⁷; 402 e *passim*: *buccinava*²³⁸; 1858, 6: *deb.*²³⁹; 83: *pugna*²⁴⁰; 106: *pristina*²⁴¹ *bellezza*; 122: *latebre*²⁴²; 281: *plaga*²⁴³,

²³⁵ Naturalmente, per la presente e per le parole che seguono, è il contesto a permettere di determinare l'uso ironico: per quanto riguarda la voce *pelago* – che, come ovviamente testimonia anche la BibIt, è termine letterario sin dalle Origini – ci troviamo nel contesto di una metafora marittima (cfr. De Stefanis Ciccone, Bonomi, Masini, 1983: XLII sulla frequente comparsa di traslati a sfondo marino-meteorologico nel tessuto retorico degli articoli): «[...] lo spettacolo del teatro Pagliano navigasse la prima sera in un pelago minaccioso naufragi e burrasche». È il riferimento al celebre Professor Pagliano, uno dei bersagli caricaturali prediletti dal Lorenzini (la sua figura ritorna anche in RIV, per approfondimenti si veda Randaccio 2006: 73-82) a illustrare come interpretare l'impiego del termine. In generale, stando ai dati BibIt, nell'Ottocento compare circa una sessantina di volte, di cui trenta in poesia (Leopardi, Carducci, Foscolo, Monti).

²³⁶ Come ricorda Masini (1977: 157), si tratta di una voce dal timbro letterario e di uso maggiormente poetico; nello specifico del nostro caso, essa compare in locuzione, nella frase: «Da questa catastrofe musicale, il maestro Cianchi impari che non bisogna fidarsi del soffio dell'aura popolare, e che per giungere al tempio della gloria giovano assai più gli stimoli anche un po' sguaiati della critica che le parole melate e le lusinghiere carezze degli amici e dei grulli»; il contesto è quello dell'aspra critica, della satira esercitata sulla parabola di decadenza toccata da Emilio Cianchi. Si veda, per *aura* in locuz., Treccani (*Vocabolario Treccani online*, AA. VV., s.v. *aura*).

²³⁷ Ancora, il contesto per la comparsa del termine connotato è quello del traslato marittimo: «La donna (De Roissi) il tenore (Bertolini) e il baritono (Giorgi-Pacini) fecero del loro meglio per iscongiurare la procella [...]»; il termine è registrato anche in Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 87); le ricerche sulla BibIt confermano che, oltre ad essere voce presente dalle Origini, venne copiosamente impiegata in poesia nel corso del secolo decimonono: su 70 occorrenze, circa 50 nel verso.

²³⁸ Mengaldo (1967: 236) registra il termine: «Il Battaglia lo dà per “voce dotta” e registra [...] che Manzoni rettifica un *si bucina* in *corre voce*»; il motore di ricerca BibIt segnala 2 occorrenze di *buccinare* per il secolo decimonono in Verga e Leopardi, 1 per *buccinava* in Nievo; è registrato sia nel TB che nel Petrocchi (1894) (s.v. *buccinare*). Il contesto di apparizione è ancora quello leggero della battuta di spirito: «Si buccinava anche il Marco Visconti, di Petrella: ma la speranza è svanita. L'impresario voleva fare le nozze coi fichi secchi!».

²³⁹ Interiezione letteraria per eccellenza, la si incontra in un contesto assai polemico, che fa leva sull'innalzamento del tono allo scopo di rendere patente l'ironia: l'articolo del 6 gennaio del 1858 discute dell'*Ernani* di Giuseppe Verdi, spaziando anche ad altre opere sue; è uno di quei pezzi giornalistici in cui, come ben dichiarato da D'Ovidio (2017: 65), affiora «una posizione antiverdiana che effettivamente caratterizzerà il suo pensiero [dell'autore] per alcuni anni e che tuttavia non esaurisce del tutto [...] la complessità del suo rapporto con le opere di Verdi». Il passo è il seguente: «Non mi venite a dire che il *Boccanegra* è figlio dello stesso padre. Fu raccolto per compassione allo spedale de' *Gettатели*, e mandato dal commendatore Giuseppe Verdi all'Istituto Ortopedico, in compagnia dello zoppicante *Stiffelio* (conosciuto sui registri dello spedale col nome di *Aroldo*) e della clorotica e oppilata Giovanna dei Guzman. O Ernani, o Nabucco, o crociata Gisella, o ambizioso Macbeth, o masnadiero Carlo, o robustissimi figli di robustissimo genitore, deh! Non isdegnate di rivolgere un benigno sguardo anche sui vostri fratelli, figli del *secondo letto*, e confortate la loro mente e mal ferma salute col vostro alito possente e vivificatore». La registra anche il Mengaldo (1987: 237) in due occorrenze nelle prose private del Nievo.

²⁴⁰ Il termine *pugna* per *battaglia* – anche questo di impronta poetica, se si conta che per *pugna/pugnare* le occorrenze in verso per il secolo decimonono superano la settantina (BibIt) – appare stimolato da un traslato, questa volta di natura guerresca: «Giraldoni doveva combattere colle forti reminiscenze lasciate qui da Coletti ed ha combattuto da valoroso. La voce di Musiani aveva per antagonista quella di Malvezzi e l'esito della pugna pende tuttora incerto». *Pugna* è registrato anche da Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 87), mentre Masini (1977: 157) segna *pugnare* per i periodici milanesi, ricordando che era verbo dal tono culto, adoperato nella prosa sostenuta. Petrocchi (1894) (s.v. *pugna*) lo etichetta come letterario, il TB (s.v. *pugna*) come «Del ling. scritto».

²⁴¹ Anche per l'aggettivo *pristina* il contesto di apparizione pare essere quello innalzato a scopo umoristico: l'invettiva è diretta alla *Traviata* verdiana, cui il Collodi si rivolge tramite personificazione, dispiacendosi per l'operazione di riduzione compiuta da Cecco Maria Piave: «Venne, poco dopo, il poetano Cecco Maria Piave e per ordine espresso del signor cavaliere Giuseppe Verdi, ufficiale della Legion d'onore, ti mozzò le gambe, t'acquattò la testa, ti schiacciò il naso, ti compresse lo stomaco: e tutto questo, per l'innocentissimo scopo di poterti ficcare comodamente dentro quella scatola, che si chiama comunemente libretto per musica. Meno male, che il signor cavaliere Giuseppe Verdi, mosso a pietà del tuo lacrimevole stato, e quasi dolente che le mani nefarie del poetano Cecco ti avessero per siffatto modo concia la formosità della bella persona, da quel valente mago ch'egli è, ti si pose amorosamente d'intorno; tanto fece e tanto si adoprò, che a furia di brindisi, di cavatine, di duetti, di terzetti e simili lenocinii, ti ridonò gran parte della tua pristina bellezza».

ecc.), rispondendo all'uso di un Lorenzini già maggiormente definito come scrittore: un Lorenzini che, dunque, pur piegandosi alle norme della tipologia, sfocia nell'umorismo sfrontato che tanto si ode nei suoi primi scritti. Del resto, però, l'attaccamento alla fascia culta del lessico pare istintivo, specie in alcune scelte che in definitiva si configurano come neutre: è il caso dei continui *perocchè* e *imperocchè*²⁴⁴ (1857, 157 e *passim*), della comparsa di *tosto*²⁴⁵ (1857, 82, 157), *anco*²⁴⁶ (1858, 54: *quand'anco*; 302: *anco*), *avvegnachè*²⁴⁷ (1858, 218) di *sì* per *così* (1858, 54: *sì stupendo*; 425: *sì lungo*), ecc.

5. CONCLUSIONI

Conoscere da vicino il Lorenzini critico di musica, di spettacolo, di opera, concede non soltanto di venire a patti con una figura proteiforme del panorama italiano ottocentesco, ma di portare allo scoperto una parte silenziosamente nascosta della sua produzione. Concede, insomma, non solo di delineare con maggiore perizia uno di quei “gatti bigi”²⁴⁸ delle letterature di due secoli addietro, ma di farlo attraverso la lente del giornalismo settoriale, specializzato, intravedendo così un altro lato del complesso poligono col quale i collodisti fanno i conti. Decidere di adempiere a questo compito inforcando gli occhiali del linguista, significa scavare ancora più a fondo: domandarsi non soltanto quale fosse la lingua del padre del celeberrimo burattino in questo torno di anni e quanto collimasse con la scrittura più impegnativa dei primi volumi, ma di che materia fosse fatta la lingua del critico musicale che spesso aveva l'onore della prima pagina su «L'Italia Musicale» e quanto questa facesse già sentire la sua più viva anima al pubblico dei lettori. Si tratta, insomma, di aggiungere un tassello mancante: il presente contributo ha voluto riportare a galla, per quanto possibile, un Lorenzini-Collodi che non fu soltanto il giornalista politico, lo scrittore umorista, il collettore di macchiette, l'autore di opere dedicate ai fanciulli; bensì un Lorenzini che fu anche lo schietto, intransigente, irriverente critico musicale, dall'animo un po' conservatore ma dall'indole competente, affezionato alla rivista sulla

Pristino si riscontra anche negli spogli di Masini (1977: 157), ed è definito «lett.» dal Petrocchi (1894), e «Della ling. scritta, non morto» dal TB (s.v. *pristino*).

²⁴² *Latebra* compare, come verificato per gli altri termini, in una sezione dal tono leggero: «Cosa importa finalmente a noi ippofili fino dalle profonde latebre del cuore, che questi progetti, ed altri molti, abbiano abortito, o sieno affatto tornati in fumo, quando abbiamo un Jokey-Club, che vive e vegeta rigoglioso, come il gelso delle isole Filippine?»; la BibIt registra il termine nella lingua letteraria a partire dal secolo XIV, ma non per il secolo decimonono, per il quale si registra soltanto il plurale *latebre* (15 volte totali, di cui 9 nel verso, in Leopardi, nel Manzoni delle poesie giovanili e dell'*Adelchi*). Il TB (s.v. *latebra*) scrive che non si tratta di un termine comune, e Petrocchi (1894) lo registra come letterario; si attesta, inoltre, negli spogli di Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 83).

²⁴³ Il passo in cui il termine appare è il seguente: «Da un capo dell'anno all'altro, i forestieri d'ogni plaga si gettano qua a torme, sotto mille pretesti di vagabondaggio». La voce è riportata dal Petrocchi (1894) (s.v. *plaga*) col significato di «Parte di cielo o di mondo» ed è classificata come letteraria, mentre il TB (s.v. *plaga*) si limita a registrarla.

²⁴⁴ Come ricorda Migliorini (2019: 902) «cadono definitivamente in discredito» sul finire del secolo.

²⁴⁵ Segnalato anche in Masini (1977: 160).

²⁴⁶ Mengaldo (1987: 231).

²⁴⁷ Anche negli spogli di Bonomi, De Stefanis Ciccone, Masini (1990: 75).

²⁴⁸ Si accoglie l'invito di Randaccio (2006: 8): «Gianfranco Contini [Cfr. Giovanni Faldella, *Madonna di fuoco e madonna di neve*, prefazione di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi 1959, p. IX] molti anni fa, riscoprendo un altro grande minore (mi sia consentito il gioco verbale) del nostro Ottocento, Giovanni Faldella, lo giudicava un caso particolarmente luminoso “fra i tanti gatti bigi della notte ottocentesca”. [...] Gli studi collodiani e quelli sulla cultura giornalistico-letteraria dell'Ottocento sono lì per quello: dovranno portare alla riscoperta e rivalutazione non solo dell'opera del Lorenzini, ma anche quella di tanti autori per troppo tempo ingiustamente dimenticati, nell'esigenza di un'interpretazione nuova delle vicende letterarie del nostro paese».

quale scriveva con una penna multipla, franta nello stile, nel registro, nel lessico, piegata a quell'inesauribile *divertissement* che sempre lo contraddistinse.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., *Vocabolario Treccani online*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.
- Bertacchini R. (1994), “Guardaroba linguistico di Collodi giornalista”, in Tempesti F. (a cura di), *Scrittura dell'uso ai tempi di Collodi*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 53-82.
- BibIt = *Biblioteca italiana: biblioteca digitale di testi*: www.bibliotecaitaliana.it.
- Bonomi I., De Stefanis Ciccone S., Masini A. (1990), *Il lessico della stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- Bonomi I. (1998), *Il docile idioma, l'italiano lingua per musica: la diffusione dell'italiano nell'opera e la questione linguistico-musicale dal Seicento all'Ottocento*, Bulzoni Editore, Roma.
- Bonomi I., Buroni E. (2017), *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna.
- Canazza A. (2021), “Il Viaggio per l'Italia di Giannettino di Collodi: un'analisi linguistica”, in *Italiano LinguaDue*, 13, 2, pp. 420-502: <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/aertcle/view/17146>.
- Candeloro G. (1976), “Carlo Collodi nel giornalismo del Risorgimento”, in *Studi collodiani*. Atti del I Convegno internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia, Pescia, pp. 59-79.
- Catricalà M. (1994), “La Grammatica di Giannettino: tra norme e usi linguistici dell'Italia postunitaria”, in Tempesti F. (a cura di), *Scrittura dell'uso ai tempi di Collodi*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 83-94.
- Castellani Pollidori O. (a cura di) (1983), Collodi C., *Le avventure di Pinocchio*, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia.
- Coletti V. (2006), “Gli esotismi nell'opera lirica”, in Banfi E., Iannaccaro G. (a cura di), *Lo spazio linguistico italiano e le “lingue esotiche”, rapporti e reciproci influssi*, Atti del XXXIX congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (SLI), Milano, 22-24 settembre 2005, Bulzoni, Roma, pp. 409-422.
- Coletti V. (2017a), *Da Monteverdi a Puccini, Introduzione all'opera italiana*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Coletti V. (2017b), “L'italiano della musica fuori d'Italia”, in *Testi e linguaggi*, Carocci, Roma, pp. 17-31.
- Collodi C. (1856), *Un romanzo in vapore*, Mariani, Firenze.
- Collodi C. (1857), *I misteri di Firenze*, Tipografia Fioretti, Firenze.
- Contorbia F. (a cura di) (2007), *Giornalismo italiano*, Vol. I, 1860-1901, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Crusca = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. I-V impressione, Accademia della Crusca, Firenze: <http://www.lessicografia.it/index.jsp>.
- Dardano M. (1986), *Il linguaggio dei giornali italiani*, Laterza, Bari.
- DBI = *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pubblicato dal 1960: https://www.treccani.it/bibliografico/elenco_voci/a.
- DELI = Cortelazzo M., Zolli P., *DELI – Dizionario etimologico della lingua italiana*, seconda edizione in volume unico, Zanichelli, Bologna, 1999.
- De Santi G. (1976), “Carlo Collodi e l'esperienza del «Lampione» (1848-1849)”, in *Studi collodiani*. Atti del I Convegno internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia, Pescia, pp. 207-246.

- De Stefanis Ciccone S., Bonomi I., Masini A. (1983) (a cura di), *La stampa periodica milanese della prima metà dell'Ottocento, Testi e concordanze*, Vol. I, *Saggio Introduttivo*, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, Pisa.
- Desideri S. (1976), “Collodi giornalista”, in *Studi collodiani*. Atti del I Convegno internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia, Pescia, pp. 247-261.
- D'Ovidio A. (2017), “Carlo Collodi ‘appendicista musicale’. Un itinerario di lettura tra le pagine dello «Scaramuccia» e della «Nazione» (1853 - 1860)”, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, pp. 58-83.
- Fanfani P. (1863), *Vocabolario dell'uso toscano*, Barbera, Firenze, 2 voll.
- Fanfani P. (1870), *Voci e maniere del parlar fiorentino*, Polverini, Firenze.
- Fanfani P., Arlia C. (1877), *Lessico della corrotta italianità*, Carrara, Milano.
- GDLI = Battaglia S. (fondato da), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 voll. (+ 2 supplementi), UTET, Torino, 1961-2009: <http://www.gdli.it/>.
- Guagnini E. (1994), “Il Romanzo in vapore e la tradizione delle guide e della letteratura di viaggio”, in Tempesti F. (a cura di), *Scrittura dell'uso ai tempi di Collodi*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 137-156.
- Guagnini E. (2010), “Introduzione a Collodi. C., *Un romanzo in vapore*”, in Randaccio R. (a cura di), *Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini*, vol. I, Giunti, Firenze, pp. 23-41.
- Guarducci P. (1968), *Collodi e il melodramma ottocentesco*, Quaderni della Fondazione “Carlo Collodi”, 4, Industria tipografica fiorentina, Firenze.
- Maini R., Scapecchi P. (1981), *Collodi giornalista e scrittore*, Biblioteca Marucelliana di Firenze, Sesta Mostra, Firenze.
- Marcheschi D. (a cura di) (1995), Collodi C., *Opere*, Mondadori, Milano.
- Masini. A. (1977), *La lingua di alcuni giornali milanesi del 1859 al 1865*, La Nuova Italia, Firenze.
- Mastrelli C. A. (1983), “Il Collodi e la sociolinguistica”, in *Lingua Nostra*, XLIX, pp. 19-25.
- Mengaldo P. V. (1987), *Epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, il Mulino, Bologna.
- Mengaldo P. V. (2015-2016), “Evoluzione linguistica dei libretti d'opera dal pieno Ottocento agli inizi del Nove”, in Bonomi I., Coletti V. (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca, GoWare, Firenze, pp. 113-121.
- Merger M. (2010), “Prefazione a Collodi. C., *Un romanzo in vapore*”, in Randaccio R. (a cura di), *Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini*, vol. I, Giunti, Firenze, pp. 14-19.
- Migliorini B. (1960), *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze.
- Migliorini B. (2019), *Storia della lingua italiana*, Nuova edizione, Bompiani, Firenze.
- Minicucci M. J. (1994), “Dal giornale al libro. Esperienze collodiane”, in Tempesti F. (a cura di), *Scrittura dell'uso ai tempi di Collodi*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 9-44.
- Petrini E. (1976), “Collodi com'era”, in *Studi collodiani*. Atti del I Convegno internazionale, Pescia, 5-7 ottobre 1974, Cassa di Risparmio di Pistoia, Pescia, pp. 475-490.
- Petrocchi P. (1894), *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Fratelli Treves Editori, Milano, 2 voll.
- Prada M. (2012-2013), “Le avventure di una lingua: il viaggio alla scoperta dell'italiano nella Grammatica di Giannettino”, in *Studi di grammatica italiana*, Vol. XXXI-XXXII, pp. 245-353.
- Prada M. (2018), “Giannettino tra sillabario e grammatica: un'analisi linguistica della tradizione dei manuali collodiani”, in *Italiano LinguaDue*, 10, 1, pp. 310-356: <http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/10405>.
- Raffaelli L. (2009), “«...vi sono de momenti ch'io mi sento padrona del Mondo!»: primi materiali sulla lingua delle cantanti liriche”, in Antonelli G., Palermo M., Poggiogalli

- D., Raffaelli L. (a cura di), *La scrittura epistolare nell'Ottocento, Nuovi sondaggi sulle lettere del Ceod*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna, pp. 33-47.
- Randaccio R. (2006), *Il lessico collodiano*, Thaphros, Olbia.
- Randaccio R. (2010), “Note ai testi di Collodi C., *Un romanzo in vapore*”, in Randaccio R. (a cura di), *Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini*, vol. I, Giunti, Firenze, pp. 425-466.
- RIV = *Un romanzo in vapore*.
- Rossi F. (2005), “*La lingua dei libretti rossiniani?*”, in Tonani E. (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica, Italiano e musica nel melodramma e nella canzone*, Atti del IV Convegno ASLI, Associazione per la Storia della Lingua, Sanremo, 29-30 aprile 2004, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 75-89.
- Serianni L. (1989), *Storia della lingua italiana. Il primo Ottocento. Dall'età giacobina all'Unità*, il Mulino, Bologna.
- Serianni L. (1990), *Storia della lingua italiana. Il secondo Ottocento. Dall'Unità alla prima guerra mondiale*, il Mulino, Bologna.
- Tempesti F. (1994), “Le lingue del Collodi”, in Tempesti F. (a cura di), *Scrittura dell'uso ai tempi di Collodi*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 221-230.
- Tesi R. (2015), “Collodi e il vocabolario della modernità: parole nuove, adattamenti, “blends””, in *Studi linguistici italiani*, I, pp. 80-121.
- TB = Tommaseo N., Bernardo Bellini B., *Dizionario della lingua italiana*, 4 voll. in 8 tomi, UTET, Torino, 1861-1879: <http://www.tommaseobellini.it>.
- Vetrugno R. (2016), “Il secondo mestiere di Collodi”, in Pierno F., Polimeni G. (a cura di), *L'italiano alla prova. Lingua e cultura linguistica dopo l'Unità*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 183-204.
- VFC = *Vocabolario del Fiorentino Contemporaneo*: <http://www.vocabolariofiorentino.it>.
- Vitale M. (1986), *La lingua di Alessandro Manzoni*, Cisalpino, Milano.

