

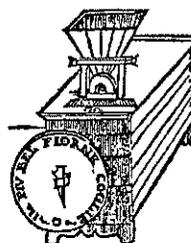
ACCADEMIA DELLA CRUSCA

LA LINGUA ITALIANA  
E IL TEATRO DELLE DIVERSITÀ

Atti del convegno  
Firenze, Accademia della Crusca  
15-16 marzo 2011

A cura di  
Stefania Stefanelli

Introduzione di  
Maurizio Scaparro



Firenze  
2012

PROGRAMMA DEL CONVEGNO

LA LINGUA ITALIANA  
E IL TEATRO DELLE DIVERSITÀ

Accademia della Crusca  
Villa Medicea di Castello – Firenze  
15-16 marzo 2011

15 marzo, ore 15-18

Saluti

NICOLETTA MARASCHIO, Presidente dell'Accademia della Crusca  
CRISTINA SCALETTI, Assessore alla Cultura della Regione Toscana  
MAURIZIO SCAPARRO, Direttore del progetto *Il Teatro Italiano nel Mondo*

Presiede NICOLETTA MARASCHIO

SIRO FERRONE, *La fisima del teatro nazionale*  
NICOLA DE BLASI, *Tra napoletano e italiano nel teatro di Napoli*  
CARMELO ALBERTI, *La lingua teatrale veneziana, sotto le ali del  
"grande attore", negli anni dell'Unità*  
TINA MATARRESE, *Lingue in scena: la riforma goldoniana*  
STEFANIA STEFANELLI - FRANCESCO NICCOLINI, *Lingua italiana e  
diversità regionali nel teatro di narrazione*

16 marzo, ore 10-13

Presiede MAURIZIO SCAPARRO

ENRICO FIORE, *Le lingue napoletane del teatro*  
GIOACCHINO LANZA TOMASI, *La lingua italiana nei libretti d'opera  
dell'Ottocento*  
SILVIA CALAMAI, *Una lingua da palcoscenico: Ugo Chiti e l'Arca  
Azzurra Teatro*  
UGO CHITI, *La parola per l'attore*  
MARZIO PORRO, *Dentro e fuori il parlato: attorno a un teatro difficile*  
  
LUCIA POLI, BRUNO GAMBAROTTA, SIMONA MARCHINI in *Un saluto  
alle lingue delle tre capitali d'Italia*

## SOTTO E SOPRA IL PARLATO: LE STRANE STORIE DEL NOSTRO TEATRO

Non è un caso che il più emblematico studio sull'italiano, diciamo così, parlato sia ancora oggi da molti ritenuto quell'*Italienische Umgangssprache*, uscito nel lontano 1922, ma già terminato nel '14 dalla geniale penna del viennese Leo Spitzer, noto in Italia soprattutto per gli studi di stilistica letteraria, finalmente tradotto, a poco meno di un secolo dalla sua apparizione, da Livia Tonelli, con il titolo *Lingua italiana del Dialogo* e uscito presso il Saggiatore nel 2007 con interventi di Claudia Caffi e Cesare Segre, a commento della sua importanza e della sua singolarità...<sup>1</sup>

Non si trattava, tra l'altro, del primo caso in cui italianisti del mondo anglosassone, o slavo svolgevano il ruolo di pionieri e di apripista della linguistica moderna nei vasti e inesplorati territori della «lingua italiana e dei suoi dialetti» come recitava, anche a costo di un tradizionale equivoco, un celebre titolo<sup>2</sup>. In effetti la gloriosa tradizione dei grammatici e dei lessicografi italiani, tutta presa dai problemi della norma per la lingua

<sup>1</sup> Leo Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre. Traduzione di L. Tonelli, Milano, il Saggiatore, 2007.

<sup>2</sup> L'equivoco consisteva nell'assimilare la situazione linguistica italiana a quelle di altri paesi europei, ad es. Germania e Francia, dove da una lingua nazionale unitaria, "standard", dipendono varietà regionali anche piuttosto diverse che di quella lingua sono comunque filiazioni, declinazioni locali, dirette per cui appunto esiste "una lingua e i suoi dialetti". Diversa la situazione italiana in cui una lingua locale (la fiorentina) si è lentamente imposta sulle altre (i dialetti), "sorelle" in quanto, come la prima, tutte "figlie" del latino parlato, negli usi scritti mentre l'oralità, a tutti i livelli, continuava ad essere "dialettale", nelle altre lingue. Naturalmente gli illustri autori di questi studi sapevano benissimo come stavano le cose, ma, diciamo così, faceva comodo a tutti, adottare la formula più consueta. L'equivoco campeggia, ad es., già nel titolo della nostra più completa e nota grammatica storica Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica dell'italiano e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1969 (l'edizione originale è del 1949), opera di un grande dialettologo tedesco che è solo uno dei fondamentali contributi che la linguistica del mondo tedesco, fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, offre alla lingua italiana. Per il mondo slavo ricordiamo almeno Zarko Muljačić, *Fonologia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino,

letteraria o comunque scritta, e comprensibilmente allergici e timorosi nei confronti della lingua e delle lingue parlate, le aveva, per così dire, nascoste sotto il tappeto, "rimosse" in senso tecnico per non turbare il fondamento identitario dell' *Idioma gentile*, della patria, dell'unità, ecc.<sup>3</sup> Tanto che perfino molti visitatori stranieri all'epoca del *grand tour* finivano per cooperare alla rimozione, fingendo, soprattutto a se stessi, che davvero vivesse di bocca in bocca quella lingua meravigliosa che avevano letto nelle opere letterarie<sup>4</sup>.

Spitzer, per conto suo, conosceva bene le condizioni del parlato in Italia? Sicuramente da lì a qualche tempo dopo essersi chinato, primo fra tutti, a studiare le lettere dei prigionieri italiani della prima guerra mondiale, in cui evidente e drammatico appariva il conflitto tra il dialetto ancora imperante nella più parte dei casi, e costituente ancora l'unica lingua parlata, e le stente acquisizioni scolastiche di italiano scritto<sup>5</sup>. E chissà se già in lui maturavano le premesse di quella lettura linguistica del capolavoro di Verga che per prima riusciva a spiegare come attraverso la lingua italiana e la sua grammatica l'autore fosse riuscito ad entrare quasi miracolosamente nei pensieri e nei cuori "dialettali" dei pescatori di Acitrezza e di tante altre anime siciliane<sup>6</sup>. Ma prima di quegli studi, insomma, Spitzer era consapevole in che precari termini si potesse allora indicare un parlato italiano che presentasse caratteristiche unitarie?

Certo suscita qualche perplessità leggere che l'oggetto dello studio è «spiegare la maggior parte dei fenomeni propri dell'italiano usato nell'in-

---

1972 e Pavao Tekavčić, *Grammatica storica dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 1972, lavori entrambi pionieristici rispetto a consimili iniziative italiane.

<sup>3</sup> A unità d'Italia compiuta e dunque a situazione linguistica, almeno dal punto di vista istituzionale, in via di normalizzazione: quando ormai, tanto per intenderci non bisognava più salvaguardare nella sua immutabile purezza una lingua italiana che era stata solo lingua letteraria da una congerie di realtà politico-culturali (e linguistiche) diverse, quando si poteva finalmente "svelare" e studiare quella che per secoli era stata la reale situazione linguistica della penisola, esiziale fu la svalutazione crociana degli studi linguistici di ogni tipo, causa di qualche importanza di questo ennesimo ritardo della nostra cultura.

<sup>4</sup> Ricordo sull'argomento Gabriella Cartago, *Ricordi d'italiano. Osservazioni intorno alla lingua e italianismi nelle relazioni di viaggio degli inglesi in Italia*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti Editori, 1990 e, per visitatori di altre nazionalità, Luca Serianni, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 55-88.

<sup>5</sup> Cfr. Leo Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani: 1915-1918*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976 (l'edizione originale è del 1921).

<sup>6</sup> Cfr. Leo Spitzer, *L'originalità della narrazione nei 'Malavoglia'*, in «Belfagor», XI, 1, 1956, pp. 37-53.

terazione quotidiana sulla base degli elementi costitutivi del dialogo tra due o più interlocutori e che con 'parlato' intendo il discorso orale di un (generico, comune) parlante nativo che si esprime in un italiano 'corretto'»<sup>7</sup>: affermazioni molto generiche, buone per lingue di più consolidata ed omologa cronologia, la sua madrelingua tedesca, ad es. Così come è con una certa apprensione che si legge che le fonti usate sono in primo luogo opere teatrali: «In campo letterario ho attinto soprattutto dalla commedia che usa il tono proprio della conversazione»<sup>8</sup>. Bisogna dire che dal secondo Novecento qualsiasi approssimazione al parlato comune che faccia comunque riferimento a quell'istituzione particolarissima, sia dal punto di vista semiotico che linguistico, che è il parlato teatrale non sarebbe più né accettata, né praticabile, ma ai tempi era prassi comune e per certi aspetti necessaria.

Il problema sorge quando si traguardi alle particolari storie della lingua e del teatro italiani (e do conto così dello strano *incipit...*). E intanto, approfittando del lavoro dei curatori che hanno asteriscato i nomi degli autori più frequentemente citati da Spitzer, elenco Vittorio Bersezio, Roberto Bracco, Enrico Annibale Butti, Salvatore Di Giacomo, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta, Riccardo Selvatico. Sempre tra gli asteriscati sono presenti anche autori di testi non teatrali, eventualmente di "bozzetti" in versi e in prosa, tanto di moda all'epoca, o altra mimesi di parlato, e che alle orecchie dell'autore presentassero qualche sfumatura di teatralità: ecco Edmondo De Amicis, Renato Fucini, Giuseppe Pitre, Carlo Porta, Alfredo Testoni, Camillo Antona-Traversi, Trilussa<sup>9</sup>. A parte qualche grande dialettale e il privilegio concesso a Napoli (ma anche a Torino...) il gruppo allargato degli asteriscati costringe Cesare Segre a dichiarare: «i testi [...] che forniscono a Spitzer i materiali di studio sono in gran parte poco prestigiosi e invecchiati»<sup>10</sup>.

Certo, in virtù dell'intelligenza e della cultura dell'autore, l'opera risulta comunque eccellente, ma il rilievo circa l'inadeguatezza del *corpus* che la tradizione teatrale italiana offriva a uno studioso straniero, a pochi anni dall'Unità, mi consente di ritornare su una questione delicata cui pochissimi storici hanno dedicato qualche attenzione.

E prima ancora che agli storici, converrà richiamarsi a un padre della patria, come è giusto fare in questa ricorrenza, che proprio a proposito di

<sup>7</sup> Cfr. L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, cit., p. 55.

<sup>8</sup> Ivi, p. 59.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 359-63.

<sup>10</sup> Cfr. Cesare Segre, *Presentazione*, ivi, p. 8.

teatro e di romanzo aveva rilevato le grandi aporie della cultura italiana. Al romanzo, il romanzo della nuova Italia, aveva lavorato per vent'anni, creando un modello che avrebbe mutato a fondo il quadro della nostra letteratura e della nostra lingua<sup>11</sup>. Al teatro aveva dedicato buona parte dell'impegno giovanile con risultati letterariamente importanti, ma che non modificavano di molto la situazione generale<sup>12</sup>: *Il conte di Carmagnola* e *l'Adelchi*, bisogna riconoscere, non sono mai diventate davvero popolari e gli sporadici tentativi di messa in scena, anche abbastanza recenti, sono falliti. Eppure proprio a teatro, di fronte al grande Molière ed all'entusiasmo generale del pubblico francese, sia popolare che aristocratico, che ugualmente si identificava in quelle storie e in quella lingua, il giovane Manzoni aveva per la prima volta intuito l'importanza nella formazione di una nazione libera di un teatro colto e popolare recitato in una lingua semplice e trasparente per tutti, proprio quello che in Italia non era mai esistito, o era apparso qua e là come una cometa<sup>13</sup>. Tra l'altro teatro e romanzo costituiscono proprio i due generi popolari per eccellenza, fondatori in qualche modo della modernità culturale: un paese moderno non può non possederli, a costo anche che qualcuno se li inventi, come era successo anche a Spitzer a proposito dell'italiano teatrale... E come tutti si ricordano bene proprio la relativa debolezza del genere romanzo, in quanto istituzione, è stato all'origine del lungo tormentone che ha coinvolto per tutto il Novecento critici e scrittori. Quanto al teatro invece la debolezza era ed è talmente irrimediabile che neppure se ne è parlato: una cortina di silenzio è scesa a chiudere la scena. Come in Manzoni, il romanzo ha trovato una sua strada, mentre il teatro si è fatto silenziosamente da parte...

Ecco vorrei, entrando un po' più nel merito della questione, accennare alle eventuali ragioni e alle vicissitudini che hanno determinato la strana storia (o storie) del teatro in Italia così come sono state indicate dai pochissimi studiosi che se ne sono occupati, o che, semplicemente, hanno gettato uno sguardo sul paesaggio storico come Carlo Dionisotti

<sup>11</sup> Cfr. per gli aspetti di sociologia della letteratura Vittorio Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio sui 'Promessi Sposi'*, Roma, Editori Riuniti, 1983; Giovanna Rosa, *Il patto narrativo*, Milano, il Saggiatore, 2008. Fondamentale per il gran lavoro teorico e linguistico di Manzoni a proposito della nuova letteratura Giovanni Nencioni, *La lingua di Manzoni*, in F. Bruni (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 1993.

<sup>12</sup> Per i due testi teatrali si rimanda a Alessandro Manzoni, *Il conte di Carmagnola. 1820*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1989 e Id., *Adelchi*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992.

<sup>13</sup> Cfr. la lettera a Fauriel del 9 febbraio 1806; si cita da G. Nencioni, *La lingua di Manzoni*, cit. (nota 11), pp. 131-35, a p. 135.

che in *Per una storia della lingua italiana* del '67 con bella risolutezza afferma: «Se non c'è stata una società italiana con una sua lingua comune (e questo perlomeno fino a un secolo fa) non ci può essere stato un teatro italiano se non quale espressione particolare di un ristretto ambiente di cultura, corte o accademia»<sup>14</sup>.

L'affermazione è piuttosto forte e sembra non ammettere replica, come, a quanto mi risulta, non c'è stata, se negli anni seguenti Gianfranco Folena, ritornando a più riprese e da vari punti di vista ai problemi del teatro in Italia, soprattutto all'amatissimo Goldoni, prende atto del dato incontrovertibile che una lingua italiana della conversazione, o del dialogo, al di fuori dei confini della Toscana e poco più, non c'era mai stata<sup>15</sup>. Si può aggiungere che conversazioni e dialoghi si davano sempre ed esclusivamente nelle lingue locali, i dialetti, sia che si tenessero ai mercati e alle fiere che nei salotti migliori e nelle feste a palazzo.

Certo le premesse di una conversazione e di un dialogo italiani, proprio alle origini, erano state altissime per una tradizione letteraria che, caso unico in Europa, era nata con una *Commedia*. Che quel titolo non facesse riferimento al teatro (ma, comunque, un po' sì...) non cancella il dato, segnalato da Paola Manni che i tre quarti del poema sono costituiti da un ricchissimo dialogato<sup>16</sup>. Un universo di scambi conversazionali dalla rissa, all'insulto, all'elegia delicata, alla disputa scientifica e teologica che fanno della *Commedia* il più grande "spettacolo" verbale della nostra letteratura, recitato su uno sfondo scenografico irripetibile... E il fenomeno si duplica una trentina di anni più tardi con il *Decameron* dove Firenze, Napoli, Venezia, Algeri e quant'altri luoghi sono le scene naturali di centinaia di motteggi, beffe, avventure tutti giocati sulla forza della parola di volta in volta leggera o fulminante<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Questo mirabile saggio di Dionisotti, come gli altri che lo accompagnano, per lunghi anni "giacque lettera morta", nonostante il formale ossequio di storici e critici: cfr. Carlo Dionisotti, *Per una storia della lingua italiana*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 89-124, a pp. 100-2. La questione è ripresa con grande lucidità da Paolo Trovato, *Il primo Cinquecento*, in F. Bruni (a cura di), *Storia della lingua*, cit., pp. 133-37 che, come lo stesso Dionisotti, non può non affiancare al problema del teatro quello altrettanto delicato del romanzo.

<sup>15</sup> Fondamentali su tutta la questione i capitoli specificamente goldoniani di Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 90-215.

<sup>16</sup> Cfr. Paola Manni, *Il Trecento toscano*, in F. Bruni (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 167-77, a p. 168.

<sup>17</sup> Cfr. almeno, per una idea sulla grande varietà linguistica boccacciana Adolfo Mussafia, *Recensione a Pietro Fanfani* (a cura di), *Il Decameron di Giovanni Boccaccio*,

Le cose, si sa, sono andate per un altro verso, la capitale o le capitali del teatro in Italia si sono disposte piuttosto in area padana e la Firenze del circolo di Lorenzo, nonostante le Sacre Rappresentazioni, ha privilegiato altri generi. Almeno fino a Machiavelli, punto d'arrivo, per quanto riguarda la qualità letteraria, di quella commedia umanistica cui alacramente si era lavorato e si lavorava presso le corti settentrionali da parte dei più insigni letterati, primo fra tutti, a Ferrara, l'Ariosto<sup>18</sup>. Su Machiavelli bisognerà spendere qualche parola come a un nodo fondamentale di questa vicenda. In primo luogo perché tra i suoi testi di teatro *La Mandragola* ha potuto superare indenne i tempi non solo del consumo letterario, ma del repertorio con la versione cinematografica di Alberto Lattuada del '65 e varie riprese teatrali non di circostanza<sup>19</sup> (aggiungo appena che, a parer mio, non esiste miglior prova del successo di un testo teatrale che la sua vocazione ad essere cancellato nella spettacolarità per il periodo più lungo possibile). In secondo perché il teatro entra direttamente tra gli argomenti del *Discorso sopra la nostra lingua*, a conferma della capacità di Machiavelli di rilevare la sostanza – oggi diremmo antropologica – di molti problemi (si pensi appunto alla politica) di cui i contemporanei non avevano la minima percezione<sup>20</sup>.

---

Firenze, Le Monnier, 1857, in Id., *Scritti di filologia e linguistica*, a cura di A. Daniele e L. Renzi, Padova, Antenore, 1983, pp. 1-94; Nicoletta Maraschio, *Parole e forme del "Decameron". Elementi di continuità e di frattura dal fiorentino del Trecento all'italiano contemporaneo*, Firenze, Centro Duplicazione Offset, 1992; Alfredo Stussi, *Lingua*, in Renzo Bragantini - Pier Massimo Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995, pp. 192-221; Maurizio Vitale, *La riscrittura del "Decameron". I mutamenti linguistici*, in Id., *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, I, 2002; P. Manni, *Il Trecento toscano*, cit., pp. 231-329. Dispiace che gli studiosi più recenti non si siano avvalsi come testo di riferimento di Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, edizione critica a cura di A. Rossi, Bologna, Cappelli, 1977.

<sup>18</sup> In generale, sui tentativi di ripresa della commedia classica, si rimanda ai fondamentali Antonio Stauble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968; Antonia Tissoni Benvenuti - Maria Pia Mussini Sacchi (a cura di), *Teatro classico del Quattrocento*, Torino, UTET, 1983; Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1982.

<sup>19</sup> Cfr. Niccolò Machiavelli, *La Mandragola*, introduzione e note di G. Sasso, nota al testo e appendici di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1980. Sui soli aspetti linguistici cfr. Luigi Vanossi, *Situazione e sviluppo del teatro machiavelliano*, in *Lingue e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, presentazione di G. Folena, Padova, Liviana, 1970, pp. 1-108 e soprattutto l'analisi illuminante delle variazioni idiomatiche caratteriali e sociali in P. Trovato, *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 305-13.

<sup>20</sup> Cfr. Niccolò Machiavelli, *Discorso intorno alla nostra lingua*, a cura di P. Trovato, Padova, Antenore, 1982.

Dunque Niccolò, riferendosi a una commedia proprio dell'Ariosto, coglie l'occasione per alcune ben note affermazioni di principio:

Dico ancora come si scrivano molte cose che, senza scrivere i motti et i termini proprii patrii, non sono belle. Di questa sorte sono le commedie; perché, ancora che il fine d'una commedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con certa urbanità e termini che muovino riso, acciò che gl' uomini, correndo a quella delectatione, gustino poi l'exemplo utile che vi è sotto [...]. Ma perché le cose sono trattate ridicolamente, conviene usare termini e motti che facciano questi effetti; i quali termini, se non sono proprii et patrii, dove sieno soli intesi et noti, non muovono né possono muovere. Dondè nasce che uno che non sia toscano non farà mai questa parte bene [...]<sup>21</sup>.

Stupisce la sicurezza e la radicalità dell'asserto secondo cui una forma di teatro che tenda, sempre a fini morali (è la giustificazione classica del genere), a una rappresentazione della realtà di tipo fortemente mimetico («specchio d'una vita privata») non possa essere praticata che nella lingua materna, pena la mancanza di efficacia sui sentimenti («il riso e la delectatione») del pubblico e anche pena la qualità estetica del prodotto («non sono belle»). Stupisce di meno il giudizio severo sulle qualità teatrali dell'Ariosto che pure manifestava qualche perplessità e molte insicurezze di tipo linguistico sul proprio operato (e non solo per quanto attiene alle commedie)<sup>22</sup>.

Se la caratteristica distintiva di un testo teatrale è quella di prevedere, anzi di comandare la propria cancellazione in quanto testo scritto in termini di pura oralità, secondo le celebri definizioni di Giovanni Nencioni<sup>23</sup>, allora l'atto di locuzione che si manifesta in scena deve convincere il

<sup>21</sup> Ivi, pp. 59-62.

<sup>22</sup> Per quanto attiene alle commedie ecco cosa scrive, inviandone quattro al duca di Mantova, in una lettera del 18 marzo 1532 al segretario del duca: «E s'in queste commedie troverete qualche errore circa l'osservatione de la lingua, escusatemi, ch'ancora ch'io gli habbia veduti, non ho havuto tempo di correggerli». Nella lettera dello stesso giorno al duca ripete lo stesso concetto aggiungendo però che di alcuni errori potrebbe essere responsabile il trascrittore, cfr. Ludovico Ariosto, *Lettere*, a cura di A. Stella, in Cesare Segre (a cura di), *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*, Milano, Mondadori, 1965, III, pp. 109-562, alle pp. 468-69.

<sup>23</sup> Cfr. Giovanni Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, ora in Id. *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-80 (ma il saggio è del '76). L'autore pur attenendosi a una dimensione rigorosamente linguistica, con le ovvie implicazioni retoriche, in questo saggio, diciamo così abbastanza defilato, pone le premesse per una analisi che si può estendere a molti generi del "teatro di pa-

pubblico della sua assoluta autonomia, in quanto atto locutivo, da qualsiasi previsione e comando esterno, da qualsiasi traccia testuale estranea al suo accadimento *qui ed ora, una volta per tutte*.

Il patto costitutivo fondamentale del teatro si attua appunto attraverso la cancellazione della sua artificiosità, del suo essere il risultato di un progetto, o di progetti, dei fili e delle memorie che lo legano al "già deciso" ed al "già fatto" anche se tutto, appunto, è già deciso e fatto. *La fabula acta* deve, in forza della sua locutività perfettamente realizzata, bruciare, incenerire senza residui la *fabula agenda*, momento dopo momento. Certo non esiste forma di teatro che non sia un fascio di convenzioni ordinato alla propria morte sul patibolo dello spettacolo, ma bisogna supporre una sorta di arciconvenzione a rimuovere, cancellare, "uccidere", appunto, tutte le convenzioni, per fondare ad un livello elettivo l'assoluta verità, realtà, libertà dello spettacolo nel momento in cui avvince i sensi e l'anima del pubblico (se riesce a farlo...).

Per tornare al punto, Machiavelli mi pare sostenga che il rapporto naturale tra l'autore e la sua lingua di scena, così come il rapporto naturale tra il pubblico e quella stessa lingua sia fondamentale perché la situazione locutiva che attua lo spettacolo sia veramente adeguata e convincente e cancelli, consenta di dimenticare, tutta la fittività della convenzione teatrica<sup>24</sup>.

Attenzione: non ho alcuna voglia di farmi imprigionare da insidiose poetiche di realismo teatrale, o di privilegiare forme drammaturgiche tradizionali e classicheggianti, come forse sarebbe anche legittimo accennando alla commedia del Rinascimento, vorrei soltanto insistere sul fatto che il teatro non può non essere "un atto di fede in ciò che si vede e ascolta" nel senso più pieno della parola: "almeno per un attimo devo credere ad inganni palesi, se me lo consentiranno, per essere e conoscere di più". Anche le molte teorie sullo straniamento e sul teatro epico di novecentesca memoria mi pare che mirassero, più che a cancellare la fede teatrale, come fede istantanea e indispensabile in un evento ri-creato, ri-vissuto in termini di pienezza esperienziale, anche critica, mirassero, appunto, a

---

rola". Si tratta a mio giudizio, sotto le specie di un lavoro settoriale, del più importante contributo di semiotica del teatro offerto dalla cultura italiana e uno dei più significativi in assoluto. Purtroppo la sua circolazione è ancora oggi ristretta ad ambiti specialistici ed accademici.

<sup>24</sup> Cfr. sui concetti di situazione locutiva a teatro e di fittività, Marzio Porro, *Situazione locutiva e teatro contemporaneo*, in «Studi di grammatica italiana», IV, 1977, pp. 265-76.

moderarne gli effetti negativi di immedesimazione acritica su cui avevano giocato, giocavano e giocano i mezzi di comunicazione di massa<sup>25</sup>.

Voglio, dicevo, semplicemente riprendere da Machiavelli l'ipotesi che la conoscenza indiretta, letteraria, settoriale, artificiale di una seconda, o terza, lingua (come in generale era la conoscenza dell'italiano da parte dei letterati non toscani fino a tutto l'Ottocento) possa sfavorire uno scrittore di teatro che di quella lingua decida di servirsi per qualsivoglia ragione, quando debba ricostruire situazioni locutive complesse che, *a specchio d'una vita privata*, abbiano tutti i sapori linguistici di un ambiente, di un interno con personaggi. Insomma la forte capacità di mimesi linguistica e stilistica (ma anche paralinguistica, posturale, gestuale, ecc.) che un genere letterario come la commedia comporta non potrebbe darsi che all'interno della lingua materna, o di una competenza linguistica equivalente<sup>26</sup>.

Resterebbe da vedere se all'esterno del genere commedia, laddove le esigenze di locuzione tocchino la tipologia dell'oratoria istituzionale, della metrica, dello stile sublime, come nella tragedia, le cose cambino di molto... Personalmente avanzerei l'ipotesi, che forse è solo pregiudizio, che esista sempre un livello nella sintassi, nella morfologia, nel lessico, persino nell'organizzazione testuale in cui il vincolo naturale, e dunque irriflesso, tra uno scrittore e la lingua materna si iscrive ed opera.

Messa agli atti la vittoria dell'autore fiorentino su quello ferrarese convertito alla lingua non posso che dare un'occhiata al rovescio della medaglia, giusto per rilevare che in tempi recenti si sono date poche, ma molto eloquenti riprese di commedie del Cinquecento, in condizioni, diciamo così, di normalità produttiva e di relativo concorso di pubblico: anche in questo caso al di fuori di circostanze celebrative. Ricordo la *Ruzante Renaissance*, degli anni Settanta e seguenti – ma numerose erano state le riprese lungo tutto il secolo – così legata alla memoria, per la scena, di Gianfranco De Bosio, la relativa popolarità di alcuni spettacoli come il *Parlamento*, il film, sempre di De Bosio, da *la Betia* ('71), ecc.: stagione conclusa presto, purtroppo, su cui è sceso il grande silenzio della reazio-

<sup>25</sup> Vedi sulla nozione di "atto di fede in ciò che si vede e si ascolta", Marzio Porro, *Dalla scena al teatro e ritorno. Nota sulla traduzione teatrale*, in M. Brandolin - A. Felice (a cura di), *Il teatro delle lingue le lingue del teatro*, Atti del Convegno, Udine, 12-15 ottobre 2000, Udine, Ente Regionale teatrale del Friuli Venezia Giulia, 2001, pp. 123-37.

<sup>26</sup> Il che vuol dire in una situazione di "bilinguismo perfetto" quale quello che testimoniava, ad es., Samuel Beckett in più generi letterari.

ne e dell'incuria<sup>27</sup>. E ricordo infine l'apparizione, quasi improvvisa, della *Veniexiana*, "la più bella commedia del Cinquecento", con ripresa teatrale e, anche qui, cinematografica di Mauro Bolognini ('85)<sup>28</sup>.

Machiavelli, Ruzante e l'Anonimo, gli unici ancora in scena e sugli schermi e tutti e tre testimoni letterari della propria lingua materna, a non dire d'altre... Certo sarebbe ingenuo stabilire rapporti di causa ed effetto, o circoscrivere alla dimensione di piccole patrie e piccole lingue le ragioni letterarie, teatrali e attoriali delle due figure note, così intricate in ambienti e correnti culturali ampi e cosmopoliti, su tutti l'eterno tema della commedia classica che, tra l'altro, doveva da Ferrara pietrificare, come il volto della Medusa, il povero Angelo Beolco; ma anche la comune insofferenza per i distillati troppo classicisti, per le "serenità" troppo neoplatoniche. Certo un guizzo di feconda follia anima sia lo sconfitto ed esiliato segretario, sia il figlio "snaturale" del medico padovano. Il loro sguardo è penetrante e sa vedere miserie ed orrori che gli altri neppure scorgono e delle grandi illusioni che agitano l'ambiente cortigiano non sanno che farsene, ma entrambi ricapitolano anche grandi culture. A tacere dell'umanesimo fiorentino, si pensi a Ruzante che partecipa delle stagioni espressionistiche e maccheroniche venete in un grande centro di cultura universitaria<sup>29</sup>. Quanto all'Anonimo, il suo testo è proprio specchio della vita agitata e appassionata di una grande metropoli che si esprime in tutte le declinazioni del volgare...<sup>30</sup>

E il resto? le molte commedie di autori famosi, rappresentate in luoghi famosi con grande dispendio di apparati scenici e gran pubblico

<sup>27</sup> Cfr. Ruzante, *Teatro*. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1969; Angelo Beolco il Ruzante, I. *La Pastoral - La Prima Oratio - Una Lettera Giocosa*. Testo critico, tradotto e annotato, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1978; Id., II. *I Dialoghi - La Seconda Oratio - I Prologhi alla Moschetta*, testo critico, tradotto e annotato, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1981.

<sup>28</sup> Cfr. *La Veniexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, Testo critico, tradotto e annotato, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1974.

<sup>29</sup> Cfr. su questo snodo almeno i saggi di riferimento: Gianfranco Contini, *Introduzione* a Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, ora in Id., *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 601-19 (ma l'originale è del '63); Cesare Segre, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in Id., *Lingua stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 397-426 e infine, specifico, Ivano Paccagnella, "Insir fuori de la so buona lengua". *Il bergamasco di Ruzante*, in «Filologia veneta», I, 1988, pp. 107-212.

<sup>30</sup> Vedi in proposito l'analisi puntuale dell'impasto linguistico della commedia in P. Trovato, *Il primo Cinquecento*, cit., pp. 313-23.

cortigiano?<sup>31</sup> Rimando ai molti studi; per la lingua soprattutto alla bella sintesi di Pietro Trifone, che tratta da par suo anche i grandi dialettali che ho appena citato<sup>32</sup>. Ma qui voglio tacerne: non perché non siano a vario titolo interessanti e non siano spesso anche lo specchio, ora fedele ora deformato, del plurilinguismo tipico delle città italiane, a partire da Roma<sup>33</sup> e includendo, ovviamente, anche la Toscana che solo per comodità compendiosa a volte si immagina come di lingua unica e, invece, quante polemiche e battaglie... Voglio tacerne perché fino a prova contraria, ed al netto di eventuali ripescaggi o scoperte (come nel caso della *Veniexiana di teatro non si tratta*).

Vorrei precisare bene che è il caso di valorizzare, soprattutto per i testi che si inseriscono nella lunga vicenda della commedia rinascimentale, gestita da letterati dediti a molteplici attività e soprattutto ai più disparati generi letterari e trattatistici, in cui spesso la commedia (ma anche la tragedia) è opera estemporanea anche se prestigiosa (si pensi agli *Straccioni* del Caro o al *Candelaio* di Bruno)<sup>34</sup>, il concetto di commedia come genere letterario, di teatro come genere letterario. Si tratta, insomma, di testi strutturati da marche di rappresentabilità, come scambi conversazionali continui tra personaggi fissati *a priori*, in *legenda*, con eventuali didascalie esplicative di presenze ed eventi scenici, con eventuali comandi di fuoricena, il cui consumo, indipendentemente dalle intenzioni dell'autore, è stato consumo alla lettura e la cancellazione del testo in immagini è stato ed è esclusivamente mentale, sul grande palcoscenico della mente. Ma appunto, tutti i testi letterari possono cancellarsi, si cancellano in immagini, suoni e parole esclusivamente mentali, che è un vedere ed ascoltare del tutto diverso dall'esperienza teatrale, dall'essere coinvolti in accadimenti fittivi concordati entro una comunità e un ambiente.

<sup>31</sup> Tanto per fare almeno un ben noto esempio cfr. Franco Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986.

<sup>32</sup> In effetti il saggio di Trifone ha fornito la traccia fondamentale per queste note; cfr. Pietro Trifone, *L'italiano a teatro*, in L. Serianni - P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 80-159.

<sup>33</sup> Su Roma "moderna Babele" vedi la "tirata" di Pietro Aretino in P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 111-12.

<sup>34</sup> Cfr. Annibal Caro, *Gli Straccioni*, in Id., *Opere*, a cura di S. Iacomuzzi, Torino, UTET, pp. 379-452; Giordano Bruno, *Candelaio*, traduzione di Y. Hersant, introduzione e note di G. Barberi Squarotti, introduzione filologica di G. Aquilecchia, Paris, Les Belles Lettres, 1993. La ripresa del *Candelaio* nell'omonimo spettacolo di Luca Ronconi allestito nel 2001 deve l'innegabile successo, a mio parere, più che all'alta qualità letteraria del testo ad alcune geniali invenzioni registiche.

È ovvio che anche l'autentico testo teatrale può e deve essere consumato letterariamente: ogni messa in scena si fonda su una o più letture mentali, prima che orali ecc., del testo, dunque su diverse cancellazioni in immagini. Eppure il testo davvero teatrale, rispetto a quello letterario sotto specie teatrale, per sue ulteriori marcature interne pretende ed ordina la sua trasformazione nella concreta esperienza teatrale.

Mi rendo conto di camminare sulle sabbie mobili, ma tra queste marche costitutive della primaria teatralità di un testo credo abbia un'assoluta rilevanza, come si diceva, la consistenza reale delle situazioni locutive, l'adeguatezza degli scambi conversazionali (anche nell'autoconversazione...) a creare "la fede" nell'autonomia ed autosufficienza totale della scena rispetto a tutto il resto, a fondare in termini di verosimiglianza emotiva ed esperienziale i rapporti che avvincono personaggi e figure in scena e questi al pubblico.

Ma torniamo al tema del rapporto con il proprio parlato, così come ci aveva suggerito Machiavelli, quale punto di partenza per tessere conversazioni teatrali credibili. Si tratta, com'è ovvio, di un requisito necessario, ma non sufficiente: i fiorentini ed i toscani che dopo di lui coltivarono il genere, quanto ad approssimazione al teatro non fecero meglio degli autori non nativi che adottavano l'italiano letterario. Ce lo indica chiaramente, negli uni e negli altri, Trifone che rileva, sì, la presenza di forti marche di parlato nei testi, fino a qualche tentativo di riproduzione dello stesso "sporco" dell'oralità<sup>35</sup>. Ma si tratta, a mio parere, di usi stilistici e retorici dello scarto, di pennellate di parlato basso e bassissimo il cui fine non è la verosimiglianza, o la verità stilistica dell'oralità conversazionale, ma solo lo spettacolo formale della sua "volgarità" alternativa al discorso alto e ben panneggiato che è comunque il centro, la misura di ogni testualità ufficiale. La sintassi, soprattutto, che è giusto al cuore dello scambio conversazionale, risponde, come a un obbligo inderogabile, anche nei toscani, ai modelli della sintassi boccacciana rimasticata dalla novellistica: la sbracatura è solo una vertigine verso il basso, la licenza formale consentita da un periodare scandito, sempre un po' prolisso e sonante... Per paradosso accade, giusto per insistere sulla solo apparente elasticità

<sup>35</sup> Per le osservazioni puntuali sulla sintassi dell'Aretino, di Caro, e di Bruno e per quanto attiene specificamente ai toscani, sul loro «superparlato», come l'autore definisce con espressione felice i compiacimenti edonistici e linguaioli dei commediografi, cfr. P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 111-16 e 131-35. Per lo "sporco" dell'oralità, i residui di parole ed enunciati non finiti, lasciati a vista per strada durante l'attività locutoria come materiali di scarto, rimando ancora a G. Nencioni, *Di scritto e di parlato*, cit., pp. 126-32.

della sintassi, che i testi in versi in molti casi appaiano più distesi, pacati e colloquiali, meno ferrigni di quelli in prosa<sup>36</sup>.

Bisogna prendere atto che questo teatro di letterati, di trattatisti, di filosofi (includo nel novero anche l'Aretino così impegnato nei generi teatrali...) non riuscì quasi mai a trasformare l'oratoria, anche quella minuta e di mercato, in discorso o nei molti discorsi pieni di azione che fondano la teatralità, e neppure, se mi è concesso, in una qualche forma di poesia.

Tra le ragioni, oltre a quelle che ho già indicato, una soprattutto mi sembra importante. Quella forma di edonismo linguistico che cattura tanti letterati del Cinquecento, secondo gli studi di Cesare Segre e che tocca in primo luogo il livello lessicale, ma non solo quello<sup>37</sup>. Nel paese delle mille lingue e delle infinite incomprensioni, ma anche di una lingua scelta perché bella, "lingua d'arte" – ed amata per ragioni estetiche piuttosto che comunicative – era quasi fatale che sorgesse appunto una sorta di idolatria della lingua. La idolàtra chi non la parla perché è lo strumento perfetto per una letteratura sublime e disincarnata, o per il suo contrario, e la idolàtra ancora di più chi la parla per giusto orgoglio, o per superbia, per senso di responsabilità o per collezionismo. E ne risulta appunto una lingua letteraria che si autodifende e, ancor di più, incessantemente si autoriflette nelle sue ricchezze e si "cosifica", quasi, nelle gemme del suo lessico prezioso, o straccione. Dunque il primo oggetto del linguaggio letterario può essere la lingua stessa. L'edonismo travalica lo stesso italiano letterario e riguarda anche i dialetti<sup>38</sup>. Ancor di più riguarda il ben noto plurilinguismo degli ambienti cittadini. Laddove si parla tutto, con buona approssimazione all'oscurità e al malinteso, il gran frastuono dei suoni vocalici, più che delle voci, diventa oggetto di interesse e di compiacimento, forse anche di procedure esorcistiche: perché un

<sup>36</sup> Trifone parla di «innata teatralità del verso» come possibile ausilio a un più di naturalezza dei dialoghi. Mi sembra questo concetto quanto meno discutibile, soprattutto per ciò che riguarda Goldoni e la sua riforma, ma in molti altri casi, quando gli andamenti prosastici sono viziati da turgori e incontinenze boccacciane, magari a supporto di incertezze grammaticali, l'asserto è più che accettabile; cfr. P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 89 e 96.

<sup>37</sup> Cfr. Cesare Segre, *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in Id., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 369-96. Naturalmente la pianta dell'edonismo linguistico (e formale) diverrà infestante nella nostra letteratura e nella nostra lingua scritta, come stigmatizzato da De Sanctis, Ascoli e Gramsci.

<sup>38</sup> Cfr. Ivano Paccagnella, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1984; Gianfranco Folena, *Il linguaggio del Caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

po' spaventa. Ecco, la lingua e le lingue stesse sono, o vorrebbero essere, lo spettacolo, e magari lo sono alla lettura e all'auscultazione di un pubblico di linguaioli e lessicofili e anche di poveracci<sup>39</sup>.

Fortunatamente però sui palcoscenici le cose andavano in modo molto diverso. I veri professionisti delle scene, i comici, facendo di necessità virtù, avevano creato, passo passo, una forma di teatro che si adattava perfettamente a un paese dove non esisteva e non esisterà ancora per secoli una lingua comune della conversazione. Una forma di teatro in cui il componente verbale poteva non essere dominante, sostituito di volta in volta, a seconda delle occorrenze, dai tratti paralinguistici, dalla vocalità libera, dalla gestualità, dal mimo, dalla pantomima ecc., da tutte quelle componenti non verbali della situazione locutiva che producono senso e messaggi tanto quanto la componente verbale e, secondo i linguisti, in molte situazioni comunicative, anche di più (tutti mezzi a cui, d'altra parte, dovevano ben ricorrere i dialettografi della penisola per la comunicazione intraitaliana)<sup>40</sup>.

Com'è ovvio il teatro dell'Improvviso, cioè il vero teatro comico della tradizione italiana, non è un teatro muto. Il colpo di genio è stato di lasciare al sapiente arbitrio dell'attore la scelta della parola e delle parole giuste e adatte all'occasione, al contesto, soprattutto al pubblico. Da qui la straordinaria versatilità dell'Improvviso e la sua vocazione assolutamente cosmopolita: era una risposta alla ricchezza e alla diversità delle lingue italiane, ma poteva anche essere una risposta alla molteplicità delle lingue europee...<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Significativa la testimonianza (e il livello di consapevolezza linguistica) di Vergilio Verrucci, romano, nel prologo della sua commedia *Li diversi linguaggi* in cui dieci personaggi parlano dieci lingue diverse a specchio (e divertimento) della plurilingue Roma: cfr. P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., p. 117. Condizioni non diverse, anzi, anche più linguisticamente intricate presentava Venezia e tutta la terraferma veneta: cfr., in primo luogo, G. Folena, *Il linguaggio del caos*, cit., p. 127.

<sup>40</sup> Basti qui ricordare un classico: John Lyons, *Il linguaggio umano*, in R. Hinde (a cura di), *La comunicazione non-verbale*, Bari, Laterza, 1974, pp. 69-114, alle pp. 87 e 100-2; cfr. anche M. Porro, *Situazione locutiva*, cit., p. 271.

<sup>41</sup> Su questa funzione di mediatore culturale e linguistico che il grande attore dell'Improvviso eredita dalla figura del giullare medievale importanti le affermazioni di autori-attori come Flaminio Scala, in arte Flavio, e soprattutto del notissimo Battista Andreini, in arte Lelio, che trovano naturale adattare al pubblico anche e soprattutto sotto l'aspetto linguistico il canovaccio o il testo anche quando sia interamente scritto. È questo l'atteggiamento che Trifone opportunamente definisce *relativismo linguistico*, cfr. P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 121-22. Da ricordare anche, sulle modulazioni idiomatiche legate alle varie maschere e anche alla tipologia sociale dei vari dialetti nell'interazione con il pubblico, Pietro Spezzani, *L'«Arte rappresentativa» di Andrea Perrucci e la lingua della Commedia dell'Arte*, in *Lingua e strutture del teatro italiano*, cit., pp. 355-438.

La festa delle lingue con l'Improvviso trova così una sua funzionalità anche comunicativa, ma non cessa per questo di essere anche "festa". È dalla bocca dell'attore, e non dalla pagina del letterato, che può fiorire, spontaneo e libero il fiore del *grammelot*, l'assurdità di una lingua che dice tutto senza dire niente, la vitalità misteriosa di lasciar intendere nascondendo, come in una liturgia impazzita.

Di tutto questo ci restano i canovacci, qualche immagine e poco più; ci resta quel capolavoro di malinconica comicità che è *Il servitore di due padroni* di Goldoni<sup>42</sup> e ci resta una grande tradizione attoriale che in qualche modo è arrivata fino ai giorni nostri: "drenata", a non dire d'altri, dai grandi napoletani e da Dario Fo.

Ci resta in fondo anche quel forte senso del teatro come professione, con le sue precisissime regole e leggi, e non come diletto estemporaneo di letterati, che farà dire a Goldoni:

io, per decoro de' nostri buoni scrittori e della gentilissima lingua toscana, fo sapere agli esteri ed ai posteri che i miei libri non sono testi di lingua, ma una Raccolta di mie commedie; che io non sono Accademico della Crusca, ma un poeta comico che lia scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente, e che tutto il mondo può capire quell'italiano stile di cui mi ho servito [...] e che essendo la Commedia una imitazione delle persone che parlano, più di quelle che scrivono, mi sono servito del linguaggio più comune, rispetto all'universale italiano. Circa al nostro vernacolo veneziano, so che me ne intendo bastantemente per credere che sia scritto come si parla<sup>43</sup>.

Dove sembra quasi che Machiavelli abbia misteriosamente ripreso in mano la penna, quando Goldoni insiste sull'importanza del parlato e del rapporto naturale con la lingua (spesso non si sottolinea a sufficienza che Goldoni è il primo ad approfittare di diversi e prolungati soggiorni in città toscane, Firenze compresa, per sciacquare i panni in arni vari...). Ma c'è anche una intuizione nuova, che è il punto di partenza di Goldoni per "inventare", come già si ricordava, quel suo «italiano della conversazione», secondo l'espressione di Folena, ancora oggi così fresco e zampillante: l'*italiano stile* contrapposto alla lingua letteraria credo possa essere inteso soprattutto

<sup>42</sup> Cfr. Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, in *Opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Folena e N. Mangini, Milano, Mursia, 1969, pp. 109-80.

<sup>43</sup> Così scrive Goldoni in *Manifesto e lettera agli associati dell'edizione Paperini di Firenze (1753-1757)*, in *Opere di Carlo Goldoni*, cit., pp. 1349-59, alle pp. 1356-57.

come quella sintassi di parlato che risuonava in comune da un dialetto all'altro ed a cui lo scrittore appunto aggancia il suo italiano "ricostruito".

La riforma goldoniana, come si sa, è stata un po' una cattedrale nel deserto: non ha fatto storia, se non per qualche epigono provinciale. Dopo le impennate veriste, il teatro borghese, di consumo o poco più, tra fine Ottocento ed inizio Novecento risponde a modelli internazionali collaudati e si sviluppa ormai in condizioni linguistiche nuove, nel senso che un italiano della conversazione, anche se con qualche stento, sta finalmente nascendo. Il mannello di autori che Spitzer – da cui sono partito proprio per insistere sullo strettissimo rapporto che in Italia ha avvinto e avvince la questione della lingua e la questione del teatro – è riuscito a mettere insieme è significativo almeno di una certa mediocrità qualitativa oltre che linguistica. E sembrerebbe essere giunto il momento di condizioni più normali nel rapporto tra lingua parlata comune e teatro di quanto si sia dato in passato...<sup>44</sup>

Io vorrei però, giunto alla conclusione, dopo aver cercato di rispettare almeno un assunto di partenza – di guardare alla questione osservando "a livello del e, soprattutto, sotto il parlato" – concludere con qualche considerazione che riguardi l'ampia zona – e si direbbero i cieli – che si pone "sopra il parlato".

E per farlo vorrei partire ricordando il gran problema del teatro in versi. Questione tutt'altro che tranquilla anche per ciò che riguarda la commedia, il verso figura tra i punti caldi della stessa riforma di Goldoni che gli preferiva la prosa in quanto naturalmente mimetica del parlato, pur essendo talvolta costretto ad usarlo da varie circostanze: non ultima la pressione degli attori cui ovviamente l'ordito del verso offriva un comodo supporto alla recitazione.

Nel caso della tragedia, va da sé, come in tutta la tradizione antica e moderna, italiana ed europea, al verso così come allo stile sublime non si poteva rinunciare ed il minimo che si possa dire è che sulla sublimità verbale e stilistica la nostra lingua letteraria aveva giocato molte delle sue carte, forte del presupposto che tanto quasi mai poteva darsi un problema di chiarezza e comprensibilità.

C'è stato anche dell'altro: come è noto uno degl'ultimi grandi doni alla cultura mondiale dell'umanesimo fiorentino, per il tramite di Claudio Monteverdi, è stato il melodramma. Ma anche qui io sono convinto

<sup>44</sup> E qui mi piace lasciare interamente la parola a Stefania Stefanelli, *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Cesati, 2006.

che a determinare il successo di quell'invenzione, alla spinta culturale, al sogno di ricreare la tragedia antica, si sia presto associata la possibilità di oltrepassare le difficili condizioni della comunicazione linguistica, "di salire molto al di sopra del parlato" nella universalità del canto e della musica, in bella simmetria con quanto era accaduto con la commedia dell'Improviso "scendendo molto al di sotto del parlato". Il "recitar cantando" non cancellava la parola, ma la neutralizzava in una sorta di espressione superiore in cui la diversità linguistica veniva trascesa e sublimata: una meravigliosa ridondanza espressiva, poteva così risuonare da Firenze a Mantova a Venezia a Napoli, ma anche, in seguito, da Londra a Vienna generando le stesse commozioni.

Scriveva qualche anno fa Alessandro Serpieri a proposito del verso nella recitazione: «il ritmo stesso è icona paralinguistica del fatto scenico in quanto suggerisce non solo l'emozione, ma anche la sua realizzazione recitativa»<sup>45</sup>. Ecco, il ritmo, che è fatto musicalissimo, può divenire l'elemento dominante di una comunicazione teatrale "dicendo quasi tutto" in aiuto della parola, o "dicendo tutto" nel silenzio della parola. La storia successiva del melodramma sarà anche storia di una difficile integrazione tra musica e parole fino alla condizione assolutamente servile di queste ultime proprio nel cuore del grande melodramma italiano dell'Ottocento<sup>46</sup>.

Così, forse con qualche semplificazione di troppo, si può riassumere la storia singolare di tante città, tenacemente legate alle proprie lingue, anche gloriose, ma con fortissimi interessi culturali in comune, tanto da sembrare almeno in questo quasi un'unica nazione e le circostanze che hanno consentito loro di "inventare", proprio a causa di difficili condizioni di conversazione linguistica, mondi teatrali nuovi di zecca in cui il componente verbale, pur presente, si adattasse per la sapienza dei comici a tutte le situazioni possibili, anche al silenzio, oppure umilmente convivesse con musica e canto, come a trovare in loro la spinta verso emozioni universali.

<sup>45</sup> Cfr. Alessandro Serpieri, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in «Strumenti critici», XI, 1977, pp. 90-135, a p. 117 (anche Trifone cita, in diverso contesto, queste parole di Serpieri, cfr. P. Trifone, *L'italiano a teatro*, cit., p. 96).

<sup>46</sup> Non oso certo affrontare, neanche a livello bibliografico, problemi così complessi ed estranei alla mia competenza. Cito soltanto Giovanna Gronda - Paolo Fabbri (a cura di), *Libretti d'opera. Dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997; Ilaria Bonomi - Edoardo Buroni, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010.

Condizioni linguistiche che sembravano congiurare contro la nascita, lo sviluppo, l'esportazione di un teatro italiano, che in teoria avrebbe dovuto e potuto limitarsi a un pur dignitoso canone, e repertorio, di testi letterari sotto specie teatrale, in cui vanno ricompresi, credo, anche autori come Alfieri e il già ricordato Manzoni, hanno invece prodotto forme di teatro "al quadrato", di teatralità radicale e assolutamente irriducibile a qualsiasi aggancio mimetico con le situazioni locutive che fondano la realtà dei rapporti quotidiani. Le forme di teatro più irrealistiche in termini istituzionali che la tradizione occidentale abbia scoperto, mi sia consentito di aggiungere: il che non cancella la possibilità di usi anche violentemente realistici delle rispettive convenzioni.

Gestualità irriflessa o programmata, integrativa o sostitutiva della parola, alterazione della voce a fini comunicativi o espressivi, improvvisazione mimica e pantomimica e infine il canto, tutta la congerie di caratteristiche che diffusi luoghi comuni stranieri, per la verità molto fondati, hanno attribuito al carattere e alla cultura degli italiani, tutto questo per secoli, e ancora oggi, marchio della teatralità "sopra le righe" del comunicare e del vivere è stata la sostanza, l'anima, delle nostre commedie e tragedie più vere.

MARZIO PORRO

*Università degli Studi di Milano*

## INDICE

<i>Programma del Convegno</i> .....	pag.	3
Nicoletta Maraschio, <i>Premessa</i> .....	»	5
Maurizio Scaparro, <i>Introduzione</i> .....	»	7
Maria Ida Biggi, <i>Il viaggio di Eleonora Duse intorno al mondo</i> .....	»	9
Nicola De Blasi, <i>Teatro e realtà linguistica: italiano e dialetto nei testi degli autori napoletani</i> .....	»	17
Carmelo Alberti, <i>La lingua teatrale veneziana sotto le ali del "grande attore", negli anni dell'Unità</i> .....	»	43
Tina Matarrese, <i>Lingue in scena: la riforma goldoniana</i> .....	»	57
Stefania Stefanelli - Francesco Niccolini, <i>Lingua italiana e diversità regionali nel teatro di narrazione</i> .....	»	69
Enrico Fiore, <i>Le lingue napoletane del teatro</i> .....	»	85
Gioacchino Lanza Tomasi, <i>I libretti d'opera e la lingua dell'Italia unita</i> .....	»	91
Silvia Calamai, <i>Scrivere il parlato toscano: note sulla drammaturgia di Ugo Chiti</i> .....	»	103
Ugo Chiti, <i>La parola per l'attore</i> .....	»	117
Marzio Porro, <i>Sotto e sopra il parlato: le strane storie del nostro teatro</i> .....	»	129