



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

(*curriculum*: Italianistica)

Ciclo XXX

**La lingua di Chiari commediografo, con un'edizione  
commentata de *La Marianna, o sia l'Orfana***

Dottorando:  
Andrea Testa

Relatore:  
Prof. Claudio Giovanardi

Anno Accademico 2016/2017

*Ai miei genitori*  
*Orfeo ed Elena*

# INDICE

**Introduzione** .....» p. VI

## PARTE PRIMA

**Capitolo primo:** *La querelle* teatrale tra Goldoni, Chiari e Carlo Gozzi .....» p. 10

1.1. Agli inizi della contesa: Chiari contro Goldoni ..... » p. 13

1.2. L'accademico granellesco contro i "guastatori della lingua":  
Carlo Gozzi contro Goldoni e Chiari ..... » p. 18

**Capitolo secondo:** L'esperienza teatrale di Pietro Chiari .....» p. 25

2.1. La prima fase del teatro di Chiari .....» p. 27

2.2. L'ideologia teatrale di Pietro Chiari: la *Dissertazione* ..... » p. 33

**Capitolo terzo:** ANALISI LINGUISTICA .....» p. 40

3.1 *La vie de Marianne* a teatro: dal romanzo di Marivaux al dittico di Chiari ..... » p. 40

3.2. FONETICA .....» p. 43

3.2.1. Vocalismo tonico .....» p. 43

3.2.2. Vocalismo atono .....» p. 44

3.2.3. Consonantismo .....» p. 45

3.2.4. Fenomeni generali ..... » p. 47

3.3. MORFOLOGIA .....» p. 48

3.3.1. Il nome .....» p. 48

3.3.2. Il pronome ..... » p. 49

3.3.3. L'aggettivo possessivo .....» p. 52

3.3.4. Il verbo .....» p. 53

3.3.4.1. Indicativo presente ..... » p. 53

3.3.4.2. Indicativo imperfetto ..... » p. 54

3.3.4.3. Il condizionale .....» p. 56

3.3.4.4. Il congiuntivo .....» p. 56

3.3.4.5. Forme verbali notevoli .....» p. 57

3.4. SINTASSI .....	» p. 58
3.4.1. Collocazione dei pronomi atoni .....	» p. 59
3.4.2. Fenomeni dell'oralità .....	» p. 59
3.4.2.1. Il <i>che</i> polivalente .....	» p. 59
3.4.2.2. Frasi scisse .....	» p. 61
3.4.2.3. Frasi marcate .....	» p. 62
3.4.2.4. <i>Ci</i> “attualizzante” .....	» p. 64
3.4.2.5. Costrutti-eco .....	» p. 64
3.4.3. Fenomeni della sintassi culta .....	» p. 67
3.4.3.1. Strutture ternarie .....	» p. 67
3.4.3.2. Figure retoriche e altri fenomeni .....	» p. 70
3.5. LESSICO E FORMAZIONE DELLE PAROLE .....	» p. 73
3.5.1. Aulicismi .....	» p. 74
3.5.2. La maschera e la lingua di Truffaldino .....	» p. 77
3.5.2.1. Aspetti tipologici del personaggio .....	» p. 77
3.5.2.2. La lingua di Truffaldino .....	» p. 78
3.5.2.3. Il “comico del significato” .....	» p. 82
3.5.2.4. Mistilinguismo italiano-veneziano .....	» p. 84
3.5.3. Aspetti della fraseologia nel dittico della <i>Marianna</i> .....	» p. 85
3.5.4. Alterati .....	» p. 87
3.6. TESTUALITÀ .....	» p. 89
3.6.1. La Deissi .....	» p. 89
3.6.1.1. Deissi spaziale .....	» p. 90
3.6.1.2. Deissi temporale .....	» p. 92
3.6.1.3. Altre categorie di deissi .....	» p. 93
3.6.2. Pause e interruzioni .....	» p. 95
3.6.3. Fenomeni di ripetizione e di ripresa: reduplicazione ed “effetto-eco” .....	» p. 98

## PARTE SECONDA

<b>Capitolo primo:</b> Dalle commedie “spicciolate” al dittico della <i>Marianna</i> .....	» p. 104
--	----------

1.1. Confronto fra la stampa Fenzo e l'edizione Pasinelli .....	» p. 104
1.2. Conclusioni .....	» p. 111

CRITERI DI TRASCRIZIONE DELLA COMMEDIA .....	» p. 112
<i>La Marianna, o sia l'Orfana</i> (TESTO) .....	» p. 114
ATTO PRIMO .....	» p. 116
ATTO SECONDO .....	» p. 129
ATTO TERZO .....	» p. 141
ATTO QUARTO .....	» p. 155
ATTO QUINTO .....	» p. 168
COMMENTO .....	» p. 179
<b>Conclusioni</b> .....	» p. 205
<b>Bibliografia</b> .....	» p. 207

## INTRODUZIONE

Negli ultimi anni si è registrato un forte risveglio d'interesse da parte degli storici della lingua verso il genere teatrale, un genere, com'è noto, piuttosto ambivalente poiché condivide numerosi aspetti e tratti sia dello scritto sia del parlato. È opportuno ricordare, su tutti, almeno il capostipite di tale “rinascita” d'interesse per l'italiano teatrale, ovvero Giovanni Nencioni che in un saggio di più di quarant'anni fa – vera e propria pietra miliare negli studi sull'argomento – ebbe il merito di fissare al meglio alcuni concetti del parlato teatrale, delineando le categorie di “parlato recitando” e di “parlato recitato”, ovvero *fabula agenda* e *fabula acta* (da identificarsi rispettivamente con il testo drammatico e la sua realizzazione spettacolare)<sup>1</sup>. Occorre menzionare, però, anche Maria Luisa Altieri Biagi e Pietro Trifone: a loro va infatti il merito di aver posto l'accento su concetti quali “comico del significante”, “comico del significato” e “oralità spettacolare”, che sintetizzano perfettamente ulteriori caratteristiche peculiari da sempre connaturate al testo teatrale<sup>2</sup>. È doveroso citare, infine, il recente studio condotto da Giovanardi e Trifone dedicato alla lingua del teatro italiano (segnatamente della commedia e del dramma borghese) che abbraccia un arco cronologico che va dal Cinquecento sino ai giorni nostri<sup>3</sup>.

Il presente lavoro intende offrire uno studio sulla lingua del teatro in prosa di Pietro Chiari, focalizzando l'attenzione su un dittico di commedie rappresentate a Venezia durante la stagione teatrale 1750-1751. Tra i due versanti della prolifica attività drammaturgica dell'abate Chiari (in prosa e in versi) questo studio si concentra sul fronte del teatro in prosa, un terreno ancora inesplorato sia per l'assenza di edizioni moderne di commedie dell'autore, sia per la penuria di studi a esso dedicati (studi di cui invece disponiamo per il teatro in versi<sup>4</sup>). La scelta di

---

<sup>1</sup> Mi riferisco al memorabile saggio: G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in «Strumenti critici», 60 (1976), pp. 1-56, poi raccolto in ID., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179.

<sup>2</sup> Su tutto ciò si vedano: M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980; P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.

<sup>3</sup> Cfr. C. GIOVANARDI – P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino, 2015.

<sup>4</sup> Sul teatro in versi dell'abate si vedano almeno: M. CATUCCI, *Il teatro esotico dell'abate Chiari. Il mondo in scena tra décor e ragione*, Roma, Robin, 2007; V. TAVAZZI, *Le commedie in versi e i primi anni di Chiari con la compagnia Medebach*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2012», 2017, pp. 351-366. Sono inoltre fondamentali i saggi contenuti nell'importante volume: *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, Atti del Convegno *Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986. È opportuno citare anche le edizioni moderne di tre commedie in versi del drammaturgo: P. CHIARI, *La schiava cinese - Le sorelle cinesi*, a cura di M. Catucci, Manziana, Vecchiarelli, 1999 e P. CHIARI, *Il filosofo veneziano*, in *Il teatro italiano*, IV, *La commedia del Settecento*, a cura di R. Turchi, Torino, Einaudi, 1987, tomo I, pp. 393-477.

dedicarsi al versante prosastico della drammaturgia chiariana ha inoltre una motivazione di natura storica: nella nostra storia letteraria la commedia in prosa ha infatti tracciato la “linea vincente” della tradizione teatrale italiana, fin dai classici del teatro rinascimentale.

Le due commedie su cui è incentrato il lavoro di ricerca sono *La Marianna, o sia l'Orfana* e *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*, che il commediografo bresciano ricavò da un fortunato romanzo del tempo di Pierre de Marivaux, intitolato *La vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de \*\*\**, tradotto in italiano da autore anonimo e pubblicato anch'esso a Venezia nel 1746<sup>5</sup>. L'obiettivo finale del lavoro è stato quello di allestire un'edizione commentata della prima commedia del dittico della *Marianna*.

La tesi consta di due sezioni: la prima parte (composta di tre capitoli) è dedicata a un inquadramento generale dell'autore nel panorama letterario settecentesco e allo studio della lingua delle due commedie di Chiari; la seconda sezione è invece dedicata all'edizione della commedia.

Il primo capitolo si sofferma sulla *querelle* teatrale che vide contrapposti i tre maggiori commediografi dell'area veneziana del secondo Settecento italiano, ovvero Goldoni, Chiari e Carlo Gozzi. Tale contesa – senz'altro una delle più vivaci che si registrarono a Venezia nel diciottesimo secolo – conobbe due diverse fasi: la prima, compresa tra il 1754 e il 1757, vide fronteggiarsi i fautori delle idee di Chiari contro i sostenitori di Goldoni; la seconda, che durò cinque anni, segnò invece l'accesa disputa tra gli Accademici Granelleschi (fra i quali si distinse il conte Gozzi) contro i primi due contendenti.

Il secondo capitolo analizza l'esperienza drammaturgica di Chiari, ponendo particolare attenzione all'ideologia teatrale dell'autore, mettendo così in luce la metamorfosi del pensiero del commediografo tra la prima e la seconda fase del suo teatro. Vi sono infatti due distinte fasi che caratterizzano l'esperienza teatrale dell'abate. Nella prima, che va dal 1749 al 1752, Chiari collaborò con la compagnia Imer-Sacchi-Casali, scrivendo commedie in prosa, forma che connota la drammaturgia chiariana di questo primo periodo. La seconda fase ha inizio invece a partire dal 1753, quando il drammaturgo venne ingaggiato dalla compagnia di

---

<sup>5</sup> Cfr. P. DE MARIVAUX, *La vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de \*\*\**, Paris, Prault, 1731. La traduzione italiana del romanzo francese venne allestita a partire dal 1746 fino al 1748 e stampata in quattro tomi presso l'editore veneziano Giovanni Tevernin. Copie della traduzione dell'opera di Marivaux sono oggi conservate nella Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza.

Girolamo Medebach, per collaborare al teatro Sant'Angelo fino al 1762. La peculiarità di questo secondo *corpus* di commedie sta nel fatto che l'autore adotta il verso martelliano, vero e proprio marchio distintivo del teatro di Chiari<sup>6</sup>.

Il terzo capitolo è invece riservato all'analisi della lingua del dittico della *Marianna*. L'esame linguistico si è articolato sui tradizionali livelli di indagine (fonologia, morfologia, sintassi, lessico e formazione delle parole, testualità). Lo studio ha messo in luce il ricorso a numerosi artifici sintattici e stilistici e la non sempre facile convivenza tra letterarietà e colloquialità. La lingua teatrale di Chiari, infatti, da un lato si apre all'italiano letterario (soprattutto al livello fono-morfologico), dall'altro assume molti tratti tipici della grammatica del 'parlato', utili ai fini della ricerca di un'enfasi recitativa.

La seconda sezione della tesi è introdotta dal capitolo dedicato alla *collatio* tra i due testimoni a stampa che tramandano il testo de *La Marianna, o sia l'Orfana*. Considerata l'assenza di manoscritti autografi che tramandino l'opera, questo capitolo illustra i risultati emersi dal confronto filologico tra l'*editio princeps* pubblicata a Venezia nel 1752 (per i tipi di Angelo Pasinelli<sup>7</sup>) e un'edizione della medesima commedia, pubblicata anonima circa un anno prima dall'editore Modesto Fenzo e con un titolo differente: *L'Orfana, o sia la forza della virtù*<sup>8</sup>.

Il testo della commedia, infine, è restituito con il corredo di un doppio livello di apparato: le varianti testuali dei due esemplari che tramandano l'opera sono riportate a piè di pagina; le note di commento linguistico-stilistico sono invece riportate in fondo al testo della commedia.

---

<sup>6</sup> Sulle due fasi del teatro di Chiari cfr. F. FIDO, *Teatro di consumo e propositi divulgativi dell'abate Chiari*, in *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 89-106 (a pp. 20-23).

<sup>7</sup> Cfr. P. CHIARI, *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. I, 1752.

<sup>8</sup> *L'Orfana, o sia la forza della virtù*, Venezia, Fenzo, 1751.



# *Parte Prima*

## CAPITOLO PRIMO

### *La querelle teatrale tra Goldoni, Chiari e Carlo Gozzi*

Non esiste manuale di storia letteraria che a proposito delle cronache teatrali veneziane del diciottesimo secolo non accenni alle polemiche che videro contrapposti, in un primo momento, Carlo Goldoni a Pietro Chiari, e poi entrambi i commediografi a Carlo Gozzi<sup>1</sup>.

Secondo la storia del teatro più comune Venezia ha conosciuto una prima “guerra teatrale” nel periodo compreso tra il 1754 e il 1757, quella cioè che vide fronteggiarsi i sostenitori di Chiari e quelli di Goldoni. A questa seguì subito dopo, per cinque anni, l’accesa disputa tra gli Accademici Granelleschi<sup>2</sup> – fra i quali si stagiò il conte Gozzi per la sua *vis* polemica – contro i primi due contendenti. Carlo Gozzi scese in campo ufficialmente nella contesa teatrale nel 1757, in seguito alla pubblicazione della *Tartana degl’influssi invisibili per l’anno bisestile 1756*, con la quale il Granellesco sarebbe poi riuscito – grazie anche al successo delle sue prime *Fiabe teatrali* – ad avere la meglio sui due «cattivi autori», alla fine riconciliatisi, ma costretti entrambi a lasciare Venezia nel 1762<sup>3</sup>.

Partiti da Venezia, Chiari e Goldoni non scrissero più nulla intorno alla polemica, mentre Gozzi fu ossessionato fino alla vecchiaia da «quella faceta controversia» – che evidentemente tanto faceta non doveva apparire al conte – a tal punto che vi ritornò di continuo nei suoi scritti successivi: nel 1772 con il *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell’origine delle mie dieci Fiabe teatrali* e con l’*Appendice* all’opera, nel 1774 con il *Discorso, notizie, verità e riflessi* – quest’ultimo contenuto

---

<sup>1</sup> Dei numerosi saggi o studi raccolti in opere collettive dedicati alla polemica teatrale fra i tre commediografi, si vedano almeno i lavori di G. HERRY, *1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 33-82; C. ALBERTI, *Gare e contrasti tra due «poeti comici» negli anni 1753-1756*, in *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, a cura di C. Alberti e G. Herry, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 61-101; G. PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 5/I, 1985, pp. 277-307. Ricchi di informazioni sulla polemica sono anche alcuni saggi del volume: *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., del quale è opportuno ricordare almeno gli studi di G. NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, pp. 139-149 e di C. ALBERTI, *Un’idea di teatro contro la riforma goldoniana*, pp. 151-67. Sempre utile anche il saggio di G. SOMMI PICENARDI, *Un rivale del Goldoni. L’abate Chiari e il suo teatro comico*, Milano, stamperia ed. lombarda di Mondaini, 1902. I testi principali con i quali i tre autori hanno alimentato la *querelle* sono stati ordinati e commentati da vari studiosi. Mi limito a citare i volumi di G. LUCIANI, *Carlo Gozzi (1720-1806): l’homme et l’oeuvre*, Lille, Paris, 1977 e di P. BOSISIO, *Carlo Gozzi e Goldoni: una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979.

<sup>2</sup> L’Accademia dei Granelleschi, così chiamata per via del suo stemma che recava un gufo con due genitali nell’artiglio destro, si rifaceva ai “gozziani proponimenti”: restaurare cioè i classici della nostra tradizione letteraria, salvaguardandone in primo luogo la lingua e lo stile e rilanciare gli ultimi vivaci interpreti quattro-cinquecenteschi della grande stagione “toscana”, attraverso l’imitazione di Burchiello, Luigi Pulci e Francesco Berni su tutti. Le adunanze degli accademici spesso assumevano le caratteristiche di una vera e propria «compagnia dantesca» nella quale si leggeva e commentava, oltre al sommo poeta, Petrarca e i venerati cinquecentisti, considerati, come s’è detto, modelli indiscussi di lingua e di stile. Gli accademici affrontavano inoltre tematiche per nulla marginali alla cultura italiana (quale, ad esempio, il troppo a lungo misconosciuto ruolo di Dante) acquisendo, in questo modo, un grande rilievo anche nell’ambito del più vasto panorama nazionale.

<sup>3</sup> Cfr. HERRY, *1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi*, cit., p. 33.

nell'ottavo volume della *princeps* Colombani delle *Opere*, che raccoglie gli scritti del Gozzi – e nel 1780 con le sue *Memorie inutili*<sup>4</sup>.

Le polemiche teatrali nell'ambiente veneto del secondo Settecento e i tentativi di riforma della commedia operati dai tre drammaturghi sono organici e si impernano attorno alle loro personalità di grande rilievo, passando attraverso una serie precisa di avvenimenti scenici e interventi teorici. La disputa assunse toni spesso duri, al punto che il Tribunale degli Inquisitori, attivo a Venezia, dovette più volte intervenire con azioni censorie per frenare la polemica dilagante e per impedirne degenerazioni. La controversia si allargò e si diffuse nella città lagunare fino a coinvolgere un pubblico sempre più vasto: pubblico che si divise in fazioni e correnti a sostegno o a detrimento dell'una o dell'altra concezione del teatro.

L'origine della *querelle* letteraria veneziana risiede, dunque, nelle opposte poetiche teatrali dei tre commediografi rivali e nei loro programmi riformatori, prima ancora che nelle reazioni della platea, che «spesso, come quelle dei critici stessi, oscillano senza una ferma coerenza»<sup>5</sup>. Il giudizio del pubblico oscillava e gli spettatori, seguaci dell'uno o dell'altro tipo di commedia, non furono così costanti al punto da assicurare il trionfo di un genere o la fine dell'altro. Lo stesso Goldoni risentì molto dell'incostanza del pubblico, tanto che questa costituì uno dei motivi che lo spinse a lasciare Venezia. All'origine della sua partenza vi furono tuttavia anche altre motivazioni di natura commerciale e concorrenziale con i due rivali: insieme ai successi delle sue commedie “riformate”, infatti, Goldoni vedeva sempre più applaudite le fiabe del Gozzi, spesso proprio dallo stesso pubblico, e a lui venivano richieste commedie esotico-avventurose – tipiche del teatro di Chiari – che andavano contro i principi della sua riforma.

I tre contendenti, dunque, erano sì pronti a gareggiare e dibattere, ma al contempo erano disposti a recedere dalla fermezza delle loro posizioni teoriche, pur di avere ancora successo a teatro e accontentare la platea di spettatori.

Prima di addentrarci nel vivo delle dispute teatrali fra i tre contendenti, analizzando nello specifico le due diverse fasi della contesa – vale a dire la polemica Goldoni-Chiari e poi le controversie tra loro due e Carlo Gozzi, che ne fece un unico bersaglio polemico –, è opportuno un cenno sulla riforma goldoniana del teatro, che rappresenta il fulcro attorno al quale si impernano poi le critiche e i giudizi negativi dei suoi due antagonisti.

---

<sup>4</sup> Ivi, pp. 33-34. Nel secondo paragrafo del presente capitolo vengono enunciate anche altre opere del Gozzi in cui si trovano tracce della polemica teatrale fra i tre commediografi.

<sup>5</sup> PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 296. Nel secondo Settecento, dunque, gli autori che maggiormente si spesero per un rinnovamento del teatro italiano e che diedero vita alle diverse correnti di pensiero con le loro poetiche teatrali furono Scipione Maffei per la tragedia e, come accennato, Goldoni, Chiari e Carlo Gozzi per la commedia.

Goldoni non ebbe mai la presunzione di operare la sua riforma in tempi brevi<sup>6</sup>. Per la realizzazione del suo programma riformatore il veneziano ebbe dalla sua parte diverse condizioni favorevoli: il fatto di lavorare a Venezia che a quel tempo rappresentava il più importante centro italiano di spettacoli teatrali; la possibilità di collaborare con capocomici disponibili come Giuseppe Imer e Girolamo Medebach; il fatto di godere dell'appoggio di aristocratici colti e aperti alle novità. Ma soprattutto Goldoni intuì che ormai «occorreva prendere atto dell'egemonia della commedia dell'arte e cominciare a modificarla dal suo interno, piuttosto che attaccarla frontalmente»<sup>7</sup>. I primi anni Cinquanta del Settecento furono cruciali per definire in maniera sicura i contorni e i contenuti del suo progetto riformatore, vale a dire scopo morale dello spettacolo, analisi critica della realtà sociale e rispetto del testo, scritto per intero dall'autore, così da porre un freno alla fantasia e all'improvvisazione dei comici dell'Arte<sup>8</sup>. La riforma goldoniana prevedeva, inoltre, lo svuotamento dall'interno delle maschere, fino ad arrivare a una loro completa abolizione: un progetto che, sebbene fosse semplice e razionale, non era tuttavia di rapida attuazione.

Le commedie “riformate” di Goldoni rappresentano quindi un vero e proprio affresco sociale della realtà contemporanea, pieno di riferimenti a Venezia, anche quando l'ambientazione è volutamente collocata altrove dall'autore, proprio per evitare i rischi che potevano sorgere da troppo palesi riferimenti locali. Una forma nuova di commedia, dunque, imperniata su uno stile semplice e naturale, che si rifaceva al libro del Mondo e, insieme, al libro del Teatro – secondo l'efficace metafora contenuta nella *Prefazione* all'edizione Bettinelli delle sue commedie –, poiché la materia ricca del primo, per divenire “teatrabile”, aveva bisogno di essere «presentata nei modi che solo un'approfondita esperienza del palcoscenico poteva indicare»<sup>9</sup>. Solo in questo modo, secondo Goldoni, la rappresentazione teatrale poteva sortire sulla scena l'effetto desiderato di trasposizione autentica della realtà.

Man mano che la *querelle* teatrale a Venezia si faceva più dura, Goldoni cessa di intervenire in scritti d'occasione a destinazione prettamente veneziana, consegnando il suo pensiero alle dediche e alle prefazioni che accompagnano le commedie stampate, a partire dal 1761 quando intraprende l'edizione definitiva delle sue opere complete con l'editore Pasquali<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Per un profilo generale sui caratteri fondamentali della riforma di Goldoni, si veda il paragrafo di A. STUSSI, *La «riforma» goldoniana*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 886-892.

<sup>7</sup> STUSSI, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 877-933 (a p. 886).

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 887.

<sup>10</sup> Cfr. HERRY, *1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzzi prima di Carlo Gozzzi*, cit., p. 75.

## 1.1. Agli inizi della contesa: Chiari contro Goldoni

La sfida di Pietro Chiari alla riforma di Goldoni comincia tra il 1749 e il 1752, a partire cioè dalle «frascherie» e dal «foco di paglia, foco di paglia» – come Goldoni ebbe a definire l’inizio della contesa con l’abate nel *Prologo apologetico* della *Vedova scaltra* –, per poi acuirsi nel 1753, quando la drammaturgia goldoniana sembrava stentare a recuperare il trauma causato dal passaggio dal teatro Sant’Angelo al teatro San Luca di Venezia. Un cambiamento, quest’ultimo, che costringerà Goldoni a misurarsi con le nuove problematiche legate a una differente spazialità scenica, cui non era abituato<sup>11</sup>.

Fra le poetiche teatrali di Chiari e Goldoni, accanto alle molte divergenze, vi erano anche molti punti in comune che permisero ai due, nell’ultima fase della loro controversia, di trovare un’intesa comune contro gli attacchi di Carlo Gozzi, tanto da essere accomunati come bersaglio unico nella mira dell’accademico granellesco.

Anche i continui attacchi dei Granelleschi contro Goldoni e Chiari, protrattisi con sempre crescente animosità durante tutta la *querelle*, sortirono l’inatteso effetto di riavvicinare tra loro i due commediografi. Vediamo come Gozzi commenta nelle sue *Memorie inutili* il riappacificamento finale dei due antagonisti:

Egli [Chiari] si abbassò a baciare il Goldoni, e il Goldoni si abbassò ad accettare i suoi baci. Fu fatta tra essi la pace, e un’alleanza offensiva, e difensiva contro a me, e all’Accademia nostra.<sup>12</sup>

La prima occasione al contrasto Chiari-Goldoni fu offerta dal successo conseguito da quest’ultimo nel 1748 con la sua *Vedova scaltra*, commedia rappresentata al teatro Sant’Angelo di Venezia che raccolse il favore del pubblico e dalla quale Chiari ricavò una «crudele parodia»<sup>13</sup>, *La scuola delle vedove*, messa in scena solo pochi giorni dopo per il teatro Grimani di San

---

<sup>11</sup> Quando Goldoni nella stagione 1753-1754 passa dal Teatro di Sant’Angelo al Teatro di San Luca, Girolamo Medebach, il capocomico che aveva accompagnato l’esordio teatrale dell’avvocato veneziano, ingaggia l’abate Chiari offrendogli il seggio vacante. Per comprendere quale sia il clima di concorrenza tra i due teatri e tra i due commediografi, è molto utile lo schema elaborato da Carmelo Alberti in un suo saggio, nel quale lo studioso riporta le principali opere rappresentate dai due antagonisti nei rispettivi teatri tra l’autunno del 1753 e il carnevale del 1756 (cfr. ALBERTI, *Gare e contrasti tra due «poeti comici» negli anni 1753-1756*, cit., pp. 61-62).

<sup>12</sup> C. GOZZI, *Memorie inutili*, edizione critica a cura di P. Bosisio, con la collaborazione di V. Garavaglia, 2 voll., Milano, LED, 2006, vol. I, p. 391. Tra gli Accademici Granelleschi Carlo Gozzi non fu dunque l’unico che prese parte alla controversia. Ci sono tesi discordanti tra gli studiosi su quando dare avvio alla disputa tra Goldoni e i Granelleschi: Ernesto Masi pensa che la polemica s’avviò nel 1748, mentre Paolo Bosisio ne ipotizza una prima fase addirittura a partire dalla fine degli anni Trenta, cioè sin dalle prime commedie in parte scritte e in parte rimaste a canovaccio di Goldoni e rappresentate al Teatro di San Samuele. Ginette Herry non è d’accordo con la tesi di Bosisio: secondo la studiosa, infatti, la prima reazione degli accademici non può precedere la prima edizione delle commedie goldoniane, vale a dire l’estate del 1750 con il I tomo della Bettinelli, visto che ciò che irritava Carlo Gozzi e i Granelleschi era «da pretesa di Goldoni ad essere considerato un *autore* che passa dalla scena al libro» (HERRY, *1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi*, cit., p. 58, nota 29).

<sup>13</sup> HERRY, *1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi*, cit., p. 46.

Samuele<sup>14</sup>. L'argomento delle due commedie è simile<sup>15</sup> e, nonostante tutte le affermazioni in contrario del Chiari, non c'è dubbio che l'abate bresciano abbia avuto come modello d'ispirazione la *pièce* goldoniana<sup>16</sup>. La parodia ricavata da Chiari mosse lo sdegno dell'avvocato veneziano che narra l'intera vicenda in un passo dei suoi *Mémoires*<sup>17</sup>. Leggiamo le parole di Goldoni:

Alla terza replica di quella commedia [la *Vedova scaltra*], si videro comparire gli affissi del teatro di San Samuele, che annunciavano una nuova commedia, *La scuola delle vedove*. Qualcuno m'aveva detto trattarsi d'una parodia della mia commedia; nient'affatto, era la mia commedia tale e quale: i quattro stranieri della stessa nazionalità, lo stesso intreccio, gli stessi mezzi. Di mutato non c'era che il dialogo, che era pieno di invettive e di insulti contro di me e contro i miei attori.<sup>18</sup>

E ancora:

Se il lettore è curioso di conoscere l'autore della *Scuola delle vedove*, non lo potrò contentare. Non nominerò mai le persone che hanno avuto la volontà di farmi del male.<sup>19</sup>

Il nodo centrale della polemica, tuttavia, non risiedeva semplicemente nel plagio operato dall'abate ai danni del rivale, attraverso il suo «tipico gioco di rimessa»<sup>20</sup> di rifacimento di opere altrui, bensì nelle accuse d'inverosimiglianza mosse da Chiari nella sua *Scuola delle vedove* e da Goldoni fermamente respinte nel *Prologo apologetico*. Chiari, infatti, con la sua commedia attacca uno dei punti qualificanti della riforma goldoniana, accusando il suo avversario d'inverosimiglianza per non aver distinto linguisticamente ciascuno dei suoi personaggi forestieri. Secondo il bresciano era opportuno infatti che costoro parlassero ognuno nella propria lingua, rispettando così la prassi tipica della Commedia dell'Arte. Goldoni, dal canto suo, voleva invece evitare «il facile ridicolo che nasce dalle lingue maccheroniche e dagli storpiamenti»<sup>21</sup>, e per questa ragione preferisce far parlare tutti i suoi personaggi in italiano, ribadendo all'abate il concetto cardine della sua riforma: «la lingua non fa la Commedia, ma il

---

<sup>14</sup> Dell'opera di Chiari resta soltanto un manifesto con l'argomento della commedia e l'elenco dei personaggi, riprodotto da Giuseppe Ortolani nella *Nota storica* alla *Vedova scaltra* in C. GOLDONI, *Opere complete*, edite dal Municipio di Venezia, Venezia, 1908, vol. II, pp. 393-394.

<sup>15</sup> Anche nella versione di Chiari compaiono infatti i tre forestieri (un inglese, un francese e uno spagnolo) che ruotano attorno alla giovane Angelica, la vedova che alla fine sposa il mercante Lucindo, proprio allo stesso modo della Rosaura goldoniana che preferisce l'italiano Conte di Bosco Nero.

<sup>16</sup> Cfr. G. NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzzi*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., pp. 139-149 (a p. 140).

<sup>17</sup> Nella sua autobiografia Goldoni racconta di essersi mascherato e di aver assistito da un palchetto alla rappresentazione della *Scuola delle vedove* di Chiari. Ferito nell'orgoglio in seguito alla visione della commedia, Goldoni scrisse di getto la notte stessa il *Prologo apologetico alla Scuola delle vedove*, che tuttavia non venne mai dato alle stampe.

<sup>18</sup> C. GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. Bianconi, Milano, BUR, 2010, p. 267.

<sup>19</sup> Ivi, p. 269.

<sup>20</sup> STUSSI, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano*, cit., p. 893.

<sup>21</sup> NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzzi*, cit., p. 140.

carattere»<sup>22</sup>. Nell'ideologia goldoniana, infatti, il «carattere» deve costituire il fulcro dell'azione teatrale, purché si tratti di un carattere psicologicamente verisimile, ricavato dall'osservazione diretta della realtà e non ripetuto su schemi fissi. È questo il principio fondamentale del suo programma riformatore. Goldoni, dunque, non solo rigetta le accuse d'inverosimiglianza, ma giunge a definire la parodia del rivale una vera e propria «Mumia travestita»:

Ma il buon Poeta [Chiari], temendo ch'io sia di *veleno infettato*, mi ha preparata una *triacca*, composta di soggetto rubato, caratteri copiati, frasi da altri rivedute e corrette, periodi di vario stile intrecciati, con una inorpellatura di novità, che può realmente dirsi Mumia travestita.<sup>23</sup>

Il *Prologo apologetico*, pur essendo un'opera che non vide mai la pubblicazione – la sua diffusione venne infatti affidata a fogli volanti –, è dunque uno scritto importante, poiché ci fa comprendere da un lato i progetti di Goldoni, intento alla fondazione di una nuova forma di commedia, di «carattere» appunto, una commedia cioè «che fermi i riflettori su uno squarcio di realtà e lo evidenzi tramite i personaggi»<sup>24</sup>; dall'altro, invece, mette in evidenza le scelte drammaturgiche di Chiari, che sono antitetiche rispetto a quelle goldoniane: l'abate, infatti, rifiuta l'opzione realistica di Goldoni per concedersi al gusto dell'avventura e del romanzesco.

Concessioni al gusto romanzesco da cui tuttavia lo stesso Goldoni non seppe sottrarsi, visto che in più di un'occasione si lasciò tentare dalle commedie chiariane, piegandosi alle scelte dell'avversario. Ecco cosa si legge nella prefazione alla sua *Incognita*:

Questa commedia che ora pubblico colle stampe, diversa è forse da tutte le altre mie. Ella è romanzesca, fatta per me non per inclinazione ch'io avessi ad un tal genere di teatrale componimento, che anzi ne son nemico, ma per un mero capriccio, in una certa occasione che a farlo mi ha stimolato. Alcune commedie di tal carattere esposte furono sulle scene da un valoroso soggetto ch'io tanto venero [Chiari], quanto egli me disprezza ed insulta.<sup>25</sup>

Per frenare la polemica dilagante e impedirne ulteriori degenerazioni il Tribunale degli Inquisitori arrivò tuttavia a vietare la recita di entrambe le *Vedove*. Il contrasto tra goldonisti e chiaristi fu tale da provocare anche in seguito interventi censori: nell'autunno del 1755, ad esempio, fu vietata la messa in scena dei *Malcontenti*, *pièce* attraverso la quale Goldoni prese a ridicolizzare aspramente il suo avversario<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> È la frase che Goldoni fa ripetere due volte a Polisseno nel dialogo tra questi e Prudenzio nel *Prologo apologetico*: cfr. C. GOLDONI, *Prologo apologetico*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1973, vol. II, p. 410. Il corsivo è nel testo.

<sup>23</sup> Ivi, p. 413. Il corsivo è nel testo.

<sup>24</sup> NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, cit., p. 141.

<sup>25</sup> C. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, prefazione alla commedia *L'incognita*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. III, p. 795.

<sup>26</sup> Recitata senza successo a Verona durante l'estate del 1755, Goldoni presentò la commedia in settembre alla revisione dell'Agazzi, il Magistrato alla Bestemmia, il quale non accettò l'opera a causa degli attacchi contro Chiari che si celavano dietro il personaggio di Grisologo. Goldoni manifesta tutto il suo disappunto in una lettera della fine di settembre a

Come accennato in apertura del capitolo, sul versante della poetica drammatica tra Chiari e Goldoni c'erano tuttavia alcuni punti di partenza in comune. A dividerli erano però finalità completamente differenti. Nonostante infatti alcune concessioni verso la Commedia dell'Arte che il letterato bresciano mostrò di assecondare, anche lui, come Goldoni, si scagliava contro gli istrioni della recita all'improvviso. Chiari era contrario allo spirito stesso della Commedia dell'Arte, in quanto a suo giudizio poteva considerarsi una propaggine naturale delle antiche Tabernarie, affidate, appunto, all'improvvisazione delle maschere. A questo tipo di commedia l'abate opponeva una drammaturgia che mirasse a dilettere e ad educare contemporaneamente. Fin qui i punti di contatto tra la sua concezione di teatro e quella di Goldoni. La commedia di Chiari, però, si fondava «sulle unità aristoteliche, la proporzione degli episodi, la coerenza del costume, la tessitura degli atti»<sup>27</sup>, in ossequio a un'idea tradizionale di teatro, mutuata dai modelli classici: proprio in ciò sta la divergenza dal suo grande antagonista, che simili regole di equilibrio e di armonia ricercava invece nello specchio della natura e della quotidianità<sup>28</sup>.

La polemica tra Goldoni e Chiari non può ridursi, dunque, a una questione di mera concorrenza commerciale, anche se questa indubbiamente fu evidente e costituì probabilmente l'aspetto più notevole della loro controversia. I due, infatti, erano divisi da profonde divergenze di teoria drammatica: nelle sue *Lettere scelte* Chiari imputava a Goldoni la messinscena dei «costumi della più vile plebaglia»<sup>29</sup> – riserva che poi fece sua anche Carlo Gozzi – una scelta che, secondo l'abate, andava contro le «regole importantissime del buon costume»<sup>30</sup>. Goldoni, da parte sua, rimproverava a Chiari gli strafalcioni di uno stile approssimativo «che strizzava l'occhio ai secentisti»<sup>31</sup> anche se poi, come già detto, fu costretto anch'egli ad adeguare la sua produzione a quella del rivale, scrivendo commedie romanzesche ed esotiche durante la sua permanenza al San Luca. Così anche Goldoni – spinto dal volere del pubblico e dai capricci della moda che il suo antagonista contribuì a condizionare –, fu costretto, per un breve periodo della sua carriera, a piegarsi alle scelte del rivale e a «battere la stessa via del Chiari, e piegandosi si indebolì»<sup>32</sup>. Secondo Giovanni Sommi Picenardi, infatti, Goldoni nel misurarsi con le

---

Francesco Vendramin, proprietario del teatro San Luca: «Cambierò quell'episodio, che feriva il Chiari, in un altro ridicolo che non sarà fuor di proposito; e basta che la commedia si faccia dentro l'autunno, perché sia l'argomento suo alla stagione adattato» (GOLDONI, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. XIV, p. 193). *I Malcontenti* non vennero tuttavia rappresentati a Venezia né in quell'autunno, né dopo.

<sup>27</sup> PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 300.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> P. CHIARI, *Del costume poetico*, in *Lettere scelte di varie materie, piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità*, Venezia, Pasinelli, 1752, III, p. 179.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>31</sup> NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, cit., p. 146.

<sup>32</sup> SOMMI PICENARDI, *Un rivale del Goldoni. L'abate Chiari e il suo teatro comico*, cit., p. 20. Goldoni si misurò con la tematica esotica componendo la trilogia tragicomica d'argomento orientale, composta dalla *Sposa persiana*, *l'Ircana in Iulfa* e *l'Ircana in Ispahan*, che il Tommaseo definì «sforzi d'ingegno abbandonato dagli uomini, tradito da' tempi» (N. TOMMASEO, *P.*



tematiche esotico-avventurose del rivale «rimase inferiore» al Chiari. Riportiamo le parole dello studioso:

Il buon Goldoni, l'amoroso pittore della semplice natura, si dibatte faticosamente tra le paurose avventure delle sue eroine asiatiche, tra le misteriose latebre dei serragli orientali, tra le fughe e i delitti, in mezzo ai quali l'abate bresciano pareva trovarsi come in casa propria; e (è doloroso constatarlo) il Goldoni gli rimase inferiore.<sup>33</sup>

Anche l'abate Chiari credeva dunque in un rinnovamento del teatro italiano, sebbene in chiave passatista, ma considerando troppo timida la riforma di Goldoni, ne auspicava una seconda e più radicale, di cui lui stesso si sentiva l'unico e vero promotore. Rispetto al rivale, infatti, Chiari opera un'estensione del concetto goldoniano di *mondo* e *teatro* in direzione dell'*imitatio* classicistica<sup>34</sup>. Leggiamo un ampio passaggio del pensiero dell'abate, tratto dalle *Osservazioni critiche sopra La vendetta amorosa*, *pièce* raccolta nel primo tomo delle commedie in versi del poeta bresciano:

Ho inteso dir mille volte, che due sono i maestri dell'arte comica, cioè il mondo, e il teatro; ma separar non bisogna il mondo, e il teatro vivente, dal mondo, e dal teatro già morto; che vale a dire separar non bisogna le osservazioni, che si fanno vivendo, dalle notizie, che si ricavan studiando [...] Il mondo, ed il teatro vivente non abbracciano al più, che cinquanta, o sessanta anni, quanti ne conta ordinariamente la vita d'un uomo; il mondo, ed il teatro già morto si estendono a tre mille anni almeno, quanti se ne contano, da che si studia, e si scrive del genere umano.<sup>35</sup>

Esiste un prezioso manoscritto appartenuto al libraio Amedeo Svajer<sup>36</sup>, risalente all'epoca della contesa tra Goldoni e Chiari, che raccoglie le trascrizioni di materiali attinenti le polemiche teatrali tra i due commediografi negli anni 1754-1756, cioè gli anni in cui le polemiche riprendono con particolare vigore e, di fatto, allargano il fronte dei due schieramenti tra goldonisti e chiaristi.

Il manoscritto, intitolato *Composizioni uscite su i Teatri, Commedie, e Poeti nell'Anno MDCCLIV in Venezia*<sup>37</sup>, è conservato nella Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia e riporta

---

Chiari, la letteratura e la moralità del suo tempo, in *Storia civile nella letteraria*, Roma-Torino-Firenze, Loescher, 1872, pp. 260-316, a p. 278).

<sup>33</sup> SOMMI PICENARDI, *Un rivale del Goldoni. L'abate Chiari e il suo teatro comico*, cit., p. 20.

<sup>34</sup> NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, cit., p. 144.

<sup>35</sup> P. CHIARI, *Osservazioni critiche sopra La vendetta amorosa*, in *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S.A. Serenissima il sig. Duca di Modana*, Venezia, Bettinelli, vol. I, 1756, pp. 305-306.

<sup>36</sup> Amedeo Svajer, mercante di Augusta, fu una figura che rivestì un'importanza notevole nella vita culturale del Settecento veneziano, e nel 1773 venne nominato console della nazione alemanna a Venezia. La biblioteca del mercante, che fu molto amico dei fratelli Gozzi, soprattutto di Gasparo, annovera un'ampia collezione di opere latine stampate nel Cinquecento. Tra i molti autori italiani presenti nella biblioteca dell'erudito si registrano Petrarca, Marsilio Ficino, Isabella Andreini, Leone Allacci e Francesco Algarotti. Nella biblioteca di Svajer si nota anche la presenza di molti scritti di Chiari, di opere drammatiche di Goldoni e di quelle dei due fratelli Gozzi.

<sup>37</sup> Venezia, Museo Civico Correr, Cicogna 2395 (già 1882): *Composizioni / uscite su i Teatri, / Commedie, e Poeti / nell'Anno / MDCCLIV / in Venezia*.

componimenti che non sempre seguono una scansione cronologica: vi si possono leggere tuttavia poemi, sonetti satirici e altri scritti composti da anonimi o letterati dell'epoca che hanno come argomento il contrasto tra Carlo Goldoni e Pietro Chiari. Il codice conserva, in particolar modo, un gran numero di satire, «tutte interessanti per valore documentario, alcune anche per merito poetico»<sup>38</sup>.

Carmelo Alberti in un suo saggio ha dato una prima sistemazione dei componimenti raccolti nel manoscritto Svajer, alcuni dei quali accompagnandoli con un commento<sup>39</sup>. Molti dei testi contenuti nel manoscritto testimoniano l'acredine della rivalità tra la fazione dei chiaristi e quella dei goldonisti che nel biennio 1754-1756 assunse toni spesso aspri. Una testimonianza, tratta dal codice, del conte Stefano Carli di Capodistria, dichiarato sostenitore dell'abate Chiari, mostra a quali eccessi si era giunti:

Qui per le strade, per le piazze, per li caffè, per le case e per li casini d'altro non si sente gracchiare che di commedie. Infatti c'è una sanguinosa gara tra S. Angelo e S. Luca; questo per Goldoni e quello per Chiari. Il partito del primo vuol distinguersi per la quantità, quello del secondo per la qualità delle persone. Quelle Goldoniste, e queste Chiariste s'appellano.<sup>40</sup>

Nel frattempo sulla scena veneziana dei primi anni cinquanta appare «il terzo polo di tensione»<sup>41</sup>, che prenderà parte alla contesa e condizionerà in seguito le polemiche e le gare teatrali tra Goldoni e Chiari: è giunto il momento di Carlo Gozzi.

## 1.2. L'accademico granellesco contro i “guastatori della lingua”: Carlo Gozzi contro Goldoni e Chiari

La polemica tra Goldoni e Carlo Gozzi si caratterizzò nei toni e nei contenuti in modo analogo a quella che vide contrapposti l'avvocato veneziano a Pietro Chiari: anche la *querelle* tra “i due Carli”, infatti, fu molto accesa ma giunse poi a una sua riconciliazione finale.

L'idea di teatro del conte veneziano è più arretrata rispetto alle posizioni teoriche di Goldoni, in quanto Gozzi, con le sue fiabe, mirava a riportare in vita un teatro che aveva avuto nel

---

<sup>38</sup> SOMMI PICENARDI, *Un rivale del Goldoni. L'abate Chiari e il suo teatro comico*, cit., p. 47.

<sup>39</sup> Cfr. ALBERTI, *Gare e contrasti tra due «poeti comici» negli anni 1753-1756*, cit., pp. 61-101.

<sup>40</sup> Si trae la citazione della testimonianza del conte Stefano Carli di Capodistria dal saggio di ALBERTI, *Gare e contrasti tra due «poeti comici» negli anni 1753-1756*, cit., p. 73. Nel suo saggio lo studioso appronta una sezione d'interventi poetici, tratti dal codice Svajer, relativi alle diatribe fra le fazioni dei goldonisti e dei chiaristi. Dal codice emerge una folta presenza di componimenti scritti da Giorgio Baffo, strenuo difensore dell'abate Chiari, che con i suoi affondi non esita a mettere alla berlina i più accesi goldonisti. Si riporta qui in nota, tra i molti, un esempio di sonetto del marchese Ferdinando degli Obizzi, convinto sostenitore di Goldoni, dal titolo *Medebac vendicato*: tra il serio e il faceto e attraverso giochi di parole, assonanze e allitterazioni l'autore del componimento ridicolizzava la pratica emulativa di Pietro Chiari: *Volea contro il Goldoni, il Medebac / Sfodrar la spada e fare bic boc / Vestito alla leggera col suo floc / Come quando in commedia beve il sbac. // Quando, che un certo Abbate bric, e brac / Che avea insegnato l'hic et hec, et hoc, / No, disse, gli farò berlic, berloc, / E astuto il coglierò sic lac et pac. // Gravido di commedie sempre egli è / E quando alcuno ne partorirà / Subito quel suo parto io storpierò. // E quei che son cresciuti e adulti già / Io così male li marierò, / Che ti prometto, che staran da sé.*

<sup>41</sup> ALBERTI, *Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana*, cit., p. 167.

Seicento il suo periodo d'oro. Custode geloso dell'antica tradizione e dello spirito della Commedia dell'Arte, Gozzi aveva una grande considerazione per gli attori all'improvviso, e auspicava «lunga vita al teatro delle maschere in contrasto con la precarietà del teatro scritto che nasce immobile e fossilizzato»<sup>42</sup>. Il concetto cardine della sua idea di teatro e di tutti i suoi interventi teorici è rappresentato dall'esaltazione della fantasia rispetto alla verità: da qui le sue divergenze inconciliabili con il teatro di Carlo Goldoni. Ecco cosa leggiamo nel *Ragionamento ingenuo* di Gozzi a proposito del linguaggio del *vero* che non ritroviamo nel suo teatro fiabesco:

Ridotta questa [la materia teatrale] al vero, e alla natura piacque, ma piacque sino al nascere di quella noia, ch'è naturale negli uomini, specialmente nelle cose di voluttà, e fu necessario il sostituire dei nuovi generi di mirabile, e di forte passione per riaccendere il concorso al teatro<sup>43</sup>.

Il primo a sferrare l'attacco che diede inizio a questa seconda fase della disputa fra i tre autori fu proprio Gozzi nel 1757 con la sua *Tartana degl'influssi invisibili per l'anno bisestile 1756*: il Granellesco finse di dare alle stampe l'almanacco di un suo stravagante amico, rinnovando invece un noto e antico lunario veneziano, detto anche *Lo Schieson*. L'opera, composta in «stile burchiellesco, bizzarramente e pedantesco letterario»<sup>44</sup>, era dedicata al fondatore dell'Accademia dei Granelleschi e dava ampio spazio alla polemica, attaccando i due rivali Goldoni e Chiari. L'abate non rispose agli attacchi del conte veneziano, mentre Goldoni reagì con un capitolo dedicato all'avvocato Giuseppe Alcaini<sup>45</sup>.

Con l'ingresso nella disputa del terzo e agguerrito contendente la controversia si alimentò così di nuova linfa e divampò, soprattutto grazie a varie altre operette satiriche<sup>46</sup> che Gozzi compose in quegli anni, attraverso le quali ci informa sulla contesa dal suo inizio fino ai suoi sviluppi, cioè al silenzio iniziale di Chiari e alle pronte e acute reazioni di Goldoni. Ecco cosa si legge nelle sue *Memorie inutili*:

---

<sup>42</sup> PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 302.

<sup>43</sup> C. GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, in *Il ragionamento ingenuo*, a cura di A. Beniscelli, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 99.

<sup>44</sup> PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 301.

<sup>45</sup> Si tratta del *Capitolo per il signor Sebastian Venier Podestà di Bergamo, all'Avvocato Giuseppe Alcaini*, per cui cfr. GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. XIII, pp. 448 sgg.

<sup>46</sup> Gozzi infatti ritorna spesso nelle sue opere sulla polemica teatrale con Goldoni e Chiari: dal *Teatro comico all'osteria del Pellegrino* a *I sudori d'Imeneo*, ma soprattutto in quello che può essere considerato il suo più ampio trattato di poetica, il *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, stampato nel 1772. Come già accennato, si trovano tracce della polemica anche nelle sue *Memorie inutili* del 1780, con una terza parte scritta tra il 1780 e il 1797. Nel *Teatro comico all'osteria del Pellegrino*, in particolare, Gozzi satirizzò impietosamente tutti i difetti che lui riscontrava nel teatro di Goldoni, mettendone in luce i difetti della lingua e dello stile, e accusandolo inoltre di corrompere moralmente i giovani, di denigrare la classe nobiliare, e di raffigurare l'uomo e la natura nello stadio più basso, facendo di gondolieri e popolani gli eroi delle sue commedie. Il poemetto in prosa, tuttavia, per ragioni di censura fu pubblicato molti anni dopo, nell'edizione Zanardi del 1805.

Averò scritti ben cento Sonetti scherzevoli, e urbanamente satirici, e un buon numero di opuscoli in difesa de' maestri antichi Scrittori, e della coltura di scrivere, e contro alle opere Teatrali, e poetiche de' signori Chiari, Goldoni, e d'altri.<sup>47</sup>

E ancora, a proposito del silenzio dell'abate bresciano che inizialmente scelse di non replicare alle critiche contenute nella *Tartana*:

O fosse egli più astuto del Goldoni, o consigliato da degl'amici avveduti, o non si degnasse di abbassarsi a difendere la sua gran rinomanza di *celebre*, o di unirsi al suo nimico Goldoni, resisteva taciturno alle ferite.<sup>48</sup>

Dopo il felice ritrovamento avvenuto nel 2006 – ad opera di Fabio Soldini – di un fondo di manoscritti gozziani dimenticati per due secoli, siamo oggi in grado di anticipare al 1751 l'anno in cui l'accademico granellesco rompe gli indugi ed entra di fatto anche lui nella contesa con i due antagonisti: *La Tartana degl'influssi* del 1757, dunque, non rappresenta propriamente il primo scritto con cui Gozzi prende ufficialmente parte alla *querelle* teatrale, poiché il Solitario<sup>49</sup> rende note apertamente le sue posizioni critiche nei confronti di Goldoni e Chiari già agli inizi degli anni '50, prima, quindi, che la controversia scoppi con la pubblicazione della velenosa *Tartana*.

Dal giacimento delle carte rinvenute nell'archivio familiare dei fratelli Gozzi è riaffiorato, infatti, tra i molti, anche il testo di una commedia, lasciata inedita ma conservata con cura e in pulito dall'autore affezionato: *Le gare teatrali*. Si tratta di una commedia in tre atti in prosa, intervallati da scene a soggetto fra le maschere di Brighella e Truffaldino, che risale appunto al 1751 e che affonda la satira nel vivo della polemica fra chiaristi e goldonisti<sup>50</sup>.

La commedia di Gozzi ambiva dunque ad inserirsi nel vivo delle guerre teatrali veneziane tra Chiari e Goldoni, soprattutto all'indomani della sfida di quest'ultimo operata attraverso l'impresa delle sedici commedie nuove, promesse per la stagione 1750-1751 e dopo l'introduzione della censura teatrale. Secondo Fabio Soldini, infatti, le *Gare teatrali* «hanno l'ambizione di essere il contromanifesto del *Teatro comico* scritto dalla parte di Lelio [...] da contrapporre alle 16 commedie nuove di cui *Il teatro comico* è la prefazione-manifesto»<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 358.

<sup>48</sup> Ivi, p. 390. Il corsivo è nel testo.

<sup>49</sup> Così Carlo Gozzi era soprannominato tra gli accademici granelleschi.

<sup>50</sup> La commedia è ambientata in un remoto Misisipi, in una città di Ovaja che ricorda molto da vicino la Venezia delle prime commedie goldoniane, dove si fronteggiano due avversi partiti teatrali con i loro rispettivi sostenitori nella persona di una coppia aristocratica di coniugi antagonisti, ciascuno dei quali provvisto di sodali e di complici. La chiara allusività alle cronache teatrali coeve culmina nell'espedito metateatrale della messa in scena di una commedia di autore sconosciuto, intitolata appunto *Le gare teatrali*. Per l'edizione moderna della commedia di Gozzi – che rientra nel progetto dell'Edizione Nazionale delle opere gozziane, promossa dalla Marsilio –, si veda C. GOZZI, *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini – P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011.

<sup>51</sup> M. PIERI, recensione a C. GOZZI, *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini – P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 490, in *Studi veneziani*, rivista annuale a cura dell'Istituto per la Storia

Nella *pièce* di Gozzi sono facilmente ravvisabili i suoi due antagonisti: Girandola – insolente e cultore del meraviglioso, nonché ladro di idee altrui – è un riconoscibile Chiari, ma il vero bersaglio polemico che traluce dalla commedia è Pasticcio, autore straordinariamente prolifico di ben ottantasette commedie in soli tre giorni, e «ribattezzato Portento per il carattere raccogliuccio e abilmente contraffatto del suo lavoro»<sup>52</sup>.

Ritroviamo continue allusioni a Chiari e a Goldoni in chiave critica e parodica anche in altre opere di Gozzi, come *La marfisa bizzarra*<sup>53</sup> e *L'amore delle tre melarance*. Nella fiaba, rappresentata nel gennaio del 1762, i due rivali, raffigurati allegoricamente sotto le vesti della Fata Morgana e di Celio Mago, sono accusati di non saper far ridere il pubblico con i loro martelliani, poiché si sono allontanati dalla Commedia dell'Arte<sup>54</sup>. Il problema secondo Gozzi non è costituito soltanto dall'abbandono della Commedia dell'Arte operato dai suoi avversari. Non si tratta dunque di una questione puramente tecnica o formale: Chiari e Goldoni, nell'ideologia gozziana, rappresentano infatti due poeti che incarnano la nuova civiltà borghese, due scrittori che vivono quindi «del loro mestiere e cercano un utile nel proprio lavoro, e questo agli occhi dell'aristocratico Gozzi è inconcepibile»<sup>55</sup>. A dire di Gozzi, inoltre, i due hanno contribuito notevolmente a rovinare la morale del tempo: Goldoni addossando i vizi ai nobili e le virtù al popolo<sup>56</sup>, Chiari esaltando le imprese romanzesche dei suoi personaggi, «soprattutto delle sue eroine infette dal veleno della nuova filosofia»<sup>57</sup>.

Il giudizio del Granellesco sull'abate Chiari si palesa apertamente nelle *Memorie inutili*:

Quanto all'Abate Chiari, trovava in lui un cervello acceso, disordinato, audace, e pedantesco; un'oscurità d'intreccio da astrologo; de' salti da stivali da sette leghe; delle scene isolate, e disgiunte dalla azione, suddite d'una loquacità predicantesi filosofica, e sentenziosa; qualche buona sorpresa teatrale, qualche descrizione bestialmente felice; una perniziosa morale; uno scrittore il più gonfio, e ampolloso che adornasse il nostro secolo.<sup>58</sup>

Gozzi condanna dunque i lazzi sconvenienti che caratterizzano le commedie di Chiari, e all'abate e a Goldoni – facendone così un unico bersaglio polemico – rimprovera non solo di

---

della Società e dello Stato Veneziano e della Fondazione Giorgio Cini, diretta da G. Benzioni, Fabrizio Serra editore, Pisa – Roma, n. s. LXVIII (2013), pp. 558-566 (a p. 562).

<sup>52</sup> Ivi, p. 560.

<sup>53</sup> Si vedano in particolare le ottave 45-48 del canto IV della *Marfisa bizzarra*, a cura di C. Ortiz, Bari, Laterza, 1911, pp. 88-89, dove sono citate come esempi negativi di costume alcune opere e commedie di Goldoni e di Chiari. A proposito di quest'ultimo, si veda l'ottava 21 del canto II dell'opera, dove vengono elencati alcuni romanzi dell'abate.

<sup>54</sup> Come il Goldoni dei *Malcontenti*, anche Gozzi nella sua fiaba si diverte ad offrire esempi di stile chiacchierato e a colpire l'erudizione, i barocchismi e le irregolarità dell'abate bresciano.

<sup>55</sup> NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, cit., p. 148.

<sup>56</sup> Ecco cosa leggiamo in proposito nel *Ragionamento ingenuo* di Gozzi: «Egli [Goldoni] ha fatto sovente de' veri nobili lo specchio dell'iniquità, e il ridicolo; e della vera plebe, l'esempio della virtù, e il serio in confronto, in parecchie delle sue commedie»: GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, cit., p. 80.

<sup>57</sup> NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, cit., p. 148.

<sup>58</sup> GOZZI, *Memorie inutili*, cit., vol. I, p. 377.

usare la loro arte per arricchirsi, ma anche di servirsi di una lingua non allineata con i dettami della Crusca<sup>59</sup>. Al di là delle profonde divergenze e delle controversie che divisero Goldoni e Chiari durante la prima fase della *querelle*, secondo Gozzi vi era «un denominatore comune tra i due, e questo era l'appartenenza alla tanto esecrata civiltà dei lumi»<sup>60</sup>.

Nella contesa fra i tre commediografi l'abate Chiari costituisce tuttavia un «piccolo punto oscuro»<sup>61</sup>, in quanto il poeta bresciano presentava aspetti in comune sia con Goldoni che con Gozzi: con il primo condivideva il rispetto del testo scritto, con il secondo il gusto del fantastico e del meraviglioso. Aspetti tuttavia non sufficienti a conquistargli la loro piena adesione: per Goldoni mancava infatti di verità, mentre per il Granellesco era privo di libertà a causa dell'estrazione letteraria dei suoi copioni<sup>62</sup>.

La battaglia di Gozzi contro Goldoni è stata più accesa e sistematica di quanto non sia accaduto tra il conte e l'abate Chiari, in quanto Gozzi era consapevole che dei due contendenti il nemico più forte da abbattere era il primo<sup>63</sup>. Fu forte l'avversione che il nobile Gozzi ebbe nei confronti delle scelte riformatrici di Goldoni e dell'ideologia goldoniana in generale: egli nutriva infatti un pregiudizio aristocratico nei confronti del suo avversario, e certamente questa antipatia ideologica non ha favorito la nascita di una possibile «simpatia letteraria» verso il celebre rivale. Gozzi, nobile in decadenza, si occupò di teatro per disinteressata passione, senza pretendere vantaggi economici e compiacendosi di lavorare gratuitamente a favore dei suoi comici<sup>64</sup>. Goldoni, invece, professionista borghese della scena, a giudizio del Granellesco mirava al successo delle sue commedie per ricercarne principalmente una gratificazione economica: secondo Gozzi, infatti, «l'interesse sarebbe stato addirittura all'origine della riforma goldoniana»<sup>65</sup>.

Di qui parte la violenta stroncatura di Gozzi dell'intera attività drammaturgica di Goldoni, il cui eccesso di produzione, dovuto secondo il conte all'avidità economica, avrebbe prodotto la trascuratezza dello stile che si ravvisa nelle commedie goldoniane. A dire di Gozzi l'osservazione della natura in Goldoni – pietra angolare della sua poetica teatrale – è stata

---

<sup>59</sup> NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, cit., p. 149.

<sup>60</sup> Ivi, p. 147.

<sup>61</sup> PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 302.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> In più, c'è da sottolineare che Chiari di solito non rispondeva alle accuse che gli provenivano dal granellesco.

<sup>64</sup> In famiglia chi vendeva le proprie opere per trarne lucro era il fratello Gasparo – invisato a Carlo anche per questa ragione – a cominciare dalle numerose orazioni o raccolte di poesie che questi compose in occasione di importanti eventi o cerimonie della Repubblica veneziana come sposalizi, monacazioni o elevazioni a doge, a procuratore o a gran cancelliere. Carlo, invece, dal 1761 in poi rifiuterà di farsi pagare ogni volta che metterà alla prova le sue teorie e le sue fiabe in teatro con la compagnia di Antonio Sacchi, compiacendosi fino alla morte di avere sempre donato alla *troupe* le sue opere.

<sup>65</sup> PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 303. Stando a quanto ci riferisce Gozzi nel suo *Ragionamento*, infatti, a Goldoni «i soggetti da eseguire all'improvviso dai comici dell'arte gli fruttavano tre soli zecchini per ciascheduno», mentre «le commedie interamente scritte per i comici, detti colti, gli fruttavano trenta zecchini»: GOZZI, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 120.

indifferenziata, in quanto l'avvocato veneziano «non seppe, o non volle separare le verità, che si devono, da quelle, che non si devono porre in vista sopra un teatro»<sup>66</sup>, trasferendole sul palcoscenico in modo triviale e con un abuso di dialettalità, basandosi sul «solo principio che la verità piace sempre»<sup>67</sup>. Ciò spiega le riserve di Gozzi nei riguardi di Goldoni, sia sul piano pratico ma anche e soprattutto su quello ideologico, divergenze che dunque esulano da questioni di pura poetica teatrale<sup>68</sup>.

Veniamo ora alle questioni linguistiche, altro terreno di duro confronto fra i tre autori, in particolar modo tra Goldoni e Gozzi. Quest'ultimo, che incarnava il conservatorismo toscaneggiante e cinquecentesco tipico dell'accademico granellesco, rimproverava costantemente a Goldoni e a Chiari di «guastare la lingua»<sup>69</sup> con i loro copioni, «facendo col diluvio degli scritti loro divenir la favella nostra una babilonica mescolanza universale», costringendo in qualche modo Gozzi stesso ad «adattar[si] in parte a' colori di quel linguaggio, ch'eglino hanno introdotto, e reso quasi comune»<sup>70</sup>.

Secondo Ginette Herry, dunque, i due avrebbero fatto del Solitario «un “bastardo” che adopera a teatro perfino il tanto deriso verso martelliano»<sup>71</sup>: un «imbastardimento» doloroso, come lo definisce la studiosa, considerato il culto di Gozzi per la sacra purezza della lingua toscana che gli aveva permesso la sua ascesa nel mondo delle lettere<sup>72</sup>.

Gozzi biasimava Goldoni per la trascuratezza formale dei suoi copioni, ma a questa e ad altre critiche che gli provenivano dal Granellesco Goldoni replicava rimarcando la peculiarità del linguaggio della commedia che è «una imitazione delle persone che parlano, più di quelle che scrivono»<sup>73</sup>, come si legge nella presentazione all'edizione Paperini, destinata a esporre la sua riforma del teatro alla 'repubblica delle lettere'.

Alle riserve di Gozzi sulla correttezza lessicale e sintattica della lingua delle commedie stampate da Goldoni, ecco come replicava quest'ultimo nella lettera agli associati della succitata edizione Paperini:

---

<sup>66</sup> GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, cit., p. 80.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> A proposito dell'abuso di dialettalità di Goldoni, riprovato da Gozzi, è opportuno notare che anche quest'ultimo adottò il veneziano per alcune sue maschere e spesso si servì di un dialetto di grana più grossa di quello goldoniano. A differenza di Gozzi, però, Goldoni considerava il veneziano come il più dolce e piacevole tra i dialetti d'Italia.

<sup>69</sup> HERRY, 1756-1758: *Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi*, cit., p. 53.

<sup>70</sup> GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, cit., p. 89.

<sup>71</sup> HERRY, 1756-1758: *Venezia a teatro ossia Carlo Gozzi prima di Carlo Gozzi*, cit., p. 54.

<sup>72</sup> Riaffermando il ruolo e l'importanza della Crusca e difendendo il purismo, l'autorità degli scrittori classici e la tradizione letteraria, Gozzi intendeva difendere in questo modo l'integrità della lingua e del carattere nazionale. Gozzi si scagliò in particolar modo contro Goldoni e, in anni successivi alla *querelle*, anche contro Melchiorre Cesarotti e il suo *Saggio sulla filosofia delle lingue applicata alla lingua italiana*, uscito nel 1785: Goldoni e Cesarotti divennero infatti per Gozzi «i due capri espiatori della corruzione della lingua e del mal costume italiano» (N. VACCALLUZZO, *Un accademico burlesco contro un accademico togato ossia Carlo Gozzi contro Melchior Cesarotti. Scritti inediti sulla lingua italiana e su' doveri accademici*, Livorno, Giusti, 1933, p. IX.).

<sup>73</sup> GOLDONI, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., vol. XIV, p. 465.

Ma io per decoro de' nostri buoni scrittori e della gentilissima lingua toscana, fo sapere agli esteri ed ai posterì che i miei libri non sono testi di lingua, ma una Raccolta di mie Commedie; che io non sono accademico della Crusca, ma un poeta comico che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente, e che tutto il mondo può capire quell'italiano stile di cui mi ho servito.<sup>74</sup>

Sul piano della poetica Goldoni si è distinto nella controversia per aver condotto una battaglia molto civile, riuscendo addirittura a ricondurre lo stesso Gozzi a più pacate posizioni teoriche: nel finale del suo *Ragionamento ingenuo*, cioè nell'*Appendice* del 1772, Gozzi accetterà infatti la convivenza del teatro dell'Arte con il teatro nuovo, d'ispirazione goldoniana, a tal punto da proporre che, a dirigere questo "nuovo teatro", si richiami Carlo Goldoni dall'esilio che questi si era dato a Parigi<sup>75</sup>. La battaglia di Goldoni fu civile, perché sprezzante in primo luogo delle polemiche frivole e personali, nulla a che vedere, dunque, con il «pugilato scenico alla Chiari»<sup>76</sup>.

Nel periodo compreso tra il 1749 e il 1762 si sviluppò dunque a Venezia una profonda riflessione sul teatro che sfociò poi in un vero e proprio conflitto agguerrito sull'avvenire culturale e artistico della città lagunare. Il pubblico prese parte numeroso alla disputa letteraria e fu convocato a teatro da Goldoni, Chiari e Carlo Gozzi, cosicché «Venezia soprattutto, e poi il Veneto, furono nel Settecento un unico, grande palcoscenico»<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Cfr. PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 305.

<sup>76</sup> PIERI, recensione a C. GOZZI, *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, cit., p. 563.

<sup>77</sup> PULLINI, *Il teatro fra polemica e costume*, cit., p. 307.



## CAPITOLO SECONDO

### L'esperienza teatrale di Pietro Chiari

Pietro Chiari<sup>78</sup> non fu semplicemente un imitatore o – come lo dipinse Giuseppe Antonio Costantini in una lettera dell'epoca a lui indirizzata, dal titolo chiaramente allusivo: «*La scimia col fagotto*» – un volgare plagiatario e un pennaiolo spropositato<sup>79</sup>. L'esperienza teatrale di Chiari ebbe due distinte fasi produttive, due come i periodi che contraddistinsero la sua attività di commediografo a Venezia che durò circa un quindicennio, da quando giunse nella città lagunare a partire dal 1746.

Per ricostruire l'evoluzione delle posizioni teoriche di Chiari in materia di teatro è opportuno in questo capitolo non limitare l'indagine soltanto al primo periodo, ma estendere il discorso a entrambe le fasi produttive del commediografo, sia per mettere in luce le evoluzioni della riflessione drammaturgica dell'abate, sia perché è proprio nella seconda fase del suo teatro, la fase della maturità, che Chiari giunge a delineare in maniera sicura i contorni della sua ideologia teatrale.

Il commediografo aveva cominciato a lavorare regolarmente per la scena qualche anno dopo il suo arrivo a Venezia. Nella prima fase della sua esperienza drammaturgica, che va dal 1749 al 1752, collaborò con la compagnia Imer-Sacchi-Casali, presso i teatri di proprietà della famiglia Grimani, il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo, scrivendo commedie in prosa, forma che connota la drammaturgia chiariana di questo primo periodo. La seconda fase ha inizio invece a partire dal 1753, quando Chiari viene ingaggiato dalla compagnia di Girolamo Medebach, per il quale scriverà commedie da rappresentarsi nel teatro Sant'Angelo fino al 1762<sup>80</sup>. Questo secondo *corpus* di commedie si differenzia dal primo nelle scenografie e

---

<sup>78</sup> Per un esaustivo profilo bio-bibliografico dell'abate bresciano si veda la voce di Nicola Mangini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980, vol. 24, pp. 566-572. Ricchi di informazioni sono anche i lavori non più recenti di G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, Venezia, Fondazione Cini, 1960, in particolare le pp. 417-512, e la raccolta postuma *La riforma del teatro nel Settecento*, a cura di G. Damerini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962. Quanto ai pochi studi panoramici sulle commedie di Chiari occorre citare almeno l'importante volume: *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, Atti del Convegno *Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986; F. FIDO, *Teatro di consumo e propositi divulgativi dell'abate Chiari*, in *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 89-106; utile anche la lettura di R. TURCHI, «*La scimia col fagotto*» ovvero *l'abate Chiari*, in *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 167-189. È opportuno menzionare inoltre i recenti lavori di S. BONOMI, «*All'insegna della Scienza*»: Chiari, Pasinelli, Grimani. *Primi appunti*, in «*Studi Goldoniani*», 12 (2015), pp. 103-121 e, della stessa autrice, «*Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del sarto, cioè, tagliare, e cucire, scrivere e cancellare*». *Appunti sulla prima attività comica di Pietro Chiari*, in «*Rivista di letteratura teatrale*», 8 (2015), pp. 59-85. Si aggiunga infine: V. TAVAZZI, *Per un'interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali: nuovi apporti documentari*, in «*Misure critiche*», nuova serie, XII, 2013, n. 1, pp. 54-68.

<sup>79</sup> Cfr. G. A. COSTANTINI, *Lettere critiche, giocose, morali, scientifiche, ed erudite, alla moda, ed al gusto del secolo presente*, Napoli, G. De Bonis, vol. VII., s.d.

<sup>80</sup> Cfr. FIDO, *Teatro di consumo e propositi divulgativi dell'abate Chiari*, cit., p. 90.

soprattutto nella forma, poiché viene adottato il verso martelliano, vero e proprio marchio distintivo del teatro di Chiari.

In un quindicennio il poeta bresciano scrisse e rappresentò a Venezia oltre sessanta tra commedie e tragedie, circa la metà, dunque, di quelle composte dal Goldoni nel corso della sua carriera, ma – a differenza delle *pièces* dell'avvocato veneziano – le commedie dell'abate abbracciano una gamma tematica molto più ampia, aperta a tutti gli argomenti che potevano destare la curiosità e l'attesa del pubblico dell'epoca. La «furente fantasia»<sup>81</sup> di Chiari, infatti, attinse a un serbatoio tematico-culturale molto più vasto: sulle scene del teatro San Samuele prima, e del Sant'Angelo poi, «scorrono i tempi e i paesi più vari, dalla Grecia antica e dalla Cina all'Egitto, dall'Algeria alla Persia, dall'Olanda alla Spagna, dalla Siberia al Portogallo»<sup>82</sup>. In questi scenari esotici si muovono i personaggi più disparati: dai filosofi presocratici a Cristoforo Colombo intento a scoprire l'America, da Truffaldino a Enea profugo da Troia, da Plauto a Molière<sup>83</sup>.

Prima di addentrarci nell'esperienza drammaturgica di Chiari, è opportuno tracciare un rapido profilo relativo alla sistemazione editoriale delle sue numerose commedie: l'autore curò personalmente la pubblicazione delle sue opere teatrali, dando alle stampe sedici commedie scritte in prosa e ben quarantotto commedie scritte in versi<sup>84</sup>.

Le sedici in prosa sono raccolte nei quattro volumi delle *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, editi a Venezia tra il 1752 e il 1758, per le stampe del Pasinelli (le così dette "Commedie Grimani").

Le commedie in versi, invece, sono riunite in due raccolte: la prima, dal titolo *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S.A. Serenissima il sig. Duca di Modana*, comprende quaranta opere edite in dieci tomi, stampati a Venezia per i tipi del Bettinelli tra il 1756 e il 1761; le restanti otto *pièces* teatrali sono contenute nell'altra raccolta in due volumi, *Nuova raccolta di commedie in versi*, apparsi ancora per i tipi del Pasinelli, tra il 1763 e il 1764.

L'ideologia teatrale di Chiari – argomento finora trascurato dalla critica, ma meritevole di una riflessione più approfondita – possiamo desumerla in massima parte dalle *Osservazioni critiche*<sup>85</sup> che introducono ogni singolo volume delle commedie in versi e, soprattutto, dalla *Dissertazione storica e critica sopra il Teatro Antico e Moderno*: si tratta di uno scritto teorico, premesso al primo dei

---

<sup>81</sup> ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 466.

<sup>82</sup> FIDO, *Teatro di consumo e propositi divulgativi dell'abate Chiari*, cit., p. 91.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Per un breve profilo della sistemazione editoriale della produzione teatrale di Chiari, si veda R. TESSARI, *Armonie e dissonanze del comico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 189.

<sup>85</sup> È opportuno segnalare che nei primi tre volumi delle commedie in versi le *Osservazioni critiche* introducono ogni singola commedia contenuta nel volume, mentre dal quarto al decimo tomo introducono solamente i singoli volumi.

dieci tomi dell'edizione Bettinelli delle commedie in versi, attraverso il quale l'abate espone in maniera compiuta la sua *ars poetica*. Dalla *Dissertazione* e dalle varie *Osservazioni critiche* – da quest'ultime, in verità, in misura molto più contenuta – possiamo ricavare l'essenziale della riflessione drammaturgica di Chiari, che si tenterà di delineare mettendo in evidenza le diverse incertezze e contraddizioni<sup>86</sup>.

## 2.1. La prima fase del teatro di Chiari

Delle oltre trenta commedie in prosa scritte dall'abate Chiari, solo sedici furono poi date alle stampe: oltre la metà del *corpus*, dunque, è andato perduto e di alcune opere conosciamo solamente il titolo<sup>87</sup>. È opportuno a questo punto tracciare un rapido profilo delle commedie inedite del primo teatro di Chiari, limitandoci a quelle che sancirono il debutto teatrale del commediografo e che segnarono, tra l'altro, l'inizio dell'accesa disputa a Venezia con Carlo Goldoni.

*L'avventuriere alla moda* e *La scuola delle vedove* sono le due commedie che segnano l'esordio teatrale del drammaturgo nell'autunno del 1749. La prima andò in scena al teatro San Samuele il 6 ottobre del 1749<sup>88</sup>. Il testo di quest'opera è andato perso, ma siamo a conoscenza dello scarso successo che ottenne presso il pubblico di Venezia, grazie al distico di un anonimo del 1754, citato da Giuseppe Ortolani nel suo studio fondamentale dedicato all'opera di Chiari nel Settecento: «Mi me ricordo ancora l'Avventurier moderno, / Che baronae compagne no sentirò in eterno»<sup>89</sup>. La commedia doveva contenere duri attacchi nei confronti di Goldoni, probabilmente anche di carattere personale e morale: Goldoni non lasciò cadere nel vuoto la provocazione e il 13 febbraio 1751 mette in scena *L'avventuriere onorato*, con il chiaro intento di allontanare da sé gli attacchi che gli provenivano dal rivale. Della *Scuola delle vedove* si è già parlato nel primo capitolo: si tratta, lo ricordiamo, di una servile parodia della goldoniana *Vedova scaltra*, che mosse lo sdegno dell'avvocato veneziano, il quale reagì con il *Prologo apologetico alla Scuola delle vedove*, uno scritto che tuttavia non venne mai dato alle stampe.

Abbiamo informazioni a proposito di un'altra commedia inedita di Chiari proprio da Goldoni, che in una lettera a Giuseppe Antonio Arconati Visconti dell'ottobre del 1750, ci dà notizia de *La donna di governo*, opera che il commediografo bresciano aveva rappresentato in

---

<sup>86</sup> Sulla riflessione drammaturgica di Chiari cfr. l'utile saggio di J. JOLY, *Tra «scherzo» e «filosofia»*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., pp. 125-138.

<sup>87</sup> Sul numero di commedie in prosa scritte dall'abate ci illumina Chiari stesso nell'introduzione al secondo tomo Pasinelli, per cui cfr. p. 28 del presente lavoro.

<sup>88</sup> Da quanto afferma G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, Venezia, Marsilio, 2009, 3 voll., II, pp. 219 e 249.

<sup>89</sup> Cfr. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 429.

occasione della prima sera delle recite d'autunno di quello stesso anno, il 5 ottobre 1750<sup>90</sup>. Di questa commedia non si hanno altre informazioni, se non quelle che ricaviamo dalla lettera del Goldoni che ne denuncia peraltro il completo insuccesso. Leggiamo dalla lettera all'Arconati Visconti:

Questa sera si dà principio colle *Femmine puntigliose*. Il mio *Teatro comico* è stato sentito due sere, ed ora fa parlare il popolo sui difetti delle commedie. Il Chiari ne ha esposta una intitolata *La donna di governo*, e andò a precipizio<sup>91</sup>.

Ortolani, infine, ci fornisce il titolo di un'altra commedia in prosa non pubblicata dall'abate, *La serva vendicativa*, e lo ricava dal primo tomo delle *Poesie e prose italiane e latine* di Chiari, ma di questa commedia non abbiamo altre informazioni se non questa fornita dallo studioso<sup>92</sup>.

Le sedici "Commedie Grimani" stampate da Pasinelli possono essere suddivise in due gruppi. Il primo comprende sei opere, che corrispondono al *corpus* di commedie in cui l'esempio di Goldoni rappresenta un modello da imitare. In dettaglio: *Il buon padre di famiglia*, *La forza dell'amicizia*, *La madre di famiglia*, *La moglie saggia*, *Gli sposi riuniti* e *La Conciatoste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*. Il secondo gruppo, composto dalle rimanenti dieci commedie, presenta invece gli aspetti innovativi della drammaturgia chiariana: l'originalità e la novità risiedono nella capacità di combinare due generi diversi come il teatro e il romanzo, riuscendo in tal modo ad accostare l'elemento patetico dell'uno con quello avventuroso e sentimentale dell'altro<sup>93</sup>. Il secondo nucleo di commedie comprende i seguenti titoli: *L'erede fortunato*, *La Marianna, o sia l'Orfana*, *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*, *L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo*, *L'Orfano riconosciuto*, *L'amica rivale*, *La Contadina incivilita dal caso*, *La Contadina incivilita dal matrimonio* e *I nemici del pane che mangiano*.

Passiamo ora in rassegna i quattro tomi Grimani, attraverso la lettura delle pagine prefatorie dei singoli volumi. Le prefazioni ai quattro tomi sono importanti sia perché sono le sole ad offrirci una chiave di lettura significativa per la ricostruzione del pensiero dell'abate nella prima fase della sua esperienza drammaturgica a Venezia, sia perché contengono alcune utili indicazioni sulle vicende biografiche dell'autore nei rapporti, spesso conflittuali, tra Chiari e la sua compagnia comica.

Nella prefazione al primo tomo Pasinelli (edito nel 1752), *L'autore a' lettori*, Chiari afferma di essere insensibile ai giudizi della moltitudine e di non curarsi del responso del pubblico, pur

---

<sup>90</sup> Cfr. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, cit., III, p. 105.

<sup>91</sup> C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, XIV, Milano, Mondadori, 1956, pp. 173-174.

<sup>92</sup> Cfr. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 458, nota 1.

<sup>93</sup> Cfr. L. NYERGES, *L'autore teatrale di moda e il pubblico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 116.

facendo propria la massima di Molière, secondo cui «sempre è bella quella Commedia che piace»<sup>94</sup>.

Qualunque volta si rappresenta qualche mia Commedia, a' giuduzj della moltitudine io sono insensibile. So che il buono, e il bello in materia di lettere è una cosa reale, che non dipende dal caso: So che di questo buono, e di questo bello, non è giudice il volgo.<sup>95</sup>

E poco oltre l'abate aggiunge:

Del giudizio d'un Pubblico si dee far quel caso ch'ei merita; ma senza dar negli estremi, che sono pericolosi egualmente.<sup>96</sup>

Nella prefazione Chiari confessa successivamente di pubblicare malvolentieri le sue prime quattro commedie in prosa, sebbene «ricevute furono più, e più volte con universale benignissimo gradimento»<sup>97</sup>. L'abate è restio a pubblicare i suoi primi lavori teatrali, poiché è consapevole del “pericolo” cui si espone: è certo, infatti, che le sue opere «non faranno in istampa quella dicevol figura che fecero già in sul teatro: perocché tra l'una cosa e l'altra c'è una gran differenza»<sup>98</sup>. Ecco come Chiari spiega meglio il suo pensiero:

La viva voce, e l'azione di chi rappresenta le parti serie; la destrezza, il brio, l'acutezza di chi rappresenta le parti ridicole; la decorazione delle Scene, e degli abiti, la disposizione, il silenzio, la benignità degli ascoltatori, sono tutte cose che non ponno esprimersi in carta.<sup>99</sup>

E ancora:

S'aggiunga, che, per dilettere chi legge nel suo gabinetto, tener bisogna altra strada da quella che si tiene, per dilettere chi siede in un pieno Teatro.<sup>100</sup>

Quasi a conclusione della prefazione al primo tomo Pasinelli, il commediografo esibisce un'immagine fortemente icastica. Si tratta di un paragone fra teatro e pittura con cui l'abate spiega ancor meglio la differenza che intercorre a suo giudizio tra una commedia rappresentata e una commedia data alle stampe: secondo Chiari, infatti, dando alle stampe una commedia si corre il rischio di metterne in evidenza i suoi difetti; difetti che invece si riesce a nascondere con la sola messa in scena della stessa commedia, proprio come quando ci si avvicina a un dipinto

---

<sup>94</sup> Il primo tomo Pasinelli raccoglie le seguenti commedie: *L'erede fortunato, Il buon padre di famiglia, La Marianna, o sia l'Orfana e La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*.

<sup>95</sup> CHIARI, *L'autore a' Leggitori, in Commedie rappresentate ne' teatri Grimani*, cit., vol. I, p. V.

<sup>96</sup> Ivi, p. VI.

<sup>97</sup> Ivi, p. VII.

<sup>98</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

che in lontananza può apparire perfetto, mentre ammirandolo da vicino si scoprono i suoi difetti e le irregolarità.

[...] Le commedie scritte per un Teatro sono di quelle Lontananze dipinte in tela, o sulle muraglie, che perdono ogni bellezza, ogni proporzione, ogni merito, se si guardino da vicino, o da un punto di vista che ad esse non si convenga.

Scrivendo io in questa materia, per empieri di Spettatori un Teatro, quelle misure adopro, quelle tinte, que' colori, quell'ombre; e vale a dire, quelle azioni, quegli episodj, que' sentimenti, quelle figure, che, vedute dalla Scena, dirò così, in lontananza, sorprendono, e piacciono; ma si trovano difettose, ardite, irregolari, e mancanti, se si prendono col Libro alla mano ad esaminar da vicino.<sup>101</sup>

Sebbene le pagine incipitarie del primo tomo Pasinelli non racchiudano contenuti di alto lignaggio teorico, è evidente che esse «segnano un momento cruciale della riflessione chiaraiana sul teatro, individuato dall'ansia di mettere a fuoco una poetica propria a fronte di quella goldoniana»<sup>102</sup>.

Laura Riccò, pur rilevando alcune anomalie e diversità nel frontespizio del primo volume (rispetto ai tre tomi successivi), riconosce che il progetto del primo tomo Pasinelli rientrava in un disegno di più ampio respiro. La studiosa è certa che ci si trovi «in presenza di una svolta nell'attività dell'abate, nonostante una serie di reticenze che lasciano molte porte aperte ad un possibile ripensamento»<sup>103</sup> editoriale.

Veniamo al secondo volume Pasinelli, edito nel 1753<sup>104</sup>. Questo tomo, a differenza del primo, si colloca in un periodo professionale piuttosto instabile per Chiari, a causa dei difficili rapporti tra l'abate e la compagnia Imer-Sacchi-Casali. Il drammaturgo nelle pagine prefatorie al secondo tomo, racchiuse nella *Lettera dell'Autore ad un Amico suo di Roma*, dichiara: «finalmente ho risolto di non iscrivere più Commedie, siccome ho fatto per tre anni addietro»<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> Ivi, p. IX.

<sup>102</sup> L. RICCÒ, «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzzi*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 55.

<sup>103</sup> Ivi, p. 47. La studiosa pone l'accento su varie anomalie che si osservano analizzando il frontespizio dei quattro volumi Pasinelli. In primo luogo Chiari non dichiara nel frontespizio la sua reale identità anagrafica: l'appellativo arcadico di Egerindo Criptonide dietro cui si cela l'abate può ritenersi «una prudente forma di anonimato, più che un 'marchio di fabbrica' antonomastico» (*Ibidem*). Inoltre, nel frontespizio del primo volume non è presente alcuna indicazione numerica seriale, che invece compare a partire dal secondo volume. *L'autore a' leggitori* che apre il primo tomo, infine, non illumina affatto sulle intenzioni editoriali future dell'abate, e infatti la licenza di stampa rilasciata per il primo volume delle "Commedie Grimani" riporta semplicemente la dicitura: «Libro intitolato: *Quattro commedie*», e si elencano poi i titoli delle quattro opere in prosa raccolte all'interno del volume. Riccò nota inoltre una discrepanza tra la data della licenza di stampa che compare nel primo tomo Pasinelli (25 giugno 1751) e l'autorizzazione contenuta nei Registri dei Riformatori che invece risulta in data 25 gennaio 1751, mentre niente viene annotato alla data del 25 giugno (Archivio di Stato di Venezia, *Riformatori*, filza 340, [1739-1758]). Secondo la studiosa si tratta probabilmente di un errore di lettura del manoscritto da parte del tipografo e il volume ottenne la licenza di stampa nel gennaio del 1752: cfr. Ivi, p. 43, nota 7.

<sup>104</sup> Il secondo tomo Pasinelli raccoglie *La forza dell'amicizia*, *L'orfano perseguitato*, *L'orfano ramingo* e *L'orfano riconosciuto*.

<sup>105</sup> P. CHIARI, *Lettera dell'Autore ad un Amico suo di Roma*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani*, cit., vol. II, 1753, p. I.

Le pagine incipitarie che aprono questo tomo sono dunque viziate nel loro contenuto dai dissidi interni tra Chiari e la sua compagnia teatrale, che causò un allontanamento tra le due parti (avvenuto probabilmente nel novembre del 1752) e che rallentò con ogni probabilità anche la stampa del secondo volume<sup>106</sup>. Uno degli aspetti più significativi che emerge dalla prefazione – e che consente di addentrarsi maggiormente nell’ideologia chiariana –, è rappresentato dalla stilizzazione del rapporto Chiari-commedie, accostato al binomio padre-figlie, attraverso il quale il commediografo rivendica appunto la propria paternità sul testo delle sue opere:

Le opere mie sono mie figlie; né soffre il cuore ad un Padre di affidare le figlie sue in mano di persone straniere, che ponno maltrattarle, se vogliono: e lo vogliono ordinariamente, perché non sono nulla del loro. Se avrò la vanità di farle vedere in pubblico, le pubblicherò, come dissi fin da principio, per via delle stampe; e lo farò in maniera da non avere ad arrossire d’esserne Padre.<sup>107</sup>

La *Lettera dell’Autore ad un Amico suo di Roma*, oltre a rappresentare una sorta di vero e proprio «testamento teatrale»<sup>108</sup> di Chiari, riecheggia nel titolo – nota acutamente Laura Riccò – «impressionantemente simile alla *Lettera dell’avvocato Carlo Goldoni ad un suo amico in Venezia*»<sup>109</sup>, come recita il titolo della *Lettera-Manifesto* della nuova edizione Paperini del 1753 delle commedie di Goldoni.

Dalle pagine prefatorie del secondo tomo emerge un altro dato molto importante, già accennato in apertura di paragrafo, che ci consente di comprendere ancor meglio “l’officina chiariana”, poiché l’abate fornisce un’informazione essenziale riguardo al numero di commedie in prosa che effettivamente scrisse durante la prima fase della sua esperienza teatrale: il drammaturgo compose infatti il doppio di commedie rispetto alle sedici che diede alle stampe nella silloge Pasinelli. Leggiamo dalla premessa al secondo volume:

Oltre più di trenta Commedie di carattere, che mi trovo aver scritte negli anni decorsi, tra le quali, come dissi, non si stamperanno che le migliori, mi resta da pubblicare una Tragedia fatta sul modello medesimo del Cicerone, e del Giulio Cesare.<sup>110</sup>

A proposito dei progetti editoriali di Chiari è opportuno inoltre ricordare la celebre bibliografia stilata dall’autore stesso in un articolo apparso sulla *Gazzetta veneta*, che ci illumina su quelli che erano i propositi dell’abate circa la pubblicazione delle sue commedie in prosa e di

---

<sup>106</sup> Sulle ragioni della rottura tra Chiari e la compagnia Imer-Sacchi-Casali si vedano: G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, cit., III, pp. 424-427; RICCÒ, «Parrebbe un romanzo», cit., pp. 37-62; V. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 40-68.

<sup>107</sup> CHIARI, *Lettera dell’Autore ad un Amico suo di Roma*, in *Commedie rappresentate ne’ teatri Grimani*, cit., p. V.

<sup>108</sup> RICCÒ, «Parrebbe un romanzo», cit., p. 57.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> CHIARI, *Lettera dell’Autore ad un Amico suo di Roma*, cit., p. VI.

quelle in versi. Nella *Gazzetta veneta* del 7 novembre 1761 (num. 78) – al termine, dunque, della sua carriera di drammaturgo a Venezia – Chiari risponde alla richiesta di un ammiratore, stilando un elenco delle proprie opere, e dice così: «Quì si rifletta, che da pubblicare mi resta un altro Tomo di Commedie in prosa, e che le Commedie in verso arriveranno col tempo fino a Tomi 20. del medesimo prezzo». Il progetto editoriale fu in parte disatteso, poiché il proposito di pubblicare un quinto tomo per le commedie in prosa non vide mai la luce, mentre quello per le commedie in versi si interromperà al decimo volume<sup>111</sup>.

Il terzo e il quarto tomo delle “Commedie Grimani” non ci forniscono, come i primi due, informazioni di rilievo sull’esperienza drammaturgica di Chiari. Il terzo volume (1754), in particolare, può considerarsi una sorta di «“tomo in sordina”»<sup>112</sup>, mancante cioè del rivestimento paratestuale: l’edizione, infatti, non si apre con una premessa dell’autore, ma con *Lo stampatore A chi legge*, in cui Pasinelli rende noti i progetti editoriali del commediografo:

Ecco il Terzo Tomo delle Commedie rappresentate negli anni scorsi ne’ due Teatri Grimani di San Samuele, e di S. Giovanni Grisostomo. L’Autore non ha intenzione di stamparne altre per compir questa Serie, e quando così fosse, verrebbe questo ad essere l’ultimo Tomo di questa Edizione.<sup>113</sup>

Dalla lettura della breve introduzione al terzo volume Pasinelli (due sole pagine) si evince dunque che non è Chiari a sancire la possibile fine dell’edizione delle commedie in prosa, ma l’editore: un aspetto che denota un ruolo piuttosto marginale assunto ormai dal commediografo in questa particolare fase della sua esperienza veneziana di drammaturgo.

Nel 1758, a distanza di quattro anni dalla pubblicazione del terzo volume, Chiari stampa, sempre presso Pasinelli, il quarto e ultimo tomo delle sue commedie in prosa. Le controversie tra l’abate e la sua compagnia di attori che caratterizzarono i primi anni ’50 sono ormai superate.

Nella prefazione al volume l’atteggiamento del drammaturgo appare completamente mutato rispetto a quello dei primi due tomi della silloge: il commediografo da un lato invita con umiltà il lettore a non aspettarsi «cose eccellenti» dai suoi lavori teatrali, dall’altro mette definitivamente da parte le ostilità verso la sua vecchia compagnia, giungendo perfino ad elogiarla.

[Le commedie] Avendomele la mia buona fortuna riportate alle mani, ho giudicato di pubblicarle anch’esse, perché non siano da meno dell’altre. Confesserò senza farmi pregare, che non sono

---

<sup>111</sup> Per l’articolo in cui Chiari espone i suoi progetti editoriali, oltre al numero della *Gazzetta veneta* citato nel testo, cfr. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 102, nota 89.

<sup>112</sup> Così Simona Bonomi definisce il terzo volume edito da Pasinelli: cfr. BONOMI, «*All’insegna della Scienza*», cit., p. 119.

<sup>113</sup> P. CHIARI, *Lo stampatore A chi legge*, in *Commedie rappresentate ne’ teatri Grimani*, cit., vol. III, 1754, p. I. Il tomo terzo raccoglie *La madre di famiglia*, *L’amica rivale*, *La moglie saggia* e *Gli sposi riuniti*.



cose eccellenti; ma non doveano per questo restarsi sepolte, quando se ne vedono pubblicate tante altre, che sono peggiori d'assai<sup>114</sup>.

E poco oltre ecco cosa aggiunge l'abate a proposito della sua *ex* compagnia di comici, e segnatamente riguardo ad Antonio Sacchi, in arte Truffaldino:

L'altra Commedia intitolata la Conciatete è tutta d'invenzione mia, o dirò meglio d'invenzione del Truffaldino, che rappresentarla dovea, ed è senza dubbio il più accreditato del nostro secolo nella sua professione. Per accomodarmi in essa alle di lui idee, ho bene spesso abbandonate le mie.<sup>115</sup>

## 2.2. L'ideologia teatrale di Pietro Chiari: la *Dissertazione*

L'abate Chiari giunge ad elaborare in maniera organica una sua personale idea sull'arte drammatica nella seconda fase della sua esperienza teatrale, ovvero la fase della maturità.

Il secondo periodo del teatro di Chiari ha inizio nel 1753, quando il poeta bresciano viene ingaggiato da Girolamo Medebach per collaborare al teatro Sant'Angelo, subentrando a Carlo Goldoni che invece era passato al teatro di San Luca di proprietà dei Vendramin. Tale fase si protrae fino al 1762, anno che segna il ritiro dell'abate dalle scene veneziane e il ritorno nella nativa Brescia. Questo secondo *corpus* di commedie si differenzia dal primo, come già detto, nelle scenografie e soprattutto nella forma, poiché viene adottato il verso martelliano, che costituisce un vero e proprio marchio distintivo del teatro di Chiari. Le oltre quaranta commedie rappresentate in questo periodo vennero poi pubblicate da Giuseppe Bettinelli, secondo un progetto più organico e pianificato, rispetto a quello delle "Commedie Grimani" edite da Pasinelli: dal 1756 al 1762 l'editore stampa dieci volumi, ognuno dei quali corredato dalle *Osservazioni critiche* dello stesso Chiari.

Per ricostruire gli aspetti più significativi dell'ideologia teatrale dell'abate, ci soffermeremo in particolar modo sull'introduzione al primo tomo Bettinelli (1756), ovvero la *Dissertazione storica e critica sopra il Teatro Antico e Moderno*, che rappresenta lo scritto teorico più notevole di Chiari in materia di teatro, attraverso il quale l'abate espone in maniera compiuta la sua *ars poetica*. Nelle quasi trenta pagine della *Dissertazione* Chiari tocca gli argomenti più disparati dell'universo teatrale. Inizia con un rapido *excursus* dedicato alla storia della commedia e della tragedia, dalle origini fino ai suoi giorni, partendo dalle prime esperienze teatrali di Aristofane e di Menandro

---

<sup>114</sup> P. CHIARI, *L'autore a chi leggerà*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani*, cit., vol. IV, 1758, p. II. Il quarto volume Pasinelli contiene *La contadina incivilita dal caso*, *La contadina incivilita dal matrimonio*, *I nimici del pane che mangiano* e *La conciatete moglie di Truffaldino marito tre volte buono*.

<sup>115</sup> Ivi, p. IV. Poco prima, sempre riferendosi ad Antonio Sacchi, Chiari dice così: «Una commedia [*I nimici del pane che mangiano*] era questa di molta azione, a cui gli attori aggiungevano, rappresentandola, molto del suo, e non farà forse in istampa tutta quella brillante comparsa, che fece già sulle scene per più giorni continui, animata dalla viva espressione di chi la recitò con molta bravura»: Ivi, pp. III-IV.

nell'antica Grecia con la descrizione dei primi rudimentali teatri fino alla comparsa delle maschere, per passare poi alla commedia latina di Livio Andronico e alle maggiori rappresentazioni teatrali di epoca romana, come l'atellana, le tabernarie, le togate e altri tipi di commedie.

L'elemento più significativo che emerge dalle pagine prefatorie della *Dissertazione* è certamente rappresentato dall'elogio del verso martelliano. Tuttavia, in questo scritto vengono enunciati anche altri aspetti che caratterizzano ulteriormente il suo personale pensiero teorico sull'arte comica. Uno di questi, ad esempio, è il concetto di "popolo". Quest'ultimo – afferma Chiari – è infatti «il primo maestro del teatro», nonché «giudice delle vere commedie», da non confondere, tuttavia, con la «più dissoluta plebaglia»<sup>116</sup>. Leggiamo un passo della *Dissertazione*:

Se il popolo non è soddisfatto, sono vani tutti i precetti dell'arte comica lasciatici da Aristotele, dal Patrizio, dal Beni, [...] e dal Castelvetro, per ottenere il gran fine d'avergli messa sotto degli occhi una buona commedia. Il primo maestro del teatro si è il popolo; e deve esser egli l'interprete di tutti gli autori, che scrissero insegnamenti su questa materia: ma col nome di popolo io non intendo già la plebe soltanto; per cui dice l'Einsio, non è fatta la vera commedia.<sup>117</sup>

E ancora:

Col nome di popolo fu intesa mai sempre quell'adunanza di persone colte, ed oneste, che riempie un teatro per divertirsi: ma ne' divertimenti suoi, si vergognerebbe di non distinguersi dalla più dissoluta plebaglia. Questo popolo, che deve essere il giudice delle vere commedie, n'è il maestro altresì: perocchè per soddisfarlo non c'è più sicura strada, che quella di studiar lui medesimo.<sup>118</sup>

Chiari si fa dunque "studioso" del popolo per ricercare ed assicurarsi il favore del pubblico, dimostrando di essere «un letterato dalla prodigiosa attenzione verso quanto avviene intorno a sé»<sup>119</sup>. L'abate – abile com'era a cogliere tutte le novità del tempo – seppe infatti interpretare al meglio le esigenze del pubblico e dell'industria culturale che allora stava sviluppandosi e nessuno, forse, nel Settecento, seppe intrattenere come lui, un rapporto così diretto col pubblico e i lettori. Il commediografo possedeva, infatti, una qualità indiscutibile che gli riconoscevano anche i suoi maggiori detrattori dell'epoca: meglio di chiunque altro sapeva

---

<sup>116</sup> È opportuno notare a questo punto come il pensiero di Chiari subisca un'evoluzione tra la prima e la seconda fase della sua esperienza teatrale circa il peso e l'importanza che lui attribuiva al giudizio del pubblico: se infatti nella prefazione al primo tomo Pasinelli delle commedie in prosa (per cui cfr. pp. 25-26 del presente lavoro) l'abate si mostrava completamente insensibile «a' giudizi della moltitudine», ma soprattutto riteneva che del «bello in materia di lettere [...] non è giudice il volgo», nella *Dissertazione* vediamo invece che il "popolo" si erge a «primo maestro del teatro» e «giudice delle vere commedie».

<sup>117</sup> P. CHIARI, *Dissertazione storica e critica sopra il Teatro Antico e Moderno*, in *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S.A. Serenissima il sig. Duca di Modana*, Venezia, Bettinelli, vol. I, 1756, p. 19.

<sup>118</sup> Ivi, pp. 19-20.

<sup>119</sup> C. ALBERTI, *Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 152.

sensibilizzare, con le sue commedie, il gusto del pubblico, in primo luogo quello degli spettatori-lettori femminili, di cui aveva saputo accortamente sollecitare il favore<sup>120</sup>. Chiari – e qui sta dunque la sua peculiare originalità – sapeva prevedere gli interessi e i gusti degli spettatori, che era subito disposto ad assecondare con le sue *pièces* miste di patetico e di romanzesco. Il carattere puramente e consapevolmente commerciale della sua impresa teatrale contribuì a tenere vivo l'interesse popolare per la letteratura e il teatro: proprio per questo aspetto, l'abate Chiari può dunque essere considerato una sorta di «antesignano della produzione “di consumo”»<sup>121</sup>.

Torniamo alla *Dissertazione*. Per quel che concerne invece lo stile da adottarsi nelle commedie, Chiari nel suo saggio storico-critico auspica il ricorso a uno stile «facile» e «piano», così come prescrivevano Aristotele e Orazio<sup>122</sup>. Per Chiari la commedia deve essere specchio della quotidianità, ragion per cui il registro linguistico e stilistico di ogni singolo personaggio dovrà essere conforme al ceto sociale d'appartenenza, poiché solo in questo modo si ricrea la verosimiglianza. Lo stile deve dunque essere *facile*, ma pur sempre «poetico», e *piano*, ma mai «triviale e plebeo».

Dalla sostanza della Commedia decader non ne deve lo stile; e questo accordano tutti dopo Aristotele, ed Orazio medesimo, che debba esser facile, e piano; ma non mai trascurato, vizioso, e plebeo. Se la Commedia è una imagine della vita, o sia una rappresentazione continua de' costumi correnti; è certo certissimo, che denno farsi parlare gli uomini in Teatro, come parlano altrove. In qual mai parte del mondo parlano i padroni, come parlano i servi; i nobili come gli artieri; le persone ben educate, come i plebei? [...] Lo stile comico in molti casi può, e deve essere facile; ma sempre poetico: può e deve esser piano; ma non triviale, e plebeo.<sup>123</sup>

Una visione di stile ben diversa emerge invece da un'altra sua opera, le *Lettere scelte*<sup>124</sup> – di quattro anni anteriore rispetto all'uscita della *Dissertazione* – dalla quale si evince un aspetto contraddittorio che animava la poetica di Chiari e ci consente di notare il progressivo

---

<sup>120</sup> Cfr. NYERGES, *L'autore teatrale di moda e il pubblico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 116.

<sup>121</sup> P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, p. 80.

<sup>122</sup> Prima di affrontare il discorso relativo allo stile da adottare nelle commedie, Chiari nella *Dissertazione* si sofferma su un altro aspetto della sua poetica teatrale: a suo giudizio, uno dei precetti fondamentali dell'arte comica è rappresentato dal carattere *universale* che una commedia deve possedere, precetto «senza cui tutti gli altri non vagliono a nulla» (CHIARI, *Dissertazione*, cit., p. 20). Per rendere universale il carattere di una commedia Chiari si rifà alle quattro unità aristoteliche, che l'abate osserva con rigore «di modo che [il carattere] possa egli adattarsi alle inclinazioni diverse d'una intera nazione» (*Ibidem*).

<sup>123</sup> Ivi, p. 27.

<sup>124</sup> Nel 1749 Chiari si volse alla moda delle *Lettere*, stimolato in particolare dal grande successo riscosso dalle *Lettere critiche* di Giuseppe Antonio Costantini. Muovendosi sulla falsariga di quest'ultimo, ma polemizzando scopertamente con lui, anche Chiari scrisse le sue *Lettere scelte*, pubblicate in tre volumi tra il 1750 e il 1752. Toccando gli argomenti più disparati, Chiari ostenta una certa spregiudicatezza d'opinioni con lo scopo evidente di criticare il conservatorismo del Costantini.

mutamento nel pensiero del drammaturgo, per quel che riguarda il concetto di stile comico. Se infatti nella *Dissertazione* – nel brano ora citato – il poeta bresciano giunge a condannare con decisione il linguaggio «trascurato, vizioso, e plebeo», nelle *Scelte* vediamo invece che i vocaboli «triti e plebei» venivano presentati come lo «zucchero» che rende dolce il linguaggio dei comici o come il «sale» che fa «saporito e gustoso» lo stile di una commedia. Ecco il pensiero di Chiari tratto dalla lettera intitolata *Del ridicolo*, contenuta all'interno del terzo volume delle *Lettere scelte*:

La Commedia non fa, che imitare la conversazione degli Uomini, la quale da' motti, e da' sali ordinariamente viene avvivata. [...] Dopo le tracce che ne ha lasciato Aristotele, nella sua Poetica [...] lo stile adattato a far ridere vuol esser piano, familiare, spiritoso, naturale, e dirò così, casalingo. I motti, gli idiotismi, i proverbj, gli stessi vocaboli triti, e plebei son altrettanto zucchero, che dolce lo rendono; e vagliono quanto una libbra di sale, a farlo saporito, e gustoso.<sup>125</sup>

Veniamo ora all'ultima parte della *Dissertazione*, nella quale Chiari espone in maniera compiuta il pensiero che sta al centro della sua riflessione sull'arte drammatica: a suo giudizio, le opere teatrali vanno scritte in versi – non dunque in prosa – e il martelliano è il verso più adatto per la commedia. Dalle pagine del saggio storico-critico emerge quindi una vera e propria esaltazione del verso martelliano, «forma metrica su cui l'abate punta per sostenere un suo ruolo di “riformatore” della scena teatrale»<sup>126</sup>. Proprio negli anni in cui Goldoni insiste nel ribadire la sua vocazione per la commedia in prosa, a Chiari, invece, il verso, e in particolar modo il martelliano, appare come il cardine del rinnovamento scenico italiano<sup>127</sup>.

Mi sia dunque permesso di ripetere francamente, che il linguaggio de' Poeti non può esser, che il Verso; e che in Verso hanno da scriversi le Commedie medesime, che sono parti principalissime della Poesia.<sup>128</sup>

E poco oltre l'abate afferma a proposito del martelliano:

Il Verso Martelliano ebbe sopra gli altri tutti questa fortuna; e tutti accorderanno meco, ch'egli la meritava altresì, quando si compiacciono di far meco quelle riflessioni, che a bella posta io m'ho qui riserbate.<sup>129</sup>

Il verso martelliano, dunque, assume nell'ideologia teatrale del commediografo un ruolo di preminenza assoluta, tale da divenire un vero e proprio distintivo del teatro di Chiari. Si tratta di una forma metrica che l'abate elogia ripetutamente nella sua *Dissertazione*, esaltazione e strenua

---

<sup>125</sup> P. CHIARI, *Del ridicolo*, in *Lettere scelte di varie materie Piacevoli, Critiche, ed Erudite, scritte a una dama di qualità dall'Abbate Pietro Chiari bresciano*, Venezia, Pasinelli, vol. III, 1752, p. 206.

<sup>126</sup> ALBERTI, *Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 152.

<sup>127</sup> Ivi, pp. 152-153.

<sup>128</sup> CHIARI, *Dissertazione storica e critica sopra il Teatro Antico e Moderno*, cit., p. 27.

<sup>129</sup> Ivi, p. 28.

difesa che derivano soprattutto dalle caratteristiche intrinseche del martelliano stesso, che a dire di Chiari «giova mirabilmente [...] alla brevità, e alla chiarezza tanto necessaria nello stile delle Commedie». Del distico martelliano il drammaturgo loda in modo particolare la rima “obbligata”, a suo giudizio non troppo vicina come quella degli endecasillabi «perché non venga ella a noja», ma allo stesso tempo, nemmeno troppo lontana, come quella delle terzine «perché non se ne perda il diletto». Leggiamo il pensiero di Chiari:

Anche questo distintivo ha il Verso Martelliano, mercè la rima obbligata; ma non troppo vicina, come l'avrebbero gli Endecasillabi, perché non venga ella a noja; e nemmeno troppo lontana, come accade nelle terzine, o nelle ottave; perché non se ne perda il diletto.<sup>130</sup>

E ancora:

In due versi di questa sorta può darsi ad un sentimento ogni più chiara estensione; senza aver bisogno di trasportare il periodo ne' versi seguenti, siccome fanno i Francesi, e come fece il Martelli, che però dalle Scene riuscirebbe oscurissimo. Se adoperar si vuole uno stile conciso: ogni distico Martelliano è capace ne' quattro suoi settenarj di quattro sentimenti diversi, che al dialogo comico servono a meraviglia.<sup>131</sup>

Giunti a questo punto della trattazione sull'ideologia teatrale di Chiari elaborata nella seconda fase della sua esperienza drammaturgica – e considerando nell'insieme l'evoluzione del pensiero dell'abate in materia di teatro –, è opportuno notare che il bresciano, ormai al culmine della sua maturità di commediografo, arriva quasi a teorizzare una sorta di confutazione del teatro in prosa. Ecco cosa leggiamo in proposito dalle pagine della *Dissertazione*:

La prosa su' teatri d'Italia fu introdotta allora soltanto, che nella decadenza dell'Impero Romano fu da' teatri esiliata la vera Commedia, per dar luogo a quelle Commedie tabernarie, o sia burlette da Piazza da me accennate di sopra. Se in Prosa ne scrissero alcuni Autori del cinquecento, lo fecero egliino per adattarsi [*sic*] alla rozzezza del popolo; e perché non erano Poeti comici di professione.<sup>132</sup>

La condanna nei confronti dei poeti che ricorrono alla prosa per le loro rappresentazioni teatrali risale, in realtà, a qualche anno prima: nel 1754, infatti, due anni prima l'uscita della *Dissertazione*, Chiari era giunto a preconizzare apertamente l'«addio alle commedie in prosa», attraverso la rappresentazione de *Il poeta comico*, commedia in martelliani raccolta nel terzo tomo dell'edizione Bettinelli delle commedie in versi, un'opera che, secondo Carmelo Alberti,

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 29.

<sup>131</sup> Ivi, p. 30.

<sup>132</sup> Ivi, pp. 27-28.

rappresenta «un vero e proprio manifesto della sua poetica scenica»<sup>133</sup>. Riportiamo uno scambio dialogico tratto dal *Poeta comico* di Chiari, in cui Zanetto, facendosi portavoce del pensiero dell'abate, condanna l'adozione della prosa nelle recite teatrali, esaltando invece l'uso del verso martelliano.

ZANETTO      O tra l'altre Poesie la Comica no v'è,  
 O questa senza versi la xe mostruosità.  
 El verso è fatto apposta per metter dolcemente  
 Nei panni di chi parla el cor di chi lo sente.  
 El verso è un incantesimo, che la rason rischiara;  
 L'è un oro, che coverze la pirola più amara.  
 El verso dei Poeti sveglia la fantasia.  
 La sveglia ai spettatori a forza d'armonia.  
 L'è un piaser dell'udienza, piaser che no s'esprime.  
 Quel poder da so posta indovinar le rime.  
*Chi parla in prosa a gente che sia del verso amiga,  
 O poco el sà de versi, o nol vol far fadiga.*

FABRIZIO      La vostra è fatta in versi?  
 ZANETTO      L'è in versi martelliani;  
 Perché questi trà i altri più piase ai Veneziani;  
 In cosse de Teatro ghavemo nu la gloria  
 D'aver della Commedia nobilità l'istoria.  
 Nu facendo del plauso a cosse più perfette,  
 Avemo fatto perder el plauso alle burlette.  
*Nu faremo che in prosa, Commedie no ghe sia,  
 Perchè trionfi in scena la vera Poesia.*  
 Ai versi Martelliani, che xe da nu defesi,  
 Ancuo ghe dà el so voto ancora i Modenesi.  
 Se nell'Italia tutta preval el so giudizio,  
*Addio Commedie in prosa, se tutte in precepizio*<sup>134</sup>. (III, 5)

In conclusione al discorso dedicato alla *Dissertazione*, è opportuno evidenziare anche la funzione didascalica che Chiari continuamente evocava per caratterizzare maggiormente la sua produzione drammaturgica. L'abate credeva con convinzione nella capacità del teatro non solo di divertire, ma anche di educare il pubblico: l'educazione degli spettatori tramite il teatro, infatti, «era una sua ambizione continua»<sup>135</sup>. Chiari, dunque, non fu soltanto un drammaturgo intento unicamente a «sfornare commerciali *remakes* elaborando romanzescamente gli intrecci in dozzinali versi martelliani»<sup>136</sup>, ma, allo stesso tempo, fu anche un letterato convinto del valore pedagogico delle rappresentazioni teatrali, consapevole quindi che i teatri non fossero «istituiti per ridere semplicemente, ma per introdurvi ridendo la riformazion de' costumi»<sup>137</sup>. A suo giudizio, infatti, «l'utile delle favole deve prevaler al diletto»<sup>138</sup>.

<sup>133</sup> ALBERTI, *Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 161.

<sup>134</sup> P. CHIARI, *Il poeta comico*, in *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S.A. Serenissima il sig. Duca di Modana*, cit., vol. III, 1758, p. 60. Il corsivo è mio.

<sup>135</sup> NYERGES, *L'autore teatrale di moda e il pubblico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 119.

<sup>136</sup> TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 79.

<sup>137</sup> CHIARI, *Dissertazione storica e critica sopra il Teatro Antico e Moderno*, cit., p. 18.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 25.

Anche nelle *Lettere scelte* – nell’epistola intitolata *Della favola comica* – l’abate aveva rimarcato la funzione educativa del teatro, il cui compito primario non è quello di «far dolere le coste [...] a forza di sonore risate», ma di «ammaestrar con diletto». Leggiamo dalle *Scelte*:

Il vero oggetto primario d’una buona Comedia non è quello di far dolere le coste ad un pieno Teatro a forza di sonore risate. Chi la pensa al contrario, ha in corpo tre quarti e mezzo dell’Uomo animale, con mezzo quarto soltanto dell’Uom ragionevole; e può farsi il solletico a’ lombi [...] o chiudersi spontaneamente dentro uno Spedale da pazzi, per imparare a ridere da sua posta.<sup>139</sup>

E poco oltre l’abate aggiunge:

L’unico fine della Commedia si è, d’ammaestrar con diletto mercè una continua imitazione, artificiosa insieme, e naturalissima delle umane vicende non son io già, che lo dico di mio capriccio; ma tutti concordemente i Maestri dell’arte, quali sono, oltre Tullio, Platone, e Aristotele, il Patrizi [...] il Castelvetro e il Nisielli.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> P. CHIARI, *Della favola comica*, in *Lettere scelte di varie materie Piacevoli, Critiche, ed Erudite, scritte a una dama di qualità dall’Abbate Pietro Chiari bresciano*, cit., p. 149.

<sup>140</sup> Ivi, pp. 150-151.

## CAPITOLO TERZO

### ANALISI LINGUISTICA

#### 3.1. *La vie de Marianne* a teatro: dal romanzo di Marivaux al dittico di Chiari

Tra i romanzi della prima metà del XVIII secolo, quelli di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, più comunemente noto come Marivaux, rappresentano delle vere e proprie pietre miliari del genere romanzesco, e si affermano come modelli di riferimento e di imitazione per i romanzieri italiani del Settecento. Questi ultimi, imbevuti di cultura europea, si avvicinano alla produzione romanzesca straniera attraverso la lingua francese, un idioma che nel secolo dei Lumi è padroneggiato dalla gran parte dei letterati italiani<sup>141</sup>.

Proprio a partire da un romanzo di Marivaux, l'abate Chiari – abile a trarre ispirazione da opere altrui in voga all'epoca – compone per il teatro il dittico di commedie *La Marianna, o sia l'Orfana* e *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*, pubblicate a Venezia presso lo stampatore Angelo Pasinelli nel 1752, ed entrambe raccolte nel primo tomo delle “Commedie Grimani”<sup>142</sup>.

Il romanzo ispiratore scritto dal celebre autore francese è *La vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de \*\*\**, opera tradotta in italiano da autore anonimo nel 1746 con il titolo: *La vita di Marianna, ovvero le Avventure della Contessa \*\*\**<sup>143</sup>. L'opera di Marivaux venne pubblicata a episodi nell'arco di un decennio, tra il 1731 e il 1741, ma arrestandosi alla sua undicesima parte, rimase incompiuta. La narrazione si presenta sotto la veste di un romanzo epistolare a una voce, contenente il racconto della vita della protagonista, Marianna, scritta da lei stessa e inviata ad un'amica quando lei ha ormai superato i cinquant'anni.

Dopo il 1741 il pubblico dell'epoca e, in modo particolare, gli editori francesi reclamarono il seguito e la fine de *La vie de Marianne*, che Marivaux tuttavia non porterà mai a compimento. Sarà Marie-Jeanne Laborat de Mézières – in arte Madame Riccoboni – a dare un seguito al romanzo, all'incirca dieci anni più tardi, nel 1751<sup>144</sup>. L'intenzione di Madama Riccoboni non era tuttavia quella di dare una fine al romanzo, anche se nelle sue pagine l'azione avanza

---

<sup>141</sup> Anche i romanzi inglesi, come quelli di Samuel Richardson e di Henry Fielding, giungono in Italia nella loro versione francese, prima di essere tradotti in italiano. Sul fenomeno si veda: R. CELLA, *La prosa narrativa. Dalle origini al Settecento*, Bologna, il Mulino, 2013. Sull'“infranciosamento” lessicale e sintattico dell'italiano innescato dalle traduzioni francesi di romanzi stranieri, si veda invece L. RICCI, *Paraletteratura*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, II. *Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014, pp. 283-326 (a pp. 295-296). Sull'influenza del francese sulla lingua italiana a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, cfr. L. SERIANNI, *Italiano in prosa*, Firenze, Cesati, 2012, pp. 107-113.

<sup>142</sup> Cfr. *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. I, 1752.

<sup>143</sup> Il romanzo francese venne tradotto a partire dal 1746 fino al 1748 e stampato nella sua versione italiana in quattro tomi presso Giovanni Tevernin. Copie della traduzione sono oggi conservate nella Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia e nella Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza.

<sup>144</sup> Si trattava tuttavia di un finale piuttosto corto dato al romanzo, circa una quarantina di pagine, che quindi non esaudì le attese del pubblico e degli editori dell'epoca.



inevitabilmente verso un finale che sembra concepito come tale dall'autrice: si trattava più che altro di una sorta di *divertissement* sotto forma di esercizio di stile e di sfida, in risposta a una diatriba dell'epoca sullo stile inimitabile di Marivaux, disputa cui la romanziera aveva assistito in prima persona. La prima parte del seguito del romanzo venne stampata soltanto dieci anni più tardi, nel 1761, con l'accordo dello stesso Marivaux; completa di una seconda parte, fu poi data alle stampe nella sua interezza nel 1765<sup>145</sup>. La pubblicazione del finale scritto da Madama Riccoboni è dunque posteriore di quasi quindici anni rispetto al dittico di commedie chiariane ricavate dal romanzo marivodiano.

Esiste tuttavia una conclusione alla *Vie de Marianne* che è opportuno ricordare per i risvolti importanti che essa rivestì nella vena creativa del commediografo bresciano. Nel 1745 – quattro anni dopo, dunque, la pubblicazione di Marivaux dell'undicesima parte del suo romanzo – viene data alle stampe un'edizione di Amsterdam<sup>146</sup>, che ripropone il romanzo francese, ma con l'aggiunta di una dodicesima parte che ne rappresenta la sua conclusione. Si tratta di un'edizione apocrifia e anonima, conosciuta probabilmente da Madama Riccoboni, sebbene la romanziera non ne abbia mai fatto menzione nei suoi scritti<sup>147</sup>. L'edizione di Amsterdam, e la sua dodicesima parte, è opera probabilmente di un autore minore, sollecitato da un editore intento ad aumentare il prezzo di un'ennesima edizione del romanzo, e al contempo desideroso di rispondere al gusto del pubblico dell'epoca, essenzialmente femminile, che era voglioso di conoscere la fine delle avventure di Marianna<sup>148</sup>.

Dopo aver letto la *Vie de Marianne* nella sua interezza – compresa la fine tramandata dall'edizione di Amsterdam che Chiari credeva erroneamente una creazione marivodiana – il commediografo bresciano decise di riutilizzare il contenuto narrativo dell'opera di Marivaux, per trarne un dittico di commedie<sup>149</sup>.

La trama del dittico è piuttosto semplice. Marianna è un'orfana di origini sconosciute che all'età di due anni è sopravvissuta a un attentato mosso alla sua carrozza, durante un viaggio nel quale perse entrambi i genitori. Giunta poco più che ventenne a Parigi – città nella quale sono ambientate le due commedie – trova una temporanea sistemazione, presso la locanda di madama Dutour, grazie all'interessamento del signor Climal, presidente del Parlamento. La fanciulla, senza accorgersene, finirà per far innamorare sia Climal che il nipote di questi,

---

<sup>145</sup> Cfr. L. COMPARINI, *Les voyages de Marianne du roman de Marivaux au théâtre de Pietro Chiari*, in «Revue de littérature comparée», 1 (1996), pp. 37-51 (a p. 39).

<sup>146</sup> Cfr. *La vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de \*\*\**, par Monsieur de Marivaux, tomo IV, 12<sup>a</sup> parte, Amsterdam, 1745, pp. 145-220.

<sup>147</sup> Cfr. COMPARINI, *Les voyages de Marianne*, cit., p. 40.

<sup>148</sup> Ivi, p. 41.

<sup>149</sup> La prima commedia del dittico di Chiari, *La Marianna, o sia l'Orfana*, corrisponde pressappoco alle prime cinque parti del romanzo di Marivaux. La seconda commedia, *La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta*, accoglie invece le restanti parti, compresa la fine contenuta nell'edizione di Amsterdam.

Valville, al punto che il giovane rinverrà le nozze con madamigella Dorsin, sua promessa sposa. Marianna, in seguito alle insistenti attenzioni di Climal e soprattutto al tentativo di violenza messo in atto dal figlio, La Fontaine, decide di lasciare la locanda e di rifugiarsi fuori Parigi, dove sarà accolta con amore da madama Miran, la madre di Valville. Sarà proprio Marianna, con un lungo e accorato discorso col quale dà sfoggio delle sue grandi doti morali, a dire a Valville di spegnere la fiamma del suo amore per lei. A mettere ordine alle cose verrà in soccorso Climal: madamigella Dorsin andrà in sposa a La Fontaine, ormai maturo e pronto per le nozze, mentre Valville potrà finalmente chiedere la mano alla sua amata Marianna. Fin qui il contenuto della prima commedia del dittico.

La seconda *pièce* si apre con la visita di Climal al nuovo alloggio di Marianna, appena guarita da una lunga malattia e ancora convalescente. Subito dopo, si materializza l'evento che rompe l'equilibrio alla vicenda: l'orfana – tratta in inganno dal parentado che non voleva le nozze tra lei e Valville, a causa delle umili origini della fanciulla –, viene condotta nella Bastiglia e lì tenuta prigioniera. Al cospetto di Climal, viene informata della risoluzione della Corte: o sposerà un altro pretendente oppure rimarrà in prigione. Costretta a sopprimere il desiderio di nozze con il suo amato, Marianna riottiene la libertà. Proprio mentre si prepara il matrimonio tra Valville e madama Varton, si realizza il *deus ex machina* finale che ristabilisce la verità dei fatti: si scopre che Marianna, riconosciuta da un parente nobile, era figlia del marchese di Flacourt, colui che venne ucciso assieme alla moglie nel tragico assalto alla carrozza sulla strada di Bordeaux, dove Marianna, all'epoca neonata, rimase l'unica superstite<sup>150</sup>. Al termine della commedia, dunque, tutto si ricompone, e si materializza il lieto fine classico, nel quale tutte le caselle delle coppie vanno al posto giusto: Marianna, accertata ormai la sua nobile estrazione sociale e divenuta ora *orfana riconosciuta*, può sposare Valville. La Fontaine, invece, non ha più impedimenti per concludere le nozze con la sua amata Varton.

La “dilogia” della *Marianna* – andata in scena nei teatri di Venezia durante il carnevale della stagione 1750-1751 – riscosse all'epoca un significativo successo di pubblico: le due commedie registrarono infatti un cospicuo numero di repliche con le loro quattordici rappresentazioni serali consecutive<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> L'espedito dell'agnizione finale di Marianna che viene riconosciuta da un suo parente nobile, è ripreso da Chiari dalla versione tramandata dell'edizione di Amsterdam, donde l'importanza di quest'ultima per la trasposizione drammaturgica del romanzo francese per il commediografo. Non vi era infatti questo finale nella *suite* scritta da Madama Riccoboni.

<sup>151</sup> Tra le commedie in prosa si tratta delle opere con il numero più alto di repliche registrato, assieme al *Buon padre di famiglia*. Per un'idea complessiva delle repliche e del successo ottenuto dalle commedie di Chiari, sia in prosa che in versi, si veda l'utile prospetto di A. MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., pp. 77-113 (a p. 85).

Nell'accingerci a ragionare sulla lingua del dittico della *Marianna* è opportuno sottolineare la mancanza di manoscritti autografi delle due commedie di Chiari. L'analisi linguistica – considerata anche l'assenza di edizioni moderne delle due opere – è basata dunque sull'*editio princeps* del 1752, licenziata dall'autore<sup>152</sup>.

Un primo sguardo alla lingua delle due commedie della *Marianna* evidenzia il ricorso ad artifici sintattici e stilistici e la non sempre facile convivenza tra letterarietà e colloquialità. La lingua delle due *pièces* si apre all'italiano letterario, soprattutto al livello fonico-morfologico, attraverso l'adozione di numerosi tratti toscani e fiorentini, propri della tradizione classica. Allo stesso tempo il commediografo bresciano – non rivelando un'adesione incondizionata alla norma grammaticale – riesce tuttavia ad assumere molti tratti tipici dell'oralità: ai fini della ricerca di un'enfasi recitativa, nelle due commedie chiariane ritroviamo spesso fenomeni di amplificazione, ricreati attraverso un uso insistito di ripetizioni, duplicazioni lessicali, oppure tramite l'adozione della tecnica dialogica dell'"effetto-eco". Altri tratti tipici della grammatica del 'parlato' li riscontriamo, inoltre, nella presenza di frasi scisse, di numerose strutture a cornice, false partenze e attraverso l'uso del *che* impiegato con valore di giuntore generico.

Ma veniamo ora all'analisi di alcuni dei tratti più significativi che caratterizzano la lingua delle due commedie di Chiari<sup>153</sup>.

## 3.2. FONETICA

### 3.2.1. Vocalismo tonico

Per il vocalismo tonico nel dittico si segnala la buona tenuta del dittongo spontaneo sia per la *è* sia per la *ò* aperte in posizione interconsonantica oppure dopo consonante occlusiva + *r*: si tratta di un esito di gran lunga più frequente rispetto alle corrispondenti forme con monottongo<sup>154</sup>. Per la serie palatale prevalgono le forme dittongate: *sieguo* MO 262, *fiera* MO

---

<sup>152</sup> Cfr. P. CHIARI, *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. I, 1752. Delle commedie di Chiari si possiede un solo manoscritto autografo, contenente, però, quattro commedie in versi. Si tratta del Correr 422, conservato presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia, che contiene le seguenti quattro opere: *Marco Accio Plauto*, *La pastorella fedele*, *La buona madrigna* e *La vendetta amorosa*, poi pubblicate nel 1756 all'interno del primo dei dieci tomi dell'edizione Bettinelli. Quanto alle tre edizioni moderne delle commedie in versi di Chiari segnaliamo di nuovo le edizioni procurate da Marco Catucci (P. CHIARI, *La schiava cinese - Le sorelle chinesi*, a cura di M. Catucci, Manziana, Vecchiarelli, 1999) e da Roberta Turchi (P. CHIARI, *Il filosofo viniziano*, in *Il teatro italiano*, IV, *La commedia del Settecento*, a cura di R. Turchi, Torino, Einaudi, 1987, tomo I, pp. 393-477).

<sup>153</sup> Ricordo le edizioni di riferimento su cui si basa l'analisi linguistica di entrambe le commedie: P. CHIARI, *La Marianna, o sia l'Orfana*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia*, cit., vol. I, 1752 e P. CHIARI, *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia*, cit., vol. I, 1752. Nel corso dell'analisi indicherò i testi delle due commedie rispettivamente con le sigle: MO per *La Marianna, o sia l'Orfana* e MR per *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*, seguite dall'indicazione della pagina dell'edizione citata.

<sup>154</sup> Il dittongamento spontaneo, originariamente tipico delle varietà toscane e successivamente accolto nell'italiano, prevede che in sillaba libera (cioè terminante per vocale) da *è* ed *ò* toniche (derivanti da *Ē* e *Ō* latine) si sviluppino

262, *fiere* MO 262, *altiera* ‘altèra’ MR 346, *siete* MR 353 e *piède* MR 377. Per la serie velare, oltre agli esiti con dittongo, registriamo anche qualche rara forma monottongata: *cuore* MR 300 (anche nella variante apocopata *cuor* MR 290), *nuovo* MO 252, *nuova* MO 215, *buono* MR 297, *buona* MO 204, *fuoco* MR 345, *galantuomo* MR 320, *tuono* ‘tono’ MR 341, *luogo* MO 219 ma *loco* MO 202, *vuole* MR 340 ma *vol* MR 338 (quest’ultima attestata in entrambe le commedie) e, fuor d’accento, la forma con monottongo *moviate* MR 314. Vediamo ora alcune forme con dittongamento spontaneo dopo consonante occlusiva + vibrante: *priego* MO 217 ma *prego* MR 288, *brevi* MO 280, *trigua* MR 324 ma, a breve distanza, *tregua* MR 324 e, in sede atona, *approvare* MR 342 accanto al tipo *approvarne* MR 375. Dopo consonante palatale, invece, è costante il dittongo in *figliuolo*<sup>155</sup> MO 199, *figliola* MO 193, *figlioli* MO 195, *giuoco* MR 306 e *giuocatore* MR 335.

Sono interessanti da segnalare anche le forme non anafonetiche<sup>156</sup> *someggia* MO 208 e *fameggia* MR 363 (ma, di contro, *somiglia* MR 350 e *famiglia* MR 363), che caratterizzano la parlata settentrionale del bergamasco Truffaldino, in cui notiamo anche il passaggio dalla laterale palatale all’affricata palatale. Come residuo del sostrato dialettale può invece essere considerata la forma priva di anafonesi *congionti* MR 303, che spicca nella parlata di Marianna nella seconda commedia del dittico. Per contro: *giungere* MO 241. In atonia, troviamo invece *pontigliosa* MR 346.

### 3.2.2. Vocalismo atono

Per il vocalismo atono è costante la predilezione per il nesso *-ar-* nella forma «toscana e tradizionale»<sup>157</sup> *maraviglia* MO 272, che compare da sola nel dittico di Chiari e non in alternanza con il tipo *meraviglia*. Costante dunque il nesso *-ar-* anche nei corradicali di *maraviglia*: *maraviglioso* MR 375, *maravigliosa* MO 278, *maraviglie* MO 280, *maraviglio* MR 294.

---

rispettivamente i dittonghi ascendenti /je/ e /wɔ/: da PÉDEM e BÖNUM si originano così *piède* e *buòno*. Sul fenomeno si vedano: P. D’ACHILLE, *Breve grammatica storica dell’italiano*, Roma, Carocci, 2009, p. 42 e A. CASTELLANI, *Sulla formazione del tipo fonetico italiano*, in *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 1980, vol. I, pp. 73-122 (a pp. 87-95).

<sup>155</sup> Il tipo *figliuolo* è quasi esclusivo anche nella lingua di Chiari romanziera. Si tratta della forma prescritta dai vocabolari dell’epoca, attestata tanto nella prosa quanto nella poesia: il *corpus* settecentesco della LIZ riporta solo 3 occorrenze della variante monottongata *figliolo* (tutte nel Genovesi) contro le 212 totali di *figliuolo* (86 in prosa, 106 in poesia). Per il tipo *figliuolo* si vedano: G. PATOTA, *L’«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1988, p. 26; G. CARTAGO, *La lingua del “Dei delitti e delle pene”*, in *Cesare Beccaria tra Milano e l’Europa*, Convegno di studi per il 250° anniversario della nascita, Milano-Bari, Cariplo-Laterza, 1990, pp. 138-167 (a p. 141), ora nel volume: G. CARTAGO, *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Firenze, Cesati, 2005, p. 16.

<sup>156</sup> Sul fenomeno dell’anafonesi si vedano: CASTELLANI, *Sulla formazione del tipo fonetico italiano*, cit., pp. 87-95; F. FRANCESCHINI, *Note sull’anafonesi in Toscana occidentale*, in *Tra Rinascimento e strutture attuali*, Atti del I Convegno della Società internazionale di linguistica e filologia italiana (Siena, 28-31 marzo 1989), vol. I, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, pp. 259-272.

<sup>157</sup> M. VITALE, *L’oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, p. 197.

In posizione pretonica è da segnalare il passaggio *e > i* in *riputazione* MO 195, *rimota* MO 196, *rispingo* MO 213, *ricuperare* MR 354, *ricuperate* MR 286, *ricapito* ‘recapito’ MR 313, *ricapitare* ‘recapitare’ MR 292, *dinari* MO 246 ma *denari* MO 204. Troviamo inoltre *i* per *e* protonica anche nei tipi: *nissuno* MO 278, *dilicato* MR 293, *nimica* MR 354 e *cirimonie* MR 354; si segnala anche *e* per *i* in posizione postonica nei numerali *dodeci* ‘dodici’ MO 190 e *quindici* ‘quindici’ MO 196.

Sempre in protonia notiamo invece il passaggio da *u* a *o* nel tipo *romore* MO 250: si tratta di una forma attestata già nel toscano letterario trecentesco e presente in entrambe le commedie anche nella variante *rumore* MO 250<sup>158</sup>. Due altri esempi di passaggio *u > o* in sede protonica sono *nodri* ‘nutri’ MO 192, con sonorizzazione della dentale intervocalica, e *presuntuose* MR 288. Segnaliamo inoltre alcune forme, non particolarmente significative, in cui compare *o* al posto di *e* in posizione protonica in *volontieri* MR 322 (ma anche *volentieri* MO 261), *u* per *o* protonica in *superchieria* MO 258 e il tipo *passaggieri* MR 374 con *a* per *e* sempre in protonia<sup>159</sup>.

Infine, in posizione postonica è da notare l’oscillazione costante delle vocali *a/i* nelle forme *giovane* MO 198 e *giovine* MO 197.

### 3.2.3. Consonantismo

Nel campo del consonantismo sono diversi i fenomeni da rilevare. Tra gli aspetti più significativi da menzionare, il primo posto spetta all’alternanza tra consonanti scempie e doppie, «punto dolente e sospetto per un parlante settentrionale»<sup>160</sup>: è infatti il caso dell’abate Chiari, bresciano di nascita e modenese d’adozione, per il quale è difficile stabilire se l’oscillazione nella resa delle consonanti intense e scempie abbia valore fonetico o puramente grafico. Non è da escludere, tuttavia, che almeno in taluni casi Chiari voglia testimoniare un rispecchiamento della pronuncia dei personaggi delle sue commedie. Partiamo da alcuni casi in cui nelle due opere compare la scempia per la doppia in posizione intervocalica<sup>161</sup>: *diferisce* MO 200 ma *differisce* MR 355, *accoperà* ‘accopperà’<sup>162</sup> MO 207, *damela* ‘dammela’ MO 208, *chichesia* MR 287 ma *chicchessia* MR 327, *lazj* ‘lazzi’ MR 319, *nemen* ‘nemmeno’ MR 322, *soprattutto* MR 348, *aditerà* ‘additerà’ MR 356, *aguato* ‘agguato’ MR 357, *sepellirti* MR 361, *Laponia* ‘Laponia’ MR 361, *avilirebbe* MR 373<sup>163</sup>.

<sup>158</sup> La forma *romore* era molto diffusa anche in prosa fino al primo Ottocento, quando si afferma largamente *rumore*. Per il tipo *romore* si veda: L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, pp. 72-73.

<sup>159</sup> Per il tipo *passaggieri* si veda: PATOTA, L’«Ortis» e la prosa del secondo Settecento, cit., pp. 42-43.

<sup>160</sup> C. GIOVANARDI – P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino, 2015, p. 114.

<sup>161</sup> Per il fenomeno, detto anche degeminazione, si vedano: M. LOPORCARO, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 83-86 e pp. 102-103; M. DARDANO, *Nuovo manualetto di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 2005, p. 267.

<sup>162</sup> Dal verbo *accoppiare* ‘ammazzare con violenza’.

<sup>163</sup> Riporto in nota un caso di oscillazione grafica riscontrato nelle commedie di Chiari tra resa con scempia e con doppia per l’avverbio *d’avantaggio* ‘di più, più a lungo’ MO 233. Si tratta di un prestito dal francese (dal fr. ant. *avantage*) che nel dittico della *Marianna* compare nella forma più vicina al modello francese, *d’avantaggio*, appunto, ma che troviamo attestato nelle altre commedie in prosa, ad esempio nell’*Erede fortunato*, anche nella variante *d’avvantaggio*. Nel Settecento,

Ora vediamo invece qualche esempio in cui troviamo la doppia in luogo della scempia: *ommetterà* MO 196, *tenerrezza* MO 217, *serratta* MO 252, *tacci* MO 254, *pistolla* MR 358, *Affrica* MR 361. Tali forme rappresentano delle spie di una possibile incertezza dell'autore circa il grado di intensità della consonante intervocalica.

Un altro aspetto degno di nota è rappresentato dal fenomeno della sonorizzazione delle sorde intervocaliche, altro tratto linguistico che ci aspetteremmo da uno scrittore settentrionale<sup>164</sup>. Vediamo qualche esempio di sonorizzazione tratto dalle due commedie: *lagrime*<sup>165</sup> MO 191, *lagrimevole* MO 195, *ubbidida* MO 205 ma anche *ubbidito* MO 205, *parentado* MR 290, *parentadi* MR 311. Per la sonorizzazione dell'occlusiva iniziale, l'unico esempio notevole è *gastigo* MO 241, con assimilazione regressiva (per converso troviamo anche *castigare* MR 373). Segnaliamo tuttavia anche alcuni casi interessanti di conservazione della consonante sorda originaria latina, ivi comprese le intersonantiche: *loco* MO 202, *luoco* MR 318 e *patrona* MO 261 (di contro: *padrona* MR 320).

Da segnalare inoltre alcuni casi di palatalizzazione della laterale in *capegli* 'capelli' MR 369, *cavagliere* MO 295 e *cavagliero* MR 330, quest'ultimo decisamente maggioritario nelle due commedie rispetto al primo tipo.

Degna di nota è anche la scelta sistematica di Chiari in favore dell'affricata dentale settentrionale invece dell'affricata palatale toscana<sup>166</sup>. Queste le forme raccolte dallo spoglio: *uffiziale* MO 190, *uffiziali* MO 192, *benefizj* MO 195 ma *beneficj* MO 280, *rinunzia* MR 339, *rinunzierò* MR 339, *Franza* MR 349 ma anche *Francia* MO 199, e il regionalismo *panza* MO 208 accanto a *pancia* MO 208.

Un altro aspetto notevole del consonantismo che ritroviamo nel dittico della *Marianna* è rappresentato dall'alternanza tra forme con nasale palatale e forme etimologiche con mantenimento del nesso di nasale + affricata palatale davanti a *e*. Esemplifichiamo: *sopraggiugne* MR 323, *giugne* MO 219 ma *giunge* MR 346, *giugnesse* MO 221 ma *giungessero* MO 238, *aggiugner* MR 289 ma *giungere* MO 241, *piagnete* MR 326 ma *piangete* MR 310. Chiari, dunque, ricorre a volte al

---

infatti, era consueta l'oscillazione nella grafia dei recenti prestiti dal francese. Per l'alternanza *d'avantaggio/d'avantaggio* nella lingua del Chiari romanziere, si veda: G. ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1996, pp. 116-117.

<sup>164</sup> La sonorizzazione – attestata nelle due commedie non soltanto nelle battute dialogiche di Truffaldino, personaggio che si esprime in dialetto veneziano – consiste nel passaggio delle consonanti sorde intervocaliche /k/, /p/, /t/, /s/ alle corrispondenti sonore /g/, /b/ (quest'ultima poi si trasforma nella spirante /v/), /d/ e /z/. Il fenomeno è tipico delle varietà linguistiche settentrionali, dove la sonorizzazione può arrivare fino al dileguo della consonante (è quanto avviene ad esempio in *mare* 'madre' MR 350 che ritroviamo nel dittico: MATRE(M) > *madre* > *mare*), mentre nelle varietà toscane è soltanto parziale. Per la definizione del fenomeno si vedano: G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969, vol. I, §§ 197, 201, 207; A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana. I: Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 137-140 e pp. 145-149. Sulla presenza del fenomeno in alcune varietà dialettali toscane e per le ragioni storiche della sonorizzazione in tale area, si veda: L. SERIANNI, *Lezioni di grammatica storica italiana*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 68.

<sup>165</sup> Per il tipo *lagrima*, -e si veda l'utile approfondimento di SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 84.

<sup>166</sup> Sul fenomeno cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., § 214.

tipo *giugne*, una forma complessivamente rara nella prosa del Settecento<sup>167</sup>, diffusa, invece, e connotata in senso arcaizzante nel verso, anche se «non sempre ha i tratti dell'arcaismo intenzionale, e non sempre rientra in sistemi con tendenze passatiste»<sup>168</sup>.

Per gli esiti che continuano il latino -ARIUM troviamo nella prima *Marianna* la forma antiflorentina *lavandara* MO 230.

Interessanti sono inoltre le forme con dileguo di -v- intervocalica in *venia* MO 210, *volea* MO 232, *avea* MR 314, *vedea* MR 314, *potea* MR 314 e le forme metatetiche *drento* 'dentro' MR 324 e *premettessero* 'permettessero' MR 353, entrambe attestate nell'*Orfana riconosciuta*<sup>169</sup>.

Merita un discorso più approfondito una forma poetica, cui Chiari ricorre nella prima commedia del dittico, in cui notiamo un caso di assorbimento della consonante palatale: *frale* 'fragile' MO 263. Nel petrarchesco *fraile* (lat. FRAGILEM) è da presupporre un intermediario galloromanzo<sup>170</sup>: *frale*, con riduzione del dittongo discendente, è tuttavia la forma più diffusa in poesia già a partire dal canzoniere di Petrarca. Si tratta di uno dei poetismi più diffusi e radicati nella nostra tradizione lirica che, «fors'anche attraverso il largo uso leopardiano, arriva nei due significati tradizionali dell'aggettivo e del sostantivo [...] al Novecento»<sup>171</sup>.

### 3.2.4. Fenomeni generali

L'ispirazione letteraria di Chari è evidente nel dittico anche nell'uso abbondante di prostesi, sincopi e apocopi. Analizziamo alcuni di questi fenomeni generali, rinvenuti nelle due commedie esaminate.

Per le forme con prostesi mi limito ad un'esemplificazione selettiva, visto il gran numero di casi attestati di *i-* prostetica di fronte a *s-* complicata: *isposa* MO 199, *isposo* MR 333 ma *sposo* MR 352, *isposare* MO 275, *istato* 218, *istrada* MO 219, *ispalla* MO 229, *istesso* MO 258, *istesse* MO 259, *iscritto* MR 295, *iscusata* MR 301, *istabilire* MO 268, *iscusarvi* MR 353, *ispedire* MR 325, *ischerziamo* MR 336, *Iscozia* MR 374, *isfogare* MR 376.

Quanto alla sincope registriamo *tocchiamci* MR 332 e *dee* 'deve'<sup>172</sup> MR 339. Più significativi sono tuttavia i numerosi casi di forme prive di sincope, rinvenuti nelle due opere: *caderà* MO

---

<sup>167</sup> Cfr. ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., pp. 123-125. Per il tipo *giugne* si veda inoltre l'approfondita analisi di SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 96-98.

<sup>168</sup> PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 61.

<sup>169</sup> Nei due esempi riportati dalla seconda commedia del dittico notiamo metatesi a contatto nel tipo *premettessero* (in quanto i due suoni invertiti sono contigui), mentre *drento* è un caso di metatesi a distanza (in quanto i due suoni interessati appartengono a due sillabe diverse e non sono contigui).

<sup>170</sup> Cfr. M. VITALE, *La lingua del Canzoniere ("Rerum vulgariarum fragmenta") di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996, pp. 108-109.

<sup>171</sup> SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 99.

<sup>172</sup> Nel tipo *dee* la vocale finale non è epitetica, poiché si tratta appunto di sincope della labiodentale tra due vocali uguali. Per *dee* si veda: SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 134.

251, *averà* MR 353, *averei* MO 261 ma *avrete* MO 266, *goderò* MO 262, *goderete* MO 262, *anderete* MO 275, *vederei* MR 322 ma *rivedremo* MR 351, *doverebbe* MR 330, *offerire* MR 335, *viverà* MR 343.

Piuttosto esteso è invece il fenomeno dell'apocope, sia vocalica che sillabica. Per quest'ultime registriamo *fan* 'fanno' MO 191, *van* 'vanno' MO 211, *han* 'hanno' MR 367, *rideran* MO 225, *fuggiran* MR 362; per le prime si segnala l'apocope postvocalica nelle preposizioni articolate maschili plurali: *a'* 'ai' MR 335, *da'* 'dai' MO 195, *de'* 'dei' MO 195, *pe'* 'pei' MO 258, *co'* 'coi' MO 264. Si ha apocope postvocalica anche nel dimostrativo *que'* 'quei' MR 350.

Vediamo ora più da vicino diversi esempi di apocope vocalica dopo nasale, liquida e vibrante. Apocope dopo nasale: *son* MO 213, *buon* MO 212, *vien* MO 272, *nessun* MO 272, *destin* MO 282, *pian* MR 285, *cagion* MR 314, *nemen* 'nemmeno' MR 322. Apocope dopo liquida: *tal* MO 194, *sol* 'solo' MO 195, *vuol* MO 235, *figliuol* MR 347. Gli esempi più numerosi li ritroviamo tuttavia nelle forme con apocope dopo vibrante: *far* MO 193, *signor* MO 197, *esser* MO 199, *rigor* MO, *morder* MO 202, *uccider* MO 224, *ancor* MO 228, *pur* 'pure' MO 229, *morir* MO 244, *veder* MR 350<sup>173</sup>.

Di antica tradizione letteraria è anche l'apocope vocalica nei gruppi di clitici che troviamo attestati nelle due commedie di Chiari: *sel* 'se lo' MO 277, *cel* 'ce lo' MR 362, *vel* 've lo' MR 342 (quest'ultimo anche nella variante *ve 'l' ve 'l porteranno* MO 199). Nel dittico non compaiono né il tipo *mel* 'me lo', né la forma univerbata *sen* 'se ne' (esito della combinazione del clitico personale + *ne*), ma troviamo entrambi i clitici rispettivamente nelle sequenze *se 'n* (*se 'n vada* MO 240) e *me 'l* (*non me 'l ricordo* MO 219). Accanto a questi gruppi di clitici va registrato anche il tipo costituito dall'avverbio *non* + *lo*: *nol* 'non lo' MR 306, forma originaria del fiorentino e attestata nelle due commedie della *Marianna* anche nella grafia *no 'l* (*no 'l dirò mai* MO 243)<sup>174</sup>.

### 3.3. MORFOLOGIA

Nel campo della morfologia sono diversi i fenomeni da segnalare, come alcuni aspetti che testimoniano la volontà di Chiari di riprendere il filone dell'antica tradizione lirica italiana, attraverso l'adozione di talune forme letterarie tipiche del fiorentino arcaico, soprattutto per quel che concerne la morfologia verbale.

#### 3.3.1. Il nome

Nella morfologia nominale non si segnalano fenomeni particolarmente significativi. L'aspetto più interessante è rappresentato da alcuni plurali particolari. Troviamo plurali in *-a* in *frutta* e

<sup>173</sup> Come si può notare dagli esempi, l'apocope dopo vibrante è massima nelle forme verbali degli infiniti.

<sup>174</sup> Per il tipo *nol* e per l'apocope vocalica nei gruppi di clitici si veda ancora: SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 127-129.



*ginocchia*. Esemplichiamo: *queste non sono frutta, ma armi* MR 358; *mi batte il cuore, le ginocchia mi tremano* MR 304<sup>175</sup>. Ora vediamo invece un caso di “plurale poetico” (tipo *gli amori*): si tratta di un istituto stilistico che ha avuto fortuna nella poesia italiana, per l’idea di indeterminatezza e insieme di solennità che il plurale poteva incarnare rispetto al singolare<sup>176</sup>. Ecco l’esempio rinvenuto nel dittico: *La notizia che mi dà degli amori di Valville con Marianna [...] me gli rende in parte obbligata* MR 305.

Degno di nota anche l’uso del singolare in luogo del plurale in alcune forme (ad esempio il tipo *pupilla*): anche in questo caso siamo di fronte a un fenomeno caratteristico della lingua poetica, che «offre uno scarto – perfettamente speculare a quello garantito dal “plurale poetico” – rispetto alla lingua corrente»<sup>177</sup>. Eccone un esempio dalle commedie: *Madama di Fare [...] coll’oltraggio fatto a Marianna mi ha trafitta nella pupilla degli occhi* MR 328<sup>178</sup>.

Consideriamo inoltre il caso di due forme metaplastiche<sup>179</sup> rinvenute nel dittico. Si segnalano i metaplasmi di forma nel francesismo *calesse* MO 210 e nel tipo *cavagliero* ‘cavaliere’ MR 330: in quest’ultimo notiamo l’antico suffisso gallicizzante *-ier*, che ha subito il consueto adattamento in *-iero*<sup>180</sup>.

Infine, segnaliamo i numerali cardinali *dodici* MO 190 ma *dodici* MO 225, *vinti* MO 230 accanto a *venti* MO 231 e *quindici* MO 196. Tra i numerali ordinali è invece interessante registrare l’antico gallicismo *primiero* ‘primo’: anche in questo caso siamo di fronte a una forma metaplastica con suffisso gallicizzante *-iero*, che ritroviamo nel sonetto finale col quale Chiari chiude il dittico della *Marianna* e che il commediografo adotta nell’accezione di ‘primitivo, originario’ (*lo splendor primiero / Di quell’antica Maestà Latina* MR 377)<sup>181</sup>.

Giusto un cenno meritano due forme in cui notiamo la resa grafica della pronuncia francese: si tratta di *Bordò* MO 261 (ma anche *Bordeaux* MO 215) e dell’adattamento italiano *Versaglies* ‘Versailles’ MR 331, quest’ultima attestata nella seconda commedia del dittico.

### 3.3.2. Il pronome

Per quel che concerne la morfologia pronominale, la forma del pronome soggetto di 3<sup>a</sup> persona singolare è rigorosamente *egli* (o il poetico *ei*) per il maschile, *ella* per il femminile.

<sup>175</sup> Si tratta di forme con plurali in *-a* correnti nel secondo Settecento, «attestate con larghezza nei testi di prosa prima che di poesia e riconosciute legittime dalla tradizione grammaticale» (ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 135).

<sup>176</sup> SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 166.

<sup>177</sup> Ivi, p. 167.

<sup>178</sup> Per il tipo *pupilla* e per l’uso del singolare in luogo del plurale nella nostra tradizione lirica, cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 167.

<sup>179</sup> Il *metaplasmo* consiste nel passaggio di una parola dalla declinazione o coniugazione di cui è originaria a un’altra.

<sup>180</sup> Per i tipi *calesse* e *cavagliero* si veda: ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 137.

<sup>181</sup> Per il tipo *primiero* e per i nomi e gli aggettivi in *-iere*, *-iero*, *-ieri*, si vedano: VITALE, *La lingua del Canzoniere* (“*Rerum vulgarium fragmenta*”) di Francesco Petrarca, cit., pp. 148-149 e SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 160-161 e p. 172.

Qualche esempio: *egli giura* MO 193, *egli è partito* MR 291, *egli decida* MR 342; *ella è una Locandiera* MO 196, *ella n'è contentissima* MO 199, *ella acconsentirà* MR 360. Non sono pochi i casi in cui troviamo *egli* ed *ella* anche posposti al verbo, specie nelle interrogative: *T'ha egli comandato di fare così?* MO 206; *non è egli padrone?* MO 279; *per chi mi prende ella?* MO 239; *Ha ella dell'amore per voi?* MR 286<sup>182</sup>. Del tutto assenti nel dittico di Chiari, dunque, gli obliqui *lui*, *lei* e *loro* usati in funzione di soggetto. Registriamo anche qualche raro caso di *essa* usato come pronome personale soggetto: *essa è il fiore delle bellezze di Francia* MO 210; *essa vi prega* MR 303; *essa è Dama* MR 346. Quanto al già citato *ei* 'egli' attestato nelle due commedie, si tratta di un «toscanismo letterario tradizionale»<sup>183</sup>, molto diffuso in testi di varia tipologia fino all'Ottocento<sup>184</sup>. Eccone i soli due esempi rinvenuti nel dittico: *ei mi ama* MO 270; *ei si accosta* MO 275.

Per quel che riguarda i clitici merita una citazione la forma maschile di 3<sup>a</sup> persona *il 'lo'*: *il rispingo* MO 213; *il confesso* MR 311; *se il volete* MR 314; *il deggio alla vostra famiglia* MR 356; *il desideravano* MR 376<sup>185</sup>.

Molto interessante anche l'uso episodico di *li* col valore dativale di 'gli' e lo speculare *gli* 'li' come oggetto diretto plurale. Forma «antica e viva nella tradizione»<sup>186</sup>, *li* per *gli* riflette un uso arcaizzante, ma appoggiato ad abitudini dialettali: l'oscillazione tra «*li* e *gli* è – di fatti – uno dei tratti caratterizzanti dell'italiano regionale veneto»<sup>187</sup>. Documentiamo le fattispecie più significative di *li* e di *gli* con diversi esempi, tratti da entrambe le commedie. *Li* 'gli' (i neretti sono miei): *Anzi li devi andar incontro, e dissimulare* MO 225; *Io non li do un soldo di più* MO 230; *sospettando, che non li vuotino il canestro* MR 320; *S'inginocchia, li bacia la mano* MR 337 (gli ultimi due esempi di *li* sono attestati all'interno di didascalie). *Gli* 'li': *venissero de' regali a mia figlia, come gli accetterei volentieri* MO 237; *a qual fine credi tu che gli abbia fatti introdurre [...] in casa mia?* MO 254; *Gli ho intesi* MR 343.

È opportuno ora passare in rassegna anche le forme pronominali comitative *meco*, *teco*, *seco*, tutte circolanti anche in prosa fino al Novecento inoltrato<sup>188</sup>, che ritroviamo in entrambe le opere di Chiari: si tratta di voci passate all'italiano attraverso le forme latine MECUM, TECUM, SECUM 'con me, con te, con sé', diffuse anche nell'uso popolare toscano almeno fino

<sup>182</sup> Nella prima *Marianna* troviamo inoltre il pronome *egli* riferito a un essere inanimato, un biglietto: *Egli è aperto: leggiamolo* MO 253. Nella seconda commedia del dittico troviamo invece *ella* riferito a una lettera: *Che lettera è questa? [...] ella è mia* MR 355.

<sup>183</sup> M. VITALE, *La lingua della prosa di G. Leopardi: le "Operette morali"*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 65.

<sup>184</sup> Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 174.

<sup>185</sup> Secondo le testimonianze dei grammatici del Settecento, come Cinonio e Corticelli, fino a quell'epoca i clitici «*il* e *lo* sono stati in distribuzione complementare analoga a quella degli articoli omonimi» (SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 175). Soltanto nel secondo Ottocento *il* è percepito come proprio «dell'uso poetico» dal dizionario di Giorgini-Broglio: cfr. *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, a cura di G. B. Giorgini – E. Broglio, Firenze, Cellini, 1870-1897, vol. II, p. 315.

<sup>186</sup> VITALE, *L'oro nella lingua*, cit., p. 202.

<sup>187</sup> ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 147, nota 51.

<sup>188</sup> Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 176.

all'Ottocento<sup>189</sup>. Illustriamo con qualche esempio la presenza di tali forme nelle due commedie: *parlate meco* MO 203; *se non fa meco pace* MR 324; *deggio battermi teco* MR 358; *l'ha condotta seco a Parigi* MR 287; *mi vuol seco* MR 304. Giusto un cenno, inoltre, riguardo ai tipi formati da *seco* + pronomi personale (*seco lui* 'con lui'), «di fortune settecentesche, graditi a prosatori e poeti di gusto classicistico»<sup>190</sup>, che non a caso ritroviamo attestati anche nelle commedie in prosa dell'abate Chiari<sup>191</sup> (segnalo un esempio rinvenuto nella prima commedia del dittico: *vedendomi seco lui* MO 253).

Interessante anche il tipo *desso*, pronomi dimostrativo attestato nell'*Orfana riconosciuta* che rappresenta uno dei vari tratti tradizionalistici che caratterizzano la morfologia delle due commedie: il pronomi *desso*<sup>192</sup>, forma arcaica e decisamente letteraria, compare una sola volta nelle due opere ed è adottato da Chiari come dimostrativo enfatico nella tipica locuzione: *È desso* 'proprio lui' MR 370.

Quanto ai pronomi indefiniti merita una citazione l'alternanza tra gli allomorfi *niuno* MR 358 (presente anche nella variante apocopata *niun* MR 299) e *niuna* MR 344 da un lato, e *nessuno* MO 197, *nessuna* MO 243 dall'altro, con quest'ultime due attestate tuttavia in entrambe le commedie in numero di occorrenze decisamente maggiore rispetto alle prime<sup>193</sup>. La polarizzazione di *niuno/nessuno* come forme proprie rispettivamente della prosa e della poesia si deve al Bembo che con le sue prescrizioni incise a lungo nella codificazione grammaticale e nell'utilizzo della coppia di allomorfi. Nel corso dei secoli successivi, tuttavia, la destinazione d'uso delle due forme si inverte e «tra Sette e Ottocento *niuno* esce a poco a poco dalla lingua d'uso e tende a specializzarsi in ambito poetico [...], mentre *nessuno* diventa l'unica forma corrente in ogni parte d'Italia»<sup>194</sup>.

Esulano dal discorso sulla morfologia pronominale, ma meritano ugualmente un cenno, tre esempi di indeclinabili, tutti rinvenuti nella seconda commedia del dittico: *anco* 'anche' MR 289, *omai* 'ormai' MR 324 e *fuora* 'fuori' MR 336. Si tratta di tre poetismi frequenti nella nostra tradizione lirica, nonché di forme adottate fin dalle origini anche nella prosa di tono più sostenuto: il tipo *anco*, rubricato come forma poetica già dal Salviati, «nelle antiche prose è poco

<sup>189</sup> Cfr. D'ACHILLE, *Breve grammatica storica dell'italiano*, cit., p. 84.

<sup>190</sup> SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 176. Il tipo *seco* + pronomi personale manca all'italiano antico e si diffonde solo nel Settecento, entrando subito nell'uso di scrittori classicisti: nel *corpus* settecentesco della LIZ sono attestati esempi nel *Giorno* del Parini, nelle *Avventure di Saffo* del Verri, in Foscolo e in Leopardi. Secondo Giuseppe Antonelli «sembra trattarsi dunque di uno di quei tratti aulicizzanti ma assenti dai primi secoli che entrano in scena nel Settecento» (ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., pp. 20-21, nota 46).

<sup>191</sup> Si registrano infatti attestazioni del tipo *seco* + pronomi personale anche nelle altre commedie in prosa di Chiari: oltre a *seco lui* troviamo inoltre i tipi *seco lei* 'con lei' e *seco loro* 'con loro'.

<sup>192</sup> Per il tipo *desso* e per gli usi del pronomi in una prospettiva diacronica, che coglie le diverse sfumature assunte dal dimostrativo durante l'arco della nostra storia letteraria, si veda: SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 182-183.

<sup>193</sup> Per la coppia *niuno-nessuno* e i suoi usi diversificati nella prosa e nella poesia nei vari secoli, si veda: L. SERIANNI, *Vicende di "nessuno" e "niuno" nella lingua letteraria*, in «Studi linguistici italiani», VIII, 1982, pp. 27-40.

<sup>194</sup> Ivi, p. 27.

usato, a differenza di quanto avviene nelle moderne, in cui è abbastanza frequente»<sup>195</sup>; anche il registro poetico di *omai* venne certificato già nel Cinquecento dall'Alunno, e dell'avverbio si hanno ampie attestazioni fino alla poesia novecentesca<sup>196</sup>; *fuora* è invece una forma di blasone petrarchesco che sopravvive nella poesia moderna, specie come rimante, con numerose attestazioni anche nella lirica otto-novecentesca<sup>197</sup>.

### 3.3.3. L'aggettivo possessivo

Nel dittico della *Marianna* spicca la presenza del costrutto possessivo rappresentato dai tipi *il di lui*, *il di lei*: si tratta di un «costrutto moderno, riprovato dai grammatici»<sup>198</sup>, che vanta parecchie attestazioni già nella prosa seicentesca<sup>199</sup>. Tale modulo, molto diffuso anche nell'uso settecentesco, viene adottato dal commediografo senza alcun intento funzionale, in alternanza con i tipi corrispondenti *suo/sua*, obbedendo quindi a scelte stilistiche dettate dalla *variatio* e dall'eufonia, e non da scelte sintattiche<sup>200</sup>. Questa la documentazione delle occorrenze all'interno delle due commedie<sup>201</sup>:

*Marianna o sia l'Orfana* (6 occorrenze):

SOGG. *le di lei dolci attrattive* MO 226; *l'amabile di lui Nipote* MO 238.

≠ SOGG. *le di lui nozze* MO 280; *la di lei volontà* MO 281; *della di lui carità* MO 228; *la di lui empietà* MO 265.

*Marianna o sia l'Orfana riconosciuta* (5 occorrenze):

SOGG. *la di lei amicizia* MR 287; *il di lui accusatore* MR 305; *i di lei genitori* MR 317.

≠ SOGG. *nel di lei spirito* MR 288; *delle di lei stravaganze* MR 329.

Consideriamo ora un altro esempio di aggettivo possessivo, stavolta un poetismo, che compare tra gli endecasillabi del sonetto finale – recitato da Marianna e collocato al termine dell'*Orfana riconosciuta* – col quale Chiari chiude il dittico di commedie: il possessivo *sui* 'suoi'?

<sup>195</sup> PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 98.

<sup>196</sup> Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 190. Solo il Tommaseo-Bellini annotava che *omai* era uscito dall'uso in quell'epoca, mentre per gli altri vocabolari del tempo l'avverbio era «semplicemente forma secondaria rispetto ad *ormai*, proprio come *ormai* e *oggimai*» (PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 96.)

<sup>197</sup> Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 190-191.

<sup>198</sup> VITALE, *L'oro nella lingua*, cit., p. 484.

<sup>199</sup> Nell'adozione di tale costrutto notiamo una certa ricettività del Chiari verso modelli d'italiano estranei a quello letterario, poiché «sembra che il tipo *il di lui* sia stato promosso e diffuso dalla lingua della burocrazia» (ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 153).

<sup>200</sup> I tipi *il di lui*, *il di lei*, infatti, compaiono nelle due commedie sia dove il latino avrebbe usato *eius* (*eorum, earum*), sia dove avrebbe usato *suus, sua, suum*, alternandosi indistintamente con l'aggettivo *suo, sua*.

<sup>201</sup> Indico con l'abbreviazione SOGG. i casi in cui i tipi *il di lui*, *il di lei* si riferiscono al soggetto della frase o di una reggente ad essa collegata, e con ≠ SOGG. gli esempi in cui i due costrutti non si riferiscono al soggetto.

MR 377. Il tipo *sui* – latinismo, piuttosto che sicilianismo<sup>202</sup> – è una forma che ha avuto lungo corso in poesia, adoperata quasi esclusivamente in rima (non a caso la ritroviamo in sede di rima nel sonetto finale di Chiari).

### 3.3.4. IL VERBO

#### 3.3.4.1. Indicativo presente

Per l'indicativo presente il dato più interessante è certamente rappresentato dalle forme della 1<sup>a</sup> persona singolare con tema in affricata prepalatale sonora: *deggio* 'devo' MO 193 e *veggio* MO 194 (accanto a *vedo* MO 216). Entrambi i tipi sono da considerarsi poetismi tra i più stabili e vitali della nostra tradizione letteraria: *veggio* è una forma etimologica (*veggio* < VIDEO<sup>203</sup>) che spesso ritroviamo nel dittico, mentre *deggio* è una forma importata dai poeti siciliani (*deggio* < DEBEO<sup>204</sup>), attestata con continuità dal Duecento al pieno Ottocento, qui adottata soprattutto nella tragedia e nel melodramma<sup>205</sup>. Vediamo qualche esempio di entrambi i tipi: *lo veggio in pericolo* MO 218; *la veggio in buone mani* MR 330; *che deggio fare?* MO 199; *deggio parlarle* MR 363. Del tipo *deggio* si segnala anche la 3<sup>a</sup> persona plurale *deggiono* 'devono' (*detesto [...] queste mie infelici bellezze, se farci deggiono tutti due miserabili* MR 278).

Sempre per la 1<sup>a</sup> persona singolare, da registrare la forma verbale ridotta *fo* 'faccio', di ascendenza tosco-fiorentina: *so quel che fo* MO 197; *fo il mio dovere* MR 337. Il tipo *fo*, attestato anche nella lingua del Chiari romanziero<sup>206</sup>, nelle due commedie è la forma maggioritaria rispetto a *faccio* nell'uso del commediografo bresciano. Registriamo inoltre anche la forma *vo* 'voglio': *vo che si penta* MR 328.

Per la 1<sup>a</sup> persona singolare del verbo *andare* nel dittico vengono usati *vo* MO 200 e *vado* MO 236. Su questa coabitazione è opportuno soffermarsi maggiormente: «di primo acchito si sarebbe portati a considerare *vo* una forma marcata in senso toscano e popolare», mentre nell'uso scritto del Settecento non costituiva un toscanismo, ma una forma italiana «normale», «codificata da una plurisecolare tradizione letteraria e grammaticale e usata tanto quanto *vado*»<sup>207</sup>.

*Vo* ha la sua prima consacrazione nelle Tre Corone e, conseguentemente, nel Bembo e nella

<sup>202</sup> Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 179.

<sup>203</sup> Ivi, p. 194.

<sup>204</sup> L'esito toscano sarebbe stato \**debbio* < DEBEO: cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 194. Vitale rileva le documentazioni di *deggio* nella poesia delle origini e in quella del Trecento: la forma è attestata nella poesia siciliana (Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Ruggerone da Palermo), siculo-toscana (Guittone, Bonaggiunta ecc.), dantesca (nelle *Rime* e nella *Commedia*), stilnovistica (Guinizelli, Cavalcanti, Cino) e poi boccaccesca (*Rime*, *Filostrato*, *Teseida*, *Amorosa visione* e *Ninfale fiesolano*): VITALE, *La lingua del Canzoniere* ("Rerum vulgarium fragmenta") di Francesco Petrarca, cit., p. 183, nota 16.

<sup>205</sup> Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 194-195.

<sup>206</sup> Cfr. ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 172.

<sup>207</sup> PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 119. Stando alle indicazioni della tradizione grammaticale, *vo* divenne meno comune non prima del secondo Ottocento.

prima Crusca: gli scrittori che adottarono nei secoli successivi *vo* in luogo del tipo corrispondente *vado*, rimasero dunque sostanzialmente fedeli al modello trecentesco<sup>208</sup>. La convivenza delle forme *vo/vado* nella prosa del secondo Settecento è tuttavia molto oscillante<sup>209</sup>. Infine, per la 3ª persona singolare dell'indicativo presente segnaliamo il tipo con interfisso *-isc-*: *m'incoraggisce* 'm'incoraggia' (*m'incoraggisce a far quanto deggio* MO 193)<sup>210</sup>.

### 3.3.4.2. Indicativo imperfetto

Alla 1ª persona singolare dell'imperfetto indicativo troviamo sia la desinenza etimologica *-a* (il tipo *io aveva* MO 199), sia quella analogica *-o* (*io avevo* MO 274): è opportuno notare tuttavia che la desinenza anticlassica *-o* è prevalente nelle due commedie esaminate, sebbene si hanno numerose attestazioni della tradizionale e letteraria desinenza in *-a*. Queste le forme che si segnalano dallo spoglio: *era* MO 193, *andava* MO 211, *cercava* MO 218, *stava* MO 219, *aspettava* MO 234, *credeva* MO 235, *doveva* MO 271, *sentiva* MO 280, *poteva* MR 285, *meritava* MR 373, *dovea* MR 303 e *facea* MR 332 (in quest'ultime due forme notiamo anche il dileguo della labiodentale intervocalica *-v-*). La desinenza della prima persona dell'imperfetto in *-a* del fiorentino antico venne sostituita tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento da quella in *-o*, analogica sulla prima persona singolare del presente indicativo<sup>211</sup>. Tuttavia la tradizione grammaticale italiana, basata sui modelli letterari trecenteschi e sulle rigide prescrizioni del Bembo, impose alle scritture almeno fino all'Ottocento il tipo etimologico in *-a*. Solo in seguito alla scelta manzoniana per l'uso fiorentino contemporaneo, si è poi generalizzata la forma analogica con desinenza *-o*, soppiantando definitivamente la terminazione in *-a*<sup>212</sup>. Il panorama settecentesco ricostruito da Patota nel suo studio dedicato alla prosa del secondo Settecento testimonia un'evidente prevalenza delle forme in *-a* rispetto a quelle in *-o*<sup>213</sup>. Allo stesso tempo, lo studioso ha notato anche la predilezione in controtendenza del Chiari romanziere per i tipi analogici in *-o* per la 1ª persona singolare dell'imperfetto indicativo.

Nelle due commedie della *Marianna* notiamo dunque un'alternanza tra i due diversi tipi, sebbene, come s'è detto, la desinenza anticlassica *-o* sia prevalente: un'oscillazione che a volte

---

<sup>208</sup> *Vo* è infatti decisamente maggioritario rispetto a *vado* nelle *Rime*, nella *Commedia* e nel *Convivio* di Dante, nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca e nel *Decameron* di Boccaccio. È significativo inoltre che il Bembo nelle *Prose* sanziona solo l'uso di *vo*. In molte grammatiche ottocentesche, e perfino in alcune riedizioni novecentesche, il tipo *vo* è ancora classificato come forma principale. L'inversione di tendenza, vale a dire *vo* forma meno comune di *vado*, è documentata solo nel Novecento.

<sup>209</sup> Cfr. ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 172.

<sup>210</sup> Si tratta di un toscanismo attestato già a partire dalla quarta edizione del vocabolario della Crusca. Segnalo inoltre la forma di terza persona singolare del perfetto *diè* 'diede' (*Che gran tempo diè leggi al Mondo intero!* MR 377). Per il tipo *diè* cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 115.

<sup>211</sup> Cfr. P. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in *Studi di grammatica italiana*, vol. VIII, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, p. 146.

<sup>212</sup> Cfr. D'ACHILLE, *Breve grammatica storica dell'italiano*, cit., p. 94.

<sup>213</sup> Cfr. PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., pp. 101-104.

può avvenire anche nello stretto giro di una battuta dialogica pronunciata da uno stesso personaggio. Esempifichiamo: «FONTAINE Me n'ero dimenticato; e l'opposizione che trovano le vostre nozze mi faceva credere che ve ne foste dimenticato ancor voi» MR 332.

Per la 3<sup>a</sup> persona singolare dell'imperfetto si rileva invece la buona tenuta dei tipi senza labiodentale con terminazione in *-ea*: si tratta di forme abituali nell'italiano antico che «hanno rappresentato per molti secoli un'alternativa non marcata, o debolmente marcata, rispetto alle forme concorrenti»<sup>214</sup>. Vediamo alcuni esempi di voci verbali con dileguo del *-v-*, tratti dalle due opere esaminate: *volea* MO 232, *potea* MO 274, *avea* MR 314, *vedea*<sup>215</sup> MR 314. Come si nota dagli esempi, nel dittico di Chiari l'imperfetto in *-ea* non è esteso a tutte le forme verbali, ma è limitato soltanto ad alcuni verbi di largo uso: innanzitutto al verbo *avere*, dove il commediografo accoglie il tipo *avea* accanto ed in luogo di *aveva*, che tuttavia risulta complessivamente maggioritario nelle due commedie. Nella prosa del secondo Settecento la forma d'imperfetto con dileguo della labiodentale «è molto comune e diafasicamente neutra»<sup>216</sup> per alcuni verbi. Gli scrittori che adottano le forme dell'imperfetto con l'uscita in *-ea* connotano la loro prosa in senso alto: anche Chiari, dunque, accogliendo il tipo in *-ea*, denota la volontà di conferire una patina letteraria alla sua scrittura, poiché tali forme dell'imperfetto «erano pur sempre più familiari al linguaggio della poesia che a quello della prosa»<sup>217</sup>.

Registriamo infine l'imperfetto senza labiodentale anche alla 3<sup>a</sup> persona plurale in *poteano* MR 310. Da ultimo, merita una citazione un caso di imperfetto in *-ia*, rinvenuto nella prima commedia del dittico: *venia* 'veniva' MO 210. Si tratta di un tipo verbale molto raro nella prosa settecentesca e sulla sua scarsa attestazione nelle scritture in prosa vi era «una sostanziale identità tra le vedute di molti grammatici e l'uso effettivo degli scrittori»<sup>218</sup>.

Per completare il discorso dedicato all'indicativo, è opportuna qualche minima considerazione sul futuro: per quest'ultimo non si segnalano fenomeni particolarmente significativi, se non la presenza di alcune forme verbali prive della sincope vocalica<sup>219</sup>. Eccone una rapida campionatura: *goderò* MO 262, *goderà* MO 262, *riaverà* MO 249, *caderà* MO 251, *viverà* MR 343, *goderete* MO 262, *anderete* MO 275, *anderanno* MR 371. Da notare infine l'assenza nel

---

<sup>214</sup> SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 205.

<sup>215</sup> Riporto in nota un caso di *vedea* con enclisi del pronome atono: *il Sig. di Reinsac [...] vedeasi necessitato di mandarvi a Parigi* MO 196.

<sup>216</sup> PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 112.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Ivi, p. 113. L'imperfetto in *-ia* aveva notevoli attestazioni in documenti a carattere pratico, già in epoca antica (anteriore al XV secolo), certamente non ascrivibili ad influssi letterari. Tuttavia la diffusione di questo tipo di imperfetto regredisce nel corso del Quattrocento. È difficile dire se gli imperfetti in *-ia* attestati a Firenze siano penetrati nell'uso dalla zona senese e aretino-cortonese, dove erano diffusi, oppure siano il risultato indigeno dell'evoluzione di *e* tonica in *iato* a *i*: l'antichità delle prime attestazioni induce a pensare che sia stato quest'ultimo sviluppo fonetico, noto peraltro al fiorentino, a determinarvi un certo numero di forme in *-ia*, accanto al tipo prevalente in *-ea*: cfr. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, cit., p. 156, nota 1.

<sup>219</sup> Fenomeno in parte già analizzato nel consonantismo, per cui cfr. par. 3.2.3.

dittico della *Marianna* di forme etimologiche che mantengono il nesso antiflorentino e antiletterario *-ar-* per i verbi della I classe (tipo *andara*).

### 3.3.4.3. Il condizionale

L'aspetto linguistico più notevole che riscontriamo per il condizionale è certamente costituito dalle forme con *-ria*, *-riano*, diffuse in area settentrionale e rafforzate dalla tradizione letteraria, spesso usate da Chiari in alternanza con le forme fiorentine in *-ebbe*, con la conseguente creazione di coppie di allomorfi. Il condizionale in *-ria*<sup>220</sup> rappresenta, com'è noto, «uno dei più evidenti debiti che la tradizione poetica italiana abbia contratto con la lirica siciliana»<sup>221</sup>, attraversando l'intero arco della nostra tradizione letteraria fino a tutto l'Ottocento. Le forme in *-ria* e *-riano* ricorrono con relativa frequenza nelle due commedie esaminate: appartengono tutte a verbi ausiliari o servili e si riferiscono solo alla terza persona singolare e, in qualche raro caso, alla terza plurale. Mancano dunque casi di condizionale in *-ria* col valore di prima persona singolare, un uso questo «considerato arcaico già dai grammatici secenteschi»<sup>222</sup>. Eccone la documentazione delle occorrenze: *vorria* MO 274, *prenderia* MR 299 e *metteriano* MO 195. Ora segnaliamo invece l'alternanza tra gli allomorfi delle forme *saria*<sup>223</sup> MO 200, *avria* MO 211, *potria* MO 214 e *dovria* MR 371 da un lato e, dall'altro, i tipi corrispondenti *sarebbe* MO 200, *avrebbe* MO 193, *potrebbe* MO 280 e *doverebbe* MR 330.

Notevoli anche le forme verbali di 1<sup>a</sup> persona plurale del condizionale con desinenze in *-essimo*, «uno dei pochi tratti morfologici inequivocabilmente regionali»<sup>224</sup> che compaiono nel dittico della *Marianna*. Segnaliamo i due esempi rinvenuti nell'*Orfana riconosciuta*, l'uno a poca distanza dall'altro: *diventeressimo* 'diventeremmo' MR 311 e *riduressimo* 'ridurremmo' MR 311.

### 3.3.4.4. Il congiuntivo

Nel congiuntivo presente la notazione più interessante riguarda senza dubbio la presenza della forma della 1<sup>a</sup> persona singolare con tema in consonante velare: *rivegga*<sup>225</sup> 'riveda' MO 216.

---

<sup>220</sup> Si tratta del condizionale formato con l'imperfetto indicativo (AMARE HABEBAM), diffuso anche in vari dialetti italiani, soprattutto settentrionali.

<sup>221</sup> SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 217.

<sup>222</sup> ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 167.

<sup>223</sup> Il tipo *saria* è probabilmente il frutto di impulsi diversi, provenienti dalla Toscana orientale e meridionale – da cui penetrerà nel fiorentino popolare quattrocentesco –, ma soprattutto, nel Quattrocento, dalle aree regionali che influenzano l'esperienza linguistica dei poeti cortigiani (cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 217 e MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, cit., pp. 155-156).

<sup>224</sup> ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 166: anche nella lingua del Chiari romanziero Antonelli riscontra un gran numero di forme del condizionale in *-essimo*, identificando i tipi come chiara marca regionale.

<sup>225</sup> Si tratta di un verbo prefissato con morfema *ri-* anteposto a *veggo* 'vedo'. Il tipo *veggo* è un esempio della prolifica serie dei presenti anetimologici in *-go* (come anche *chieggo*), ampiamente attestati nella nostra tradizione letteraria (cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 199-200). È opportuno notare a questo punto il polimorfismo che si riscontra nel dittico tra i tipi *rivegga* (con tema in velare, da *veggo* con /g:/ per analogia con altri verbi uscenti in tale consonante),



Non mancano anche forme verbali con tema in consonante palatale per la 1<sup>a</sup> persona singolare e per la 2<sup>a</sup> persona sia singolare che plurale (tipi *deggia*, *deggiate*). Qualche esempio: *possibile ch'io non deggia da voi ottenere in risposta una sillaba?* MO 217; *benché la vita tu deggia ad una amante tradita* MR 360; *vi pare [...] che voi deggiate propormi, ed io possa accettare?* MO 215.

Degno di nota anche il tipo *sieno* 'siano' MO 234 per la 3<sup>a</sup> persona plurale del presente: si tratta di una forma minoritaria nel dittico, «che pure era di solito preferita dai grammatici dell'epoca e prevalente, anche se con un lieve scarto, nell'uso prosastico settecentesco»<sup>226</sup>. Di scarso rilievo, infine, la forma *stassi* 'stessi' per la 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> persona singolare dell'imperfetto. Eccone due esempi: *se [io] stassi con voi sulle cirimonie* MR 354; *per credere che tu stassi qui solo* MO 210.

### 3.3.4.5. Forme verbali notevoli

A conclusione del discorso dedicato alla morfologia del dittico della *Marianna* segnaliamo alcune forme verbali notevoli: *ponno* 'possono' MO 235, *dee* 'deve' MO 237, *denno* 'devono' MR 367 e il participio passato *nascoso* 'nascosto' MR 347.

La prima forma, *ponno*, «vitale fino a tutto l'Ottocento, è considerata propria del verso dalla trattatistica grammaticale»<sup>227</sup>. Nelle due commedie esaminate se ne trovano tre attestazioni: *marito, ed amante ponno mettersi d'accordo* MO 235; *mi compatiranno almeno, se non ponno lodarmi* MO 281; *di quanti accidenti dispone il Cielo, che non ponno prevedersi* MR 319.

Per *dee* valga quanto detto nel paragrafo sui fenomeni generali della fonologia<sup>228</sup>: a differenza del tipo *ponno*, *dee* fino all'Ottocento è stata una forma avvertita dalla tradizione grammaticale come voce caratteristica della prosa e non del verso<sup>229</sup>. Esempifichiamo: *mi direte che chi riceve, dee dare* MO 237; *non dee fidarsi la corte* MR 339.

Il tipo *denno* – il cui uso ha contribuito al declino dell'omonima forma del perfetto *denno* 'diedero' – ha scarse attestazioni antiche nei grandi trecentisti toscani, ma «in compenso la

---

*veggio* MO 194 (con tema in palatale con /dd5/ < dj, con /j/ sviluppatosi dalla È di VĪDĒO) e *vedo* MO 216 (con tema in dentale, per analogia con le altre forme del verbo *vedere* < VĪDĒRE). L'allotropia *vedo/veggo* «era normale nella prosa del secondo Settecento e le scelte variano senza un criterio» (ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 173). Per gli sviluppi di *veggo*, *veggio* e *vedo* cfr. invece D'ACHILLE, *Breve grammatica storica dell'italiano*, cit., p. 75.

<sup>226</sup> ANTONELLI, *Alle radici della letteratura di consumo*, cit., p. 164. Anche nel Chiari romanziero notiamo che la forma *sieno* è minoritaria su *siano*, e la scelta tra le due forme concorrenti «appare casuale e non piegata a intenti espressivi» (ivi, p. 165). Per il tipo *sieno* e gli usi nei prosatori del secondo Settecento si veda anche: PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, cit., p. 115.

<sup>227</sup> SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 235. Il tipo *ponno*, largamente attestato anche in Goldoni, è nel Settecento che «assume un carattere sostanzialmente aulico» (L. SERIANNI, «Vonno» 'vogliono': un meridionalismo inavvertito nella lingua letteraria sei-settecentesca, in «Studi linguistici italiani», XXI, 1995, p. 52).

<sup>228</sup> Per cui cfr. par. 3.2.4. del presente capitolo.

<sup>229</sup> Cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 134. Lo stesso Bembo prescriveva le forme *dee* e *de'* come proprie della prosa, mentre *debbe* e *deve* le considerava forme tipiche della poesia: cfr. P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Trattatisti del Cinquecento*, tomo I, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, p. 216.

forma è assai vitale fino al medio Ottocento»<sup>230</sup>. Riportiamo i due soli esempi rinvenuti: *I Pari nostri [...] in materia di parola non denno distinguere alcuno* MR 367; *non vi denno più permettere di sposarmi* MR 373.

Infine, consideriamo il tipo *nascoso* (*un suo biglietto nascoso in un canestro di frutta* MR 347). Si tratta di una forma verbale annoverabile nella terza categoria che Serianni individua tra i participi notevoli, quella cioè del participio forte<sup>231</sup>. *Nascoso* è un participio passato largamente diffuso nella nostra tradizione letteraria, nell'Ottocento connotato come poetismo, come testimonia il netto sbilanciamento delle sue attestazioni in verso, rispetto a quelle in prosa<sup>232</sup>.

### 3.4. SINTASSI

Nonostante la presenza di alcuni costrutti tradizionali tipici della retorica drammatica, l'area della sintassi rappresenta quella in cui Chiari realizza più efficacemente il “parlato” teatrale: è largo infatti l'impiego di moduli tipici dell'oralità, come l'adozione del *che* usato con valore di giuntore generico, i fenomeni di dislocazione, la frase scissa, le ripetizioni e diversi casi di *ci* lessicalizzato.

Si registrano inoltre diversi fenomeni propri della sintassi di respiro corto, come le strutture a cornice o “costrutti-eco”, e le frasi sospese in seguito a incertezza, esitazione o interruzione. Chiari impiega dunque un ampio repertorio di accorgimenti sintattici e testuali che mirano a piegare la lingua in direzione del parlato, o che comunque si avvicinano a uno stile semplice e colloquiale.

Tra gli aspetti più caratterizzanti della sintassi delle due commedie vi è certamente la ricerca di una medietà espressiva, da raggiungere attraverso soluzioni sintattiche improntate alla scioltezza della lingua parlata, una lingua spesso svincolata dalla gabbia della letterarietà.

Non mancano tuttavia passaggi che recano una sintassi più elaborata che possiamo notare, ad esempio, attraverso il largo impiego dello stilema del *tricolon*, ovvero di strutture ternarie che si caratterizzano per l'iterazione seriale di aggettivi, sostantivi o intere frasi. Nell'analisi che segue partiremo dai fenomeni di microsintassi per poi affrontare le strutture più complesse.

---

<sup>230</sup> SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 233.

<sup>231</sup> Serianni individua tre categorie di participi passati: a) antichi participi deboli in *-uto* (tipo *vestuto*); b) participi deboli e forti, a proposito dei quali i grammatici antichi predicavano una specializzazione prosa-poesia (tipo *visto-veduto*); c) participi forti (tipo *conquiso, nascoso*). Per la definizione delle tre diverse tipologie di participi passati cfr. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 220-223.

<sup>232</sup> Ivi, p. 222.

### 3.4.1. Collocazione dei pronomi atoni

Per quel che concerne i pronomi atoni proclitici nelle due commedie è notevole l'attestazione della sequenza arcaica accusativo + dativo in *se le inginocchia* 'si inginocchia a lei' MO 216 e in *se gli accosta* 'gli si accosta' MR 316: tipica della tradizione «toscanista e letteraria»<sup>233</sup>, la consecuzione *se gli per gli si* la ritroviamo attestata nell'*Orfana riconosciuta* all'interno di didascalia. Troviamo invece l'ordine moderno nella sequenza di clitici *me gli rende* 'me li rende' MR 305<sup>234</sup>.

Giusto un cenno meritano i numerosi casi di enclisi pronominale rinvenuti in entrambe le opere di Chiari, tutti presenti all'interno delle battute di dialogo. Considerato il gran numero di esempi attestati, mi limito ad un'esemplificazione selettiva: *morendo lasciommi raccomandata al Sig. di Reinsac* MO 193; *parmi di sognare* MO 213; *diasi gloria, madama, alla verità* MO 270; *so che la carrozza fermossi* MO 213; e ancora: *al tuo genio pospongasi il mio* MO 263; *uno che obbligovvi a difendervi colla spada* MO 245; *il male non è sì grande quale [...] rassembravi* MR 307.

### 3.4.2. Fenomeni dell'oralità

#### 3.4.2.1. Il *che* polivalente

Tra le scelte sintattiche di Chiari che meglio richiamano le semplificazioni tipiche della grammatica del 'parlato', un posto di rilievo è certamente occupato dall'uso del connettivo *che* impiegato con valore indefinito. Il *che* subordinante generico è largamente adoperato dal commediografo non soltanto col più comune valore temporale, ma anche con valore causale, consecutivo e finale. Nel dittico si registrano tuttavia anche casi di *che* giuntore generico senza che sia possibile individuare un valore ben definito della proposizione subordinata da esso introdotta<sup>235</sup>. Consideriamo ora più da vicino le diverse funzioni alle quali adempie il *che* indeclinato che ritroviamo attestato nelle due commedie analizzate (i neretti sono miei):

<sup>233</sup> VITALE, *L'oro nella lingua*, cit., p. 485.

<sup>234</sup> Riporto in nota altri esempi di sequenza di clitici rinvenuti nelle due commedie che seguono l'ordine moderno dativo + accusativo: *me lo dicono* MO 234, *me lo diceva* MR 306, *te lo farò veder* MR 350, *ve lo consiglio* MO 237, *ve lo direi* MO 278.

<sup>235</sup> La bibliografia sul *che* subordinante generico è assai vasta. Dei molti studi è opportuno citare almeno: G. ALFONZETTI, *La relativa non-standard. Italiano popolare o italiano parlato?*, Palermo, Centro di Studi Linguistici e Filologici Siciliani, 2002; P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 205-260; E. TESTA, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, pp. 206-212; G. PATTARA, *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, in M. Dardano - P. Trifone (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 294-296. Il *che* polivalente rappresenta indubbiamente uno dei tratti più caratteristici dell'italiano parlato e popolare, e per tale ragione invisibile già al Bembo, come ricorda D'Achille, «il primo accenno censorio al *che* indeclinato si legge proprio nel Bembo», il quale nel capitolo LXIII del III libro delle *Prose della volgar lingua* registra un esempio dal *Canzoniere*, in cui Petrarca adotta il *che* «assai nuovamente», cioè 'irregolarmente', al posto dell'attesa soluzione analitica *nel quale* (D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., p. 209).

*che* temporale:

MARIANNA Non è un giorno appena, **ch'**io dimoro in Parigi, e non conosco persona  
MO 242

*che* causale:

FONTAINE Anemo, vieni ad aprirmi la porta segreta, **che** voglio uscire di casa  
MO 208

DUTOUR Presto, **che** ho fretta MO 203

CLIMAL Avete ragione di sconcertarvi: ma non temete, **che** io ci ho posto rimedio  
MO 220

CLIMAL Tacete, Marianna, **che** non è più Orfana miserabile chi in me ritrova suo  
padre MO 194

CLIMAL Andate, **che** domani forse non direte così... MO 249

DUTOUR Il Cocchiere lo pago io, **che** così mi ordina il Sig. Presidente MO 227 (si  
noti anche la dislocazione a sinistra dell'oggetto)

CHILNARE Abbracciatelo, cara Marianna, **che** quello appunto son io MR 376

*che* consecutivo:

MIRAN Trova quella carta; portala a me, **che** io te ne renderò conto MR 351

*che* finale:

MARIANNA Per amor del Cielo, Signore, corretegli dietro, disingannatelo, **che** mai di  
me [...] non formasse qualche indegno sospetto MO 244

Come si sarà potuto notare dagli esempi, Chiari fa un uso insistito del *che* indeclinato usato con valore causale, che risulta decisamente maggioritario rispetto alle occorrenze del *che* impiegato invece con valore temporale, consecutivo e finale.

All'interno di una battuta di dialogo il connettivo sembra assumere, a volte, i contorni di semplice elemento di raccordo e di integrazione fra due forme verbali. Eccone un esempio: *Aspetta, che non ho detto tutto* MO 225.

Talvolta il *che* può assumere anche un valore olofrastico, quando lo troviamo da solo a formare un'interrogativa volta a manifestare l'incredulità o lo stupore di un personaggio che chiede al suo interlocutore la ripetizione di un'informazione, con la conseguente crescita dell'intonazione della voce<sup>236</sup>. Vediamone alcuni esempi:

MARIANNA [...] Signore, con vostra permissione. (*in atto di partire*)

VALVILLE **Che?** Volete andarvene sì tosto? Qui non avete di che temere.

---

<sup>236</sup> Una funzione simile è svolta dall'esclamazione di tipo plurivoco *come?/!*, per la quale cfr. TESTA, *Simulazione di parlato*, cit., pp. 130-131.

MARIANNA Perché appunto non ho di che temere, non ci deggio restare più a lungo.  
MO 214

E ancora:

CLIMAL Eh, figliuola mia, non iscambiate i vocaboli. Adesso non vi parlo dell'amicizia, ma dell'amore.

MARIANNA **Che?** Amicizia, ed amore, non sono una cosa medesima?

CLIMAL No 'l sono, cara la mia figliuola, no 'l sono. MO 234

Esula dal discorso sul *che* giuntore generico, ma merita ugualmente un cenno, un altro fenomeno linguistico che caratterizza la sintassi delle due commedie: la domanda bipartita. Si tratta di una delle diverse modalità di evidenziazione adottate da Chiari, assieme ad altre tecniche che in seguito analizzeremo. Qualche esempio:

CLIMAL [...] Quanto è, che siete giunta a Parigi? MO 191

CLIMAL [...] Quanto tempo è che non l'avete veduta? MR 289

MARIANNA Quanto tempo sarà che tu eri al loro servizio? MR 321

### 3.4.2.2. Frasi scisse

Nelle due commedie di Chiari si segnala la presenza di numerose frasi scisse: si tratta di un costrutto sintattico che «diviene nel corso del Settecento particolarmente imponente tanto da suscitare le reazioni dei puristi e l'attenzione della grammaticografia»<sup>237</sup>. Mutuato nell'italiano settecentesco dal francese, il fenomeno è dunque considerato dagli studiosi un calco dalla lingua d'Oltralpe, prodotto della “gallomania” dominante nel XVIII secolo<sup>238</sup>. Vediamo alcuni esempi di frasi scisse tratte da entrambe le commedie:

*La Marianna, o sia l'Orfana:*

FONTAINE È un'ora che ti cerco per tutto Parigi MO 210

CLIMAL È un giorno solo che conosco vostro zio MO 253

---

<sup>237</sup> E. DE ROBERTO, *Le relative con antecedente nell'italiano antico*, Roma, Aracne, 2010, p. 525.

<sup>238</sup> Sull'esclusività dell'origine francese delle frasi scisse De Roberto suggerisce maggiore cautela sia per l'esistenza di strutture analoghe nel latino, sia per la presenza di attestazioni precoci di strutture scisse nelle fasi antiche della nostra lingua (cfr. DE ROBERTO, *Le relative con antecedente nell'italiano antico*, cit., pp. 525-526). Sulla frase scissa si vedano inoltre: C. E. ROGGIA, *Le frasi scisse in italiano. Struttura informativa e funzioni discorsive*, Genève, Éditions Slatkine, 2009; A. PANUNZI, *Strutture scisse e pseudoscisse: valori d'uso del verbo essere e articolazione dell'informazione nell'italiano parlato*, in *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, a cura di A. Ferrari, Atti del X Congresso SILFI (Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008), Firenze, Cesati, vol. II, 2009, pp. 1121-1137. Da ultimo cfr. anche: P. D'ACHILLE, D. PROIETTI, A. VIVIANI, *La frase scissa in italiano: aspetti e problemi*, in I. Korzen e P. D'Achille (a cura di), *Tipologia linguistica e società. Due giornate italo-danesi di studi linguistici* (Roma, 27-28 novembre 2003), Firenze, Cesati, 2005, pp. 249-279. Sull'accoglienza di francesismi sintattici nell'italiano settecentesco, si vedano invece: B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 1999<sup>7</sup>, pp. 490-492; T. MATARRESE, *Il Settecento*, in *Storia della lingua italiana*, diretta da F. Bruni, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 69-71.

MIRAN È assai che il tuo padrone te ne abbia data licenza MO 272

*La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta:*

MARIANNA Siete voi, signore, che mi domanda! MR 285

PETITE Sono due giorni soli che ho l'onore di servirla... MR 303

VALVILLE Da Versaglies? È gran tempo che non ci son stato MR 331

Richiama la struttura scissa della frase anche la seguente battuta dialogica in forma di domanda, pronunciata da Madama Miran a Climal nell'*Orfana riconosciuta*. Si tratta in particolare di una frase interrogativa in cui ricorre una struttura “equativo-identificativa”: *Chi è costui che si accosta?* MR 330<sup>239</sup>.

Assimilabile ai costrutti equativo-identificativi è anche la seguente battuta, pronunciata da Madama di Fare e rivolta a Marianna, prima che quest'ultima venga nuovamente ricondotta prigioniera nella Bastiglia: *Non è questa la prima donna che ho vista piangere* MR 340. La frase in esame – tratta anch'essa dall'*Orfana riconosciuta* – segue il tipo “*essere il primo + relativa*”, un particolare costruito sintattico spesso inserito nell'ambito delle frasi segmentate<sup>240</sup>.

### 3.4.2.3. Frasi marcate

Nel dittico della *Marianna* è ben documentata la presenza di strutture frasali marcate, «veri e propri segnacoli della mimesi del parlato»<sup>241</sup> nei due testi esaminati. Nel *corpus* considerato ritroviamo numerosi esempi di dislocazioni a sinistra e a destra: per entrambi i tipi l'elemento dislocato è generalmente il complemento oggetto. Vediamo per primi alcuni esempi di dislocazione a sinistra (i corsivi sono miei)<sup>242</sup>:

TRUFFALDINO Ma *el facchin*, chi lo pagherà? MO 226

---

<sup>239</sup> Le frasi equativo-identificative sono costrutti formati da un sintagma nominale, dal verbo *essere* e da un pronome (generalmente dimostrativo) antecedente alla relativa (il tipo *È X quello che*). Su questi costrutti sintattici, che nelle fasi antiche dell'italiano sembrano assumere le funzioni della frase scissa, cfr. DE ROBERTO, *Le relative con antecedente nell'italiano antico*, cit., pp. 417-419 e pp. 525-533.

<sup>240</sup> Per il tipo “*essere il primo + relativa*” cfr. ancora DE ROBERTO, *Le relative con antecedente nell'italiano antico*, cit., pp. 532-533. Nell'esempio riportato a testo si noti inoltre la presenza del sostantivo *donna* che costituisce l'antecedente della relativa.

<sup>241</sup> GIOVANARDI – TRIFONE, *La lingua del teatro*, cit., p. 116. Per un'analisi diacronica dei fenomeni di dislocazione dall'italiano antico a quello moderno è fondamentale lo studio di D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., pp. 91-201. Sulle funzioni delle strutture sintattiche marcate e su una panoramica di tali costrutti nell'italiano contemporaneo cfr. A. FERRARI, *Tipi di frasi e ordine delle parole*, Roma, Carocci, 2012. Sul fenomeno nell'italiano teatrale si veda invece: TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 121-125. Sempre utili le letture di G. BERRUTO, *Dislocazione a sinistra e grammatica dell'italiano parlato*, in A. Franchi De Bellis – L. M. Savoia (a cura di), *Sintassi e Morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*, Atti del XVII Congresso SLI, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 59-82 e, dello stesso autore, *Le dislocazioni a destra in italiano*, in H. Stammerjohann (a cura di), *Tema-Rema in italiano*, Tübingen, Narr, 1986, pp. 55-70.

<sup>242</sup> Negli esempi riportati a testo, nel caso della dislocazione a sinistra (DS) il complemento oggetto è retto e seguito dal verbo della proposizione principale, mentre nei casi riportati di dislocazione a destra (DD) l'oggetto è retto e preceduto dal verbo.

DUTOUR *Il Cocchiere lo pago io* MO 227

MIRAN *La sua spada non l'ha* MO 249

MARIANNA *La risposta, Signore, io la cerco da voi* MO 278

CLIMAL [...] *Questa, o Marianna, io l'ho veduta nelle vostre mani* MO 281

Più contenuti invece i casi di dislocazione a destra del complemento oggetto:

CLIMAL *Le hai introdotte quelle persone?* TRUFFALDINO Sior sì. MO 252

PRESIDENTE [...] *Tu me l'hai minacciata di tua bocca la morte* MO 263

Nel primo esempio citato di dislocazione a destra (*Le hai introdotte quelle persone?*) notiamo in particolare che il costrutto assume una specifica connotazione interazionale, «evocando un clima di sottinteso in comune»<sup>243</sup> tra locutore e interlocutore, vale a dire i personaggi di Climal e Truffaldino.

A volte il fenomeno della dislocazione può riguardare anche complementi indiretti. Nell'esempio che segue notiamo un caso di dislocazione a sinistra, dove l'elemento dislocato è un complemento di argomento. Esempifichiamo:

[DS] FONTAINE *Di questo puoi parlarne a mio padre* MO 204

Ora segnaliamo invece un paio di casi in cui l'elemento dislocato è costituito da un'intera proposizione subordinata, più frequentemente di natura relativa e oggettiva. Documentazione:

[DD] ANTONIETTA *Me l'ha detto ella, che la crede una qualche bastarda* MO 229

[DD] FONTAINE *L'ho sempre detto, che colle donne non ci vogliono parole, ma fatti...* MO 241

Come si sarà potuto notare dagli esempi, nelle due commedie di Chiari la dislocazione a destra presenta un numero minore di occorrenze, rispetto al costrutto speculare della dislocazione a sinistra, per il quale – proprio a partire dal Settecento –, «si registra un'ulteriore forte impennata del fenomeno nei testi teatrali»<sup>244</sup>. La minore frequenza della dislocazione a destra nel dittico della *Marianna* si mantiene, dunque, «entro limiti fisiologici, considerando che i rapporti – rispetto al modulo speculare – sono di circa [...] 1 a 3 nel teatro settecentesco»<sup>245</sup>. È comunque significativo che nelle due commedie chiariane la dislocazione a destra si trovi spesso in frasi interrogative, segno evidente che tale costrutto è intimamente legato «al

---

<sup>243</sup> BERRUTO, *Le dislocazioni a destra in italiano*, cit., p. 61.

<sup>244</sup> TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 124.

<sup>245</sup> Ivi, pp. 124-125.

meccanismo del dialogo, con i suoi tipici aggiustamenti e ammiccamenti, [...] che la lingua teatrale tende appunto a riprodurre»<sup>246</sup>.

#### 3.4.2.4. *Ci* “attualizzante”

Un altro aspetto della sintassi delle due commedie che ricrea i moduli del parlato è rappresentato dall'uso del *ci* attualizzante<sup>247</sup>. Sebbene nel dittico di Chiari non siano attestati casi di anteposizione del pronome clitico *ci* davanti alle voci del verbo *avere* non ausiliare, è comunque interessante notare gli affioramenti di tale fenomeno nei due sottotipi del tratto sintattico in questione: si tratta del *ci* ridondante anteposto al verbo *essere*, quando non ha funzione di ausiliare, e di un caso di *ci* lessicalizzato.

Gli esempi che si segnalano dallo spoglio delle due opere comprendono dunque i seguenti due sottotipi:

- *ci* (o *vi*) ridondante + *essere*:

CLIMAL La trovarono [...] dove era stata assalita da' Masnadieri una carrozza; e i di lei genitori, che *v'erano* dentro, uccisi miseramente MR 367

- *ci* lessicalizzato di *volerci* ‘occorrere’:

VALVILLE [...] A chi vien da lontano poco *ci* vuole a spacciarsi per grande MO 279

FONTAINE A far ridere le persone poco *ci* vuole. TRUFFALDINO No ze vero. *Ghe* vuol più inzegno a farle rider, che a farle pianzer<sup>248</sup> MR 297

Nel secondo passo sopra citato notiamo l'uso del *ci* lessicalizzato anche nel turno di Truffaldino: *ghe* è infatti la forma settentrionale corrispondente al clitico *ci*<sup>249</sup>. Terminiamo la rassegna di esempi del *ci* lessicalizzato con altri tre casi rinvenuti nelle commedie:

FONTAINE Troppo *ci* vuole a capacitare colle ragioni una donna MR 331

CLIMAL Qui, figliuol mio, non *ci* vuole né furia, né fuoco MR 347

FONTAINE [...] colle donne non *ci* vogliono parole, ma fatti... MO 241

#### 3.4.2.5. Costrutti-eco

Come si è accennato all'inizio del presente capitolo, nel dittico della *Marianna* è ben rappresentata anche la sintassi di respiro corto. È il caso, ad esempio, delle numerose frasi foderate o strutture a cornice attestate nelle due commedie analizzate: in questo paragrafo

---

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> Per le diverse funzioni del *ci* attualizzante cfr. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., pp. 261-275; per la presenza del fenomeno nell'italiano a teatro si veda invece: TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 126-130. Cfr. inoltre G. BERRUTO, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in «Vox Romanica», 17 (1983), pp. 38-79.

<sup>248</sup> La traduzione della battuta di Truffaldino è la seguente: «Non è vero. Ci vuole più ingegno a farle ridere, che a farle piangere».

<sup>249</sup> Cfr. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta*, cit., p. 264.



considereremo in maniera ravvicinata tale costrutto sintattico, spesso adottato dal commediografo, cercando di descriverne le sue caratteristiche strutturali in un’ottica prevalentemente grammaticale.

La struttura a cornice – detta anche “costrutto-eco”<sup>250</sup>, in quanto la ripetizione di un elemento frasale alla fine dello stesso enunciato determina appunto un effetto eco –, si compone di tre parti adiacenti, che nel corso dell’analisi indicheremo con le lettere A, B e C. Segue un esempio prototipico, tratto dalla prima commedia del dittico:

MARIANNA [...] Scostatevi, di grazia, scostatevi MO 213  
 A B C

Come si può notare dal passo appena citato, l’elemento B rappresenta la parte centrale di tale costrutto ed è strettamente connesso sia con il costituente sintattico precedente A, sia con quello seguente C: le componenti A e C del costrutto-eco verranno denominate rispettivamente periferia iniziale e periferia finale<sup>251</sup>.

La categoria grammaticale che nelle due commedie incontriamo più spesso nel ruolo di periferia iniziale della costruzione-eco è senz’altro rappresentata dal sintagma verbale. Qualche esempio<sup>252</sup>:

TRUFFALDINO *L’aspetta, siora, l’aspetta* MO 364  
 VALVILLE [...] *Parlate, cara, parlate...* MO 216  
 MIRAN [...] *Cos’è, figliuola cara, cos’è!* MO 270

Ora vediamo invece alcuni esempi attestati nel *corpus*, dove A e C presentano una forma verbale strettamente abbinata a un pronome clitico, con alto coefficiente coesivo:

CLIMAL *No ’l sono, cara la mia figliuola, no ’l sono* MO 234  
 MARIANNA *V’ingannate, signore, v’ingannate* MO 245  
 CLIMAL *Non li perderete, Marianna, non li perderete* MR 289

Prima di passare in rassegna le altre tipologie di costruzioni-eco, consideriamo un ultimo esempio in cui troviamo l’elemento verbale nelle due periferie: si tratta del verbo *essere*, usato come verbo principale dell’enunciato, che riveste nell’esempio che mostreremo una funzione

<sup>250</sup> Sul fenomeno, da figura retorica a tratto sintattico nei costrutti-eco, si veda: F. DOVICCHI, *Costrutti-eco nell’italiano parlato. Da «ripetizione» a «cardinalità»*, Tübingen, Narr, 2010.

<sup>251</sup> Adotto la terminologia di DOVICCHI, *Costrutti-eco nell’italiano parlato*, cit., p. 49, in quanto estremamente precisa nel definire sia la posizione periferica dei componenti A e C, in contrasto con quella centrale dell’elemento B, sia la posizione d’apertura e di chiusura dell’enunciato. Le categorie e la terminologia adottate da Dovicchi sono peraltro già presenti in H. SCHEUTZ, *Pivot constructions in spoken German*, in A. Hakulinen - M. Selting (edited by), *Syntax and Lexic in Conversation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2005, pp. 103-128 e in L. RIZZI, *On the Position “Int(errogative)” in the Left Periphery of the Clause*, in G. Cinque - G. Salvi (edited by), *Current studies in Italian syntax*, Amsterdam et al., Elsevier, 2001, pp. 287-295.

<sup>252</sup> D’ora in poi uso il corsivo per evidenziare le periferie A e C.

predicativa<sup>253</sup>. Nella battuta di Truffaldino: *L'è qua senz'altro, l'è qua* 'Lui è qui senz'altro, lui è qui?' MO 256 notiamo infatti una funzione predicativa della forma verbale, in quanto «il costituente che precede *essere*, il soggetto, è un elemento referenziale, mentre il costituente che segue *essere* esprime una proprietà che, con la frase, si attribuisce a questo elemento referenziale», proprietà che nella battuta di Truffaldino è rappresentata dalla «localizzazione spaziale»<sup>254</sup>, conferita al verbo attraverso il deittico *qua*.

Consideriamo ora il caso in cui i tre sintagmi della struttura-eco A, B e C siano privi di predicato: siamo di fronte a fenomeni di ellissi dell'elemento verbale, che risulta tuttavia facilmente recuperabile dal contesto del turno dialogico. In questo tipo di costrutto A e C – ai quali è affidato maggiormente il carico semantico dell'enunciato – possono assumere la funzione di varie categorie grammaticali. Sintagma nominale: *Coraggio, madamigella, coraggio* MO 212; sintagma avverbiale: *Niente, figliuola, niente* MR 287; *Nulla, signore, nulla* MR 368; complemento di origine o provenienza: «MARIANNA Di qual Paese era questo suo marito? [...] TRUFFALDINO De Scochia, ... sì, de Scochia» ('Di Scozia, ... sì, di Scozia') MR 321.

Gli esempi seguenti, infine, mostrano come il costrutto-eco può essere impiegato anche in frasi interrogative: rispetto agli altri tipi di strutture-eco finora considerate, nei sintagmi A e C avremo due curve intonative più accentuate, dal momento che l'elemento centrale B svolge una funzione parentetica.

MARIANNA *Cosa farai*, ufficiale indegno, cavagliero malnato, *cosa farai?* MO 241

VALVILLE Voi mi trafiggete nel cuore. E *perché*, madama, *perché?* MO 277

MARIANNA Chi è che vi disubbidisce, madama...? [...] E *perché*, signore, *perché?* MO 277

I numerosi esempi di costrutti-eco attestati nelle due commedie di Chiari consentono di formulare alcune considerazioni di fondo, soprattutto riguardo al costituente centrale B. Dalla descrizione grammatico-sintattica del costrutto preso in esame si evince, infatti, lo scarso ruolo semantico e funzionale conferito dal commediografo al “cardine” della struttura-eco, per il quale non si può parlare propriamente di vero e proprio «*pivot*» dell'enunciato, nei termini in cui lo concepisce Scheutz<sup>255</sup> nel suo studio dedicato ai costrutti-eco: nei casi che si segnalano nel dittico, il sintagma centrale B non pare dunque svolgere la sua funzione di “elemento articolatore” del costrutto-eco fra A e C, in quanto la sua estensione – spesso di un solo

<sup>253</sup> Secondo Salvi, infatti, «le frasi in cui compare *essere* come verbo principale si possono suddividere, dal punto di vista semantico, in due tipi fondamentali: frasi ‘predicative’ e frasi ‘specificative’»: G. SALVI, *Le frasi copulative*, in L. Renzi - G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, 2001, vol. II, p. 163.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> Lo studioso per primo ha definito con il termine *pivot* l'elemento centrale B nei costrutti-eco: cfr. SCHEUTZ, *Pivot constructions in spoken German*, cit., pp. 103-128.

lessema – non conferisce risalto alla sua peculiare caratteristica di posizionamento al centro della struttura, né garantisce altresì una progressione informativa all'enunciato stesso<sup>256</sup>.

Nei fenomeni sintattici analizzati in questo paragrafo, il cardine B non riveste dunque un ruolo di prominenza informativa rispetto agli altri due costituenti della struttura-eco: la valenza semantica di B, considerato singolarmente, non è infatti a sé stante, non garantisce “autosufficienza informativa” al sintagma e per tale ragione necessita di un supporto semantico, espresso appunto dalle periferie A e C.

### 3.4.3. Fenomeni della sintassi culta

#### 3.4.3.1. Strutture ternarie

Accanto alle scelte sintattiche che tengono il discorso entro i canoni della medietà espressiva e della simulazione dell'oralità, non mancano nelle due commedie soluzioni più ricercate, spie di un rigoroso impegno stilistico del commediografo. Ne sono un esempio le numerosissime strutture ternarie attestate nel dittico della *Marianna*, utilizzate sia nelle serie aggettivali e nominali, sia nella sequenza allineante delle frasi.

Come per i costrutti-eco, anche in questo paragrafo verrà analizzato lo stilema sintattico del *tricolon* in un'ottica grammaticale, cercando di metterne in rilievo le peculiarità strutturali: si tratta di un artificio stilistico che va nella direzione della pura letterarietà e che dunque si allontana decisamente dai moduli e dai ritmi del parlato<sup>257</sup>. L'uso insistito di iterazioni seriali – dal *tricolon* ad aggregati ancor più consistenti – è evidente soprattutto nei turni dialogici e nei passaggi carichi di tensione emotiva dei personaggi delle due commedie.

Iniziamo a considerare i casi di strutture ternarie formate da nomi e aggettivi. Visti i numerosi esempi rinvenuti nelle due opere, mi limito ad un'esemplificazione selettiva<sup>258</sup>.

*Tricolon* nominale: *io ho mogli, figliuoli, e nipoti* MO 195; *nel caso mio ci vuol segretezza, risoluzione, e prudenza* MO 226; *un giovinastro senza carattere, senza senno, senza dinari* MO 246 (qui l'iterazione è accentuata anche dalla presenza dell'anafora); *Son assassinata. Pietà, soccorso, giustizia* MR 307; *Non*

---

<sup>256</sup> A proposito della nozione di *pivot*, Dovicchi nel suo studio individua le cinque peculiarità che lo caratterizzano all'interno dei costrutti-eco: «1) quella topologica di segmento centrale nella sequenza lineare degli elementi o sintagmi; 2) quella coesiva di collegamento delle due periferie; 3) quella semantica di completamento a livello logico-significativo; 4) quella informativa di Focus a livello pragmatico; 5) quella di cardine a livello rappresentativo, di chiara ispirazione psicolinguistica» (DOVICCHI, *Costrutti-eco nell'italiano parlato*, cit., pp. 71-72). Di tali requisiti individuati dalla studiosa, nel dittico di Chiari il cardine (*Pivot*) dei costrutti-eco sembra rispettare soltanto i punti 1) e 2).

<sup>257</sup> Il *tricolon* è un tipo particolare di *isocolo*: l'*isocolo*, o *parisòsi*, è una figura retorica che consiste nell'allineamento coordinato di due o più membri, ciascuno strutturato al proprio interno con il medesimo ordine lineare dei suoi costituenti minori. Tale fenomeno sintattico può interessare un singolo segmento di frase, una frase o un intero periodo. Sul *tricolon*, considerato nelle sue diverse tipologie, cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 230-232. Per l'*isocolo* nella tradizione retorica latina e negli usi moderni, cfr. invece: H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 184-187 (per il *tricolon*, in particolare, cfr. § 341).

<sup>258</sup> Traggio da ognuna delle due commedie analizzate non più di tre esempi per ciascun tipo di *tricolon* individuato.

sono, grazie al Cielo, né giuocatore, né damerino, né scapestrato MR 335; *Nell'animo mio non v'è che tumulto, confusione, ed orrore* MR 357 (apprezzabile in quest'ultimo esempio anche la *climax* ascendente).

*Tricolon* aggettivale: *voi siete giovine, vistosa, ed amabile* MO 195; *m'hai disubbidito? Balordo, vile, poltrone* MO 224 (qui notiamo invece la *climax* discendente); *gioventù volubile, spensierata, e bugiarda!* MR 289; *Abbandonata, tradita, prigioniera, qual sono, sarò sempre Marianna* MR 312; *Uomo scimunito, indiscreto, e villano* MR 336.

Chiudiamo la rassegna delle terne nominali e aggettivali con un ultimo esempio di *tricolon*, tratto dalla prima commedia del dittico, che include entrambe le categorie grammaticali. La battuta, pronunciata da Madama Miran a Marianna, fa trapelare tutta l'ammirazione che l'orfana suscita agli occhi della sua interlocutrice: *Considerate poi ora, che la vostra indole dolce, le vostre fattezze amabili, e le vostre oneste maniere al cuore mi parlano sì chiaramente per voi* MO 266.

Consideriamo ora i casi di strutture ternarie che interessano intere frasi. Facendo nostre le categorie del costrutto sintattico individuate da Lausberg per la tradizione retorica antica, e riprese da Mortara Garavelli, anche nel dittico di Chiari ritroviamo le seguenti tre tipologie di *tricolon*: a) *subiunctio*, quando i tre membri coordinati sono frasi intere, sintatticamente autonome; b) *adiunctio*, quando i membri interessati dal fenomeno sono costituiti da frasi o segmenti frasali, non autonomi sintatticamente; c) *disiunctio*, quando i tre membri del *tricolon* constano di sinonimi (quest'ultimo tipo vale per entrambe le precedenti costruzioni)<sup>259</sup>.

- a) Vediamo qualche esempio del primo tipo: come si noterà dagli esempi seguenti, nelle due commedie i casi di *subiunctio* sono spesso caratterizzati dalla presenza di anafora.

Esemplifichiamo:

FONTAINE Non ti ammazzerà, non ti accoperà<sup>260</sup>, non ti squarterà MO 207 (si noti qui la sequenza iterativa con *climax* ascendente)

PRESIDENTE [...] *Tu*, figlio ingrato, mi desideri estinto; *tu* me l'hai minacciata di tua bocca la morte; *tu* forse forse me l'hai preparata colle tue mani medesime MO 263

CLIMAL [...] È cavagliero, è vostro figliuolo, è mio nipote MR 330

- b) La seconda categoria dell'*adiunctio*, invece, nel dittico si caratterizza prevalentemente per la presenza di subordinate complete e finali. Ecco una sequenza di tre proposizioni finali che ritroviamo in una battuta di Marianna: *Qui vi aspettava appunto, madama, per chiedervi perdono di qualunque disgusto [...], per baciarvi teneramente le mani, e licenziarmi per sempre da voi* MO 275. Seguono ora due esempi in cui notiamo due serie di subordinate complete<sup>261</sup>:

*Ditele in nome mio, che la sua disgrazia mi passa l'anima, che la colpa principale n'è mia, che ne farò io*

<sup>259</sup> Per le tre tipologie di *tricolon* cfr. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 231.

<sup>260</sup> Dal verbo *accoppiare* 'ammazzare con violenza'.

<sup>261</sup> Si tratta nella fattispecie di proposizioni subordinate oggettive.

stesso *l'emenda* MR 315; *Ricordatevi adunque che siete amante, che siete suddita, che siete figlia* MR 343.

- c) Consideriamo infine un esempio di *tricolon* in cui compare la *disiunctio*, quando cioè i tre costituenti del costrutto sintattico – stavolta rappresentato da una terna aggettivale, non da una sequenza di frasi subordinate – sono legati tra loro da un rapporto di sinonimia. Riportiamo il passo contenente l'esempio, tratto dalla prima commedia del dittico:

FONTAINE Chi mi ridona la vista? PRESIDENTE Tuo padre. FONTAINE Mio padre? PRESIDENTE Sì, quel tuo padre stesso, che *barbaro* chiami, *disumano*, e *crudele* MO 263.

L'impiego massiccio di strutture ternarie nelle due commedie di Chiari è certamente riconducibile a ragioni stilistiche: il *tricolon* è evidente nei passaggi caratterizzati da forti tensioni emotive, ed è impiegato dal commediografo per ricreare l'*amplificatio* emozionale dei suoi personaggi, in momenti particolari della vicenda. Non è un caso, infatti, che la gran parte dei costrutti li ritroviamo concentrati nei dialoghi o nei monologhi pronunciati da Marianna, la quale è costretta ad affrontare le più svariate disavventure che causano alla protagonista del dittico continui disagi interiori e momenti ricchi di *pathos*: dall'attentato alla sua carrozza alla morte dei genitori, dal tentativo di violenza subito ad opera di La Fontaine all'imprigionamento nella Bastiglia, dalle nozze imposte con un pretendente a lei non gradito, fino al *riconoscimento* finale da parte di un avo che le consente di sposare l'amato Valville.

Riportiamo una battuta di Marianna, tratta da un passo dell'*Orfana riconosciuta*, che racchiude ben quattro sequenze di *tricolon*, più una lunga serie aggettivale:

MARIANNA Nella Bastiglia? ... Sventurata Marianna! [...] *Io tradita, io abbandonata, io prigioniera?* [...] *Orfana, sola, miserabile, sconsolata, piangente.* [...] Se madama di Fare *m'odia, mi perseguita e mi vuole disonorata*; perché *il padre mio, la mia madre, il mio sposo*, non prevedero il mio pericolo, o trascurano adesso la mia difesa? Ah! Che *tutti purtroppo m'hanno tradita; da tutti sono abbandonata; tutti mi vogliono morta...* MR 308

La battuta di Marianna è sapientemente costruita sfruttando sia le terne aggettivali, accompagnate dall'anafora del pronome (*io tradita, io abbandonata, io prigioniera*), sia le terne sostantivali, unite questa volta all'anafora del possessivo (*il padre mio, la mia madre, il mio sposo*). Notevole anche la serie aggettivale di cinque membri (*Orfana, sola, miserabile, sconsolata, piangente*)<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> La serie aggettivale, assieme ad altri esempi, verrà ripresa anche nel paragrafo seguente. In nota riporto un'ultima variante di *tricolon* attestata nel dittico, rappresentata stavolta da una serie di tre domande pronunciate da un'insofferente Marianna: *Che pensi?... che risolvi?... che fai?...* MO 238. Interessante anche la sequenza di domande recitate da Climal, preoccupato per aver provocato il risentimento della sua amata Marianna: *Che feci? Che intesi? Che dissi mai?* MO 247.

### 3.4.3.2. Figure retoriche e altri fenomeni

A fare da contrappunto ai fenomeni che ricreano la mimesi dell'oralità, oltre alle strutture ternarie troviamo numerosi espedienti stilistici e sintattici che riprendono le movenze della lingua letteraria scritta. Elenchiamo alcune figure retoriche e grammaticali che ricorrono più frequentemente nelle due opere di Chiari:

*Iperbato.* Non sono rare le concessioni allo stile elevato, tipico del linguaggio poetico. Si veda ad esempio l'iperbato presente nel sonetto recitato da Marianna che chiude il dittico di commedie: *Vivi tu pure, e regna; e il nome mio, / Degli anni ad onta, e del livore altrui, / Vedrò immortale, e glorioso anch'io* MR 377<sup>263</sup>.

*Allitterazione.* Una forte allitterazione della sibilante si ha in questa battuta di Truffaldino: *Soldadi, spade, schioppi, pistole, cosa sarà mai?* MO 252. In una battuta di Climal ritorna invece l'allitterazione della nasale: *Quando altro, non potessi, uccider il suo padrone colle mie mani medesime, e così vendicarvi* MO 242.

*Sineddoche.* Sebbene Chiari ne faccia un uso assai parco, in talune battute si serve della sineddoche: *Il vostro legno, signore, sarà all'ordine?* MO 251 (*legno* qui vale per 'fucile'). Un altro esempio: *Eccoti, o figlio, un ferro... Eccoti incontro al ferro l'ignudo petto* MO 264 (*ferro* è qui impiegato per 'spada', classica sineddoche nell'uso poetico).

*Poliptoto.* Si tratta di una figura retorica assai impiegata dal commediografo. Un esempio: *Con chi finge finger conviene* MO 242. Troviamo numerosi casi di poliptoto soprattutto nelle battute a staffetta, ovvero quando una o più parole (nell'esempio che segue le coppie *crudele-crudeltà* e *usurparsi-usurpato*) rimbalzano da una battuta all'altra, dando vita a un ritmo da botta e risposta. Leggiamo il breve scambio di battute (corsivi miei):

VARTON È debito d'ogni donna non esser *crudele*.

MARIANNA È *crudeltà* in una dama l'*usurparsi* gli amanti altrui.

VARTON Non si chiama *usurpato* un cuore che viene spontaneamente esibito MR 352<sup>264</sup>

*Anadiplosi.* È un espediente retorico spesso adottato nelle due commedie per ricreare particolari effetti stilistici: *ma poiché volete così, così si faccia* MR 337; oppure: *el gha volsudo andar per forza. Per forza el m'ha tiolto la chiave della scala segreta* MO 224. Nell'esempio che segue l'anadiplosi è il perno di una struttura a chiasmo che si ripete due volte: *La cara madre mia se ne compiacerà; se ne compiacerà il mio caro padre; poiché lo vuole Marianna; e Marianna lo vuole* MR 373. Ecco un altro

<sup>263</sup> L'iperbato si realizza tra il secondo emistichio del primo verso della terzina (*e il nome mio*) e l'ultimo verso (*Vedrò immortale, e glorioso anch'io*). Per un'analisi più approfondita del sonetto di chiusura del dittico della *Marianna* cfr. par. 3.5.1.

<sup>264</sup> Sui fenomeni di ripresa e di ripetizione di parole da una battuta all'altra che innescano meccanismi di "effetto-eco", cfr. par. 3.6.3.

esempio con ripetizione speculare degli elementi frasali: *E della madre mia non so nuova; non so nuova del mio caro* Valville MR 337.

*Chiasmo*. Assieme all'anafora, il chiasmo è uno dei meccanismi retorici più ricorrenti nelle due opere: *son di parere che i casi vostri, e le vostre vicende siano degne della curiosità mia, e della mia compassione* MO 191. Vediamo ora una sequenza ternaria abbinata alla ripetizione dei possessivi disposti secondo una struttura a chiasmo, che rende il costrutto ancor più raffinato: *Se la vostra persona, l'indole vostra, e il vostro contegno esigono ammirazione...* MO 191. Ancora un esempio con disposizione a chiasmo dei costituenti frasali: *L'ambizione mia è stata tradita dalla mia tenerezza* MO 217.

*Anafora*. Sono numerosissimi gli esempi di anafore e ricorrono soprattutto nelle sequenze ternarie per accentuare l'enfasi del discorso. Qualche esempio: *Ma tu vivi pure, poiché Marianna lo vuole; vivi per la gloria sua; vivi per tuo rossore* MR 361. Nell'esempio che segue l'anafora aumenta il tasso di emotività della battuta di Valville: *Muori, uomo incostante; muori, amante ingrato; muori, cavaglier senza fede* MR 361. Vediamo ora l'anafora di *ecco* sempre inserita in una struttura ternaria che rafforza la coesione testuale del turno del personaggio: *ed ecco per lei salvato il dovere di figlia [...] ed ecco per lei salvato il dovere di suddita [...] ed ecco per lei salvato il dovere d'amante* MR 343. Un tipo particolare di anafora è infine rappresentato dall'iterazione seriale di *egli* in sequenze in cui il pronome assume valore tematizzante: *Cosa ha da creder quel giovine di voi, e di me? Egli non sa ch'io vi sono raccomandata. Egli vi ha trovato in una positura più da amante, che da padre. Egli dell'essere mio [...] non ha nessuna contezza* MO 244. Oppure: *Voi vedete qui mio figliuolo tutto diverso da quel di prima. Egli offese Madama Dorsin; egli oltraggiò suo marito; egli potrebbe dare ad amendue la soddisfazione dovuta coll'isposarne la figlia* MO 280. Consideriamo un altro esempio di anafora, stavolta del pronome *tu*, che conferisce alla battuta di Climal un ritmo serrato e incalzante in un dialogo con Truffaldino: *L'avrà detto, ma non l'avrà fatto. Tu lo sai, tu me 'l nascondi, tu mi disubbidisci... tu mi tradisci...* MO 223.

*Ripetizione*. Come accade per il poliptoto, anche le ripetizioni le ritroviamo spesso nelle battute a staffetta (nell'esempio che segue si notino le riprese di *perché* e *nemica* da una battuta all'altra<sup>265</sup>): «MARIANNA [...] non vogliate più chiamarmi così? MIRAN Perché, figlia mia? MARIANNA Perché non si deve il titolo di figliuola ad una vostra nemica. MIRAN Voi mia nemica? MARIANNA Io, sì, nemica vostra» MO 270.

*Inversione*. Spesso nelle due commedie l'ordine normale della sequenza sintattica è alterato: *Di nostra vita il più bel giorno è questo* MO 265; *Senza di voi non avrei saputo questa notte dove ricoverarmi* MO 261. Anche l'inversione tra il verbo ausiliare (o servile) e il participio passato è ben rappresentata: *Dove lasciato avete il vostro equipaggio?* MO 194; *Se io veduta l'avessi [...] ne saprei a*

---

<sup>265</sup> Il fenomeno verrà ripreso e analizzato più approfonditamente nel par. 3.6.3.

*quest'ora il nome* MO 211; *Nata io non sono vile* MO 197; e ancora: *A qual duro cimento esposta viene la virtù mia!* MO 235. Vi sono poi alcune inversioni ravvicinate nelle sequenze nome-aggettivo impiegate dall'autore con voluti effetti stilistici: *Celata mi volete l'abitazione vostra, la vostra patria* MO 216. Nell'esempio che segue rileviamo invece l'anticipazione del complemento di specificazione: *Egli dell'esser mio, delle mie vicende non ha nessuna contezza* MO 244.

*Posposizione del soggetto.* Sono frequenti i casi di posposizione del soggetto pronominale al verbo con forte sottolineatura enfatica, segnatamente nelle frasi interrogative: *Ha ella dell'amore per voi?* MO 286; *V'ha egli detto mai d'aver parlato con madamigella Varton?* MR 293; *avrò io cuore d'esserli amante [...] ?* MO 238.

*Serie.* Non rari anche i casi di accumulazione sotto forma di aggregati più consistenti del *tetracolon*. Nel dittico si segnalano diversi esempi di *tetracolon*<sup>266</sup>, che spesso assumono i toni dell'enumerazione e presentano una struttura anaforica: *se mi fosse piaciuta, ne saprei a quest'ora il nome, il cognome, la patria, l'età* MO 211; *perdo l'esser mio, la mia quiete, il mio cuore, me stessa* MO 271 (in quest'ultimo esempio l'iterazione è accentuata dall'anafora del possessivo). Ancora: *E vi par poco che non avendo né padre, né madre, né casa, né tetto, troviate chi vi voglia [...] ?* MR 333; *Timore, speranza, allegrezza e dolore, mettono in tumulto l'animo mio* MR 372. Sono da segnalare inoltre la serie sostantivale di cinque elementi messa in bocca a La Fontaine, sospeso tra l'amore e la gelosia per Madama Varton: *un cuore in cui fanno guerra atrocissima amore, gelosia, onoratezza, disperazione, e pietà* MR 357; la serie aggettivale di cinque membri recitata da Marianna: *Orfana, sola, miserabile, sconsolata, piangente* MR 308; e la sequenza di ben sei sostantivi, pronunciata da un incauto Climal diviso tra l'amore per la giovane Marianna e i suoi gravosi impegni di Presidente del Parlamento: *Amore, gelosia, sdegno, politica, timor, e speranza, sono tutti a battaglia dentro il mio seno* MO 221).

*Strutture parallele.* Il ricorso a strutture bilanciate e parallele non è ricorrente nelle due *pièces*, ma ne troviamo comunque alcuni casi. Un esempio: *A te pesa che l'età mia differisca alla natura il fatale tributo, perché hai fretta di non avere chi ti comandi [...]. A me pesa che la frale natura non si mostri all'età mia più benefica, per aver tutto l'agio di lasciarti più comodo, facoltoso, e felice* MO 263. Un altro esempio: *Il tuo carattere di padre non ti dà diritto alcuno sulla riputazione mia, e su 'l mio cuore. Quella m'obbliga a battermi, e vendicarmi di chi m'offende. Questo mi sforza a serbar le mie nozze a chi più mi piace* MO 202-203.

*Toscanismo sintattico.* Nelle battute dei personaggi affiora spesso qualche toscanismo sintattico, come la forma impersonale che ritroviamo negli esempi seguenti: *S'ha da fare con un Ministro* MR

---

<sup>266</sup> Per il *tetracolon*, altra varietà dell'isocolo, si vedano: MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., pp. 230-231 e LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., p. 187.



348, oppure: *Di qual sorpresa s'ha da temere?* MR 347; *la mia dote più bella ha da essere la mia onestà* MO 194.

*Stile nominale.* Sebbene la sintassi delle due commedie sia fortemente incentrata sul verbo, non manca qualche raro inserto di frase nominale. Eccone un esempio, tratto da una battuta del castellano, nel quale la rinuncia al verbo garantisce maggiore fluidità a tutto l'enunciato, e l'elenco delle caratteristiche fisiche dell'avo di Marianna assume un ritmo più serrato: «PLESSI Un giovinotto d'anni ventidue incirca, della statura mia, d'aria nobile, biondo di capegli, ma nero di ciglia, d'una carnagione bianchissima, e col labbro inferiore più grosso, e più rilevato dell'altro» MR 369.

*Ipotassi.* Non infrequenti i casi in cui notiamo una sintassi involuta e piuttosto elaborata. Si veda il brano che segue tratto da una battuta di La Fontaine: *Ditele che il suo Valville è un infedele; che non dubiti però; che si consoli; che si fidi di me, perché, giuro al Cielo, che se egli si scorderà di Marianna, io mi scorderò d'essere suo cugino, e vorrò che le mantenga la parola di sposo, a costo ancora di fargliela mantenere colla spada alla mano* MR 315. Il breve brano mostra un periodo composto da una serie di ben quattro subordinate complete oggettive rette dal verbo *ditele* (*che il suo Valville è un infedele; che non dubiti però; che si consoli; che si fidi di me*), seguite da una causale (*perché, giuro al Cielo*), da un'ipotetica (*se egli si scorderà di Marianna*) e da una completiva oggettiva (*che [...] io mi scorderò d'essere suo cugino*); seguono poi una coordinata alla principale (*e vorrò*) a cui si legano a loro volta una completiva oggettiva (*che le mantenga la parola di sposo*) e un'eccettuativa (*a costo ancora di fargliela mantenere colla spada alla mano*).

### 3.5. LESSICO E FORMAZIONE DELLE PAROLE

Il lessico delle due commedie della *Marianna* non presenta una particolare coloritura espressiva. L'aspetto più notevole è certamente costituito dall'oscillazione stilistica che vira dal polo alto della lingua – rappresentato dall'italiano aulico dei giovani innamorati e segnata da Marianna – sino al polo basso, incarnato invece dal dialetto parlato dal servo Truffaldino: al lirismo amoroso della protagonista, intriso di preziosismi lessicali, si contrappone infatti il tratteggio linguistico ben più demotico del servitore bergamasco, il cui motteggio popolare costituisce uno degli aspetti più significativi della fraseologia delle due commedie analizzate.

La figura di Truffaldino, che nel teatro di Chiari raccoglie l'eredità dello Zanni, consente al commediografo l'esibizione di materiali espressivi della tradizione popolare-rusticale veneziana: per tale ragione il servo si caratterizza come il personaggio linguisticamente più interessante delle due *pièces* chiariane, meritevole, perciò, di una trattazione a parte. Si metteranno così in luce gli aspetti più salienti del dialetto di Truffaldino, i fenomeni di mistilinguismo italiano-veneziano presenti nella parlata del servo, e i numerosi esempi di artifici stilistici ascrivibili al

“comico del significato”<sup>267</sup>. Questi ultimi sono ottenuti tramite il ricorso all’espedito comico del *qui pro quo*, ai malapropismi e ai fenomeni di *aequivocatio*, fonte di continui malintesi ed equivoci esilaranti, nonché elementi di spicco del repertorio espressivo del personaggio.

Per quel che concerne la fraseologia, il dato caratterizzante è certamente rappresentato dal frequente ricorso a proverbi, frasi sentenziose ed espressioni idiomatiche che Chiari dissemina nelle due commedie per puntellare la costruzione di un italiano colloquiale di sapore popolare.

Una descrizione relativamente compiuta sarà infine riservata ad un’area della formazione delle parole con forti implicazioni pragmatiche, l’area cioè dell’alterazione: tale disamina permetterà di constatare le sobrie scelte e l’uso contenuto di forme alterate impiegate da Chiari, che anche in questo settore si mantiene dunque entro una misura di medietà espressiva.

### 3.5.1. Aulicismi

La tastiera stilistica impiegata da Chiari nel dittico della *Marianna* spesso volge verso una sostenutezza di registro che in taluni casi viene impreziosita anche dalla presenza di numerosi poetismi. Nei due testi esaminati non mancano infatti passi che rivelano una sicura confidenza con l’italiano più alto, soprattutto nel linguaggio dei due giovani innamorati, e in particolar modo nelle battute di Marianna: se l’eloquio del servo Truffaldino rappresenta il polo basso della compagine linguistica delle due *pièces*, la protagonista del dittico, invece, si esprime sovente in un italiano aulico e lacrimevole, che spesso lascia trapelare tutto il suo sentimento di sofferenza, causato dalla condizione di povertà e dalle dure imposizioni della famiglia adottiva, cui spesso è costretta a sottostare. Leggiamo ad esempio la seguente battuta di Marianna, in cui appare evidente l’angoscia della fanciulla, quando le viene imposto di convincere il suo amato Valville a prendere in sposa un’altra pretendente, Madamigella Dorsin. La battuta della giovane orfana, rivolta a sé stessa, è recitata “a parte”: *Ecco, Marianna, al più arduo tra tutti i cimenti la tua virtù* MO 275.

Anche altri personaggi si lasciano andare spesso a tirate di chiaro stampo retorico. Alcuni di questi, infatti – in momenti di particolare tensione emotiva della vicenda –, spesso ricorrono a cultismi, per conferire una veste aulica al proprio eloquio, come risulta ad esempio dalla seguente battuta di Climal, farcita di domande retoriche, serie di *tricolon* e preziosismi lessicali: ci troviamo in uno dei momenti più ricchi di *pathos* dell’intera trama, quando cioè Climal – dopo aver liberato il figlio che aveva fatto incatenare di notte ad un albero per punirlo di un misfatto commesso – si pente del gesto ed esorta il giovane al parricidio, offrendogli la propria arma.

---

<sup>267</sup> Secondo l’ormai classica definizione di Altieri Biagi. Per le due categorie di “comico del significato” e di “comico del significante” individuate dalla studiosa, si veda: M. L. ALTIERI BIAGI, *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in EAD., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57.

Leggiamo il brano che segue, in cui notiamo la consistente patina di aulicità che pervade l'intera battuta del personaggio (i corsivi sono miei):

CLIMAL Sì, quel tuo padre istesso, che barbaro chiami, disumano, e crudele [...] A me pesa che la *frale* natura non si mostri all'età mia più benefica, per aver tutto l'agio di lasciarti più comodo, facoltoso, e felice [...] Che fai, figliuolo? [...] Non sai forse come svenare tuo padre, perché sei disarmato? Eccoti, o figlio, un *ferro*... Eccoti incontro al ferro l'ignudo petto... Ferisci, impiaga, da' morte a chi ti diede la vita MO 263-264.

La battuta di Climal è sapientemente costruita sfruttando sia le terne aggettivali (*barbaro, disumano, e crudele* e *comodo, facoltoso, e felice*), sia le domande retoriche che nel brano ricorrono nel momento di massima tensione, cioè prima che Climal porga al figlio la sua arma per farsi uccidere. Risaltano le voci *ferro*, classica sineddoche nell'uso poetico per 'spada', e il petrarchesco *frale* 'fragile'<sup>268</sup>.

Nelle due commedie si segnalano altre voci marcate poeticamente o comunque connotate stilisticamente in senso aulico. Qualche esempio: *albergo* 'dimora' MO 196, *cangiare* MR 312, *indarno* MO 240, *loco* 'luogo' MO 202, *nascoso* MR 347, *raminga* MO 271, *rimota* MO 196, *tosto* MO 226<sup>269</sup>. Nella parlata dei due innamorati registriamo inoltre le locuzioni *essere, fare d'uopo* 'essere necessario'. Eccone due esempi: «VALVILLE son qui pronto a [...] farne l'ammenda, se fa d'uopo, co 'l mio sangue» MO 216; «MARIANNA Resterò, se sia d'uopo ancora tutta la vita mia, prigioniera nella Bastiglia» MR 339<sup>270</sup>.

A volte ci troviamo di fronte a veri e propri pezzi di bravura che dovevano esaltare le doti recitative degli attori impegnati sulla scena: al termine delle due commedie Chiari fa pronunciare alla protagonista una lunga battuta che culmina con la recitazione di un sonetto finale, che chiude di fatto la "dilogia" di Marianna. Per il significato simbolico che assume il componimento, quale inno alla venezianità della giovane orfana, e per la posizione che occupa all'interno del dittico è meritevole di una menzione particolare e vale la pena di citarlo.

---

<sup>268</sup> Per il tipo *frale* (lat. FRAGILEM) e i suoi usi nella nostra tradizione lirica, cfr. par. 3.2.3 del presente lavoro.

<sup>269</sup> Nel *GDLI* la voce *albergo* per 'dimora' ha la sua prima attestazione già in Francesco da Barberino e poi in Dante, con esempi che arrivano fino a Carducci e Panzini; la trafila letteraria di *cangiare* inizia invece con Giacomo da Lentini e i rimatori della scuola poetica siciliana, e arriva fino a D'Annunzio e Pirandello; *indarno* (impiegato con funzione avverbale come compare nelle due commedie) ha le sue prime attestazioni nelle rime di Uguccone da Lodi e nelle *Tre Corone* con attestazioni che arrivano fino alla poesia primonovecentesca; *loco* per 'luogo' (con monottongo e recupero della sorda) è poetismo presente già in Guittone d'Arezzo e Guinizelli; come *cangiare*, anche *nascoso* ha le sue prime documentazioni a partire da Giacomo da Lentini, con propaggini ottocentesche nel tragediografo Giovanni Battista Niccolini; le prime testimonianze di *ramingo* (nel dittico di Chiari ne troviamo un solo reperto al femminile, riferito a Marianna: *Andrò io raminga pel mondo* MO 271) iniziano con Giacomino da Verona e se ne trovano esempi fino a Jahier, passando per le esperienze letterarie di Goldoni, Leopardi e Manzoni; *rimoto* (il cui impiego in letteratura è spesso alternato alla variante *remoto*) è presente a partire da Domenico Cavalca con attestazioni anche in Leopardi e nella letteratura contemporanea; gli esempi di *tosto*, infine, partono da Uguccone e arrivano fino ai poeti e ai prosatori del Novecento come Calvino e Montale.

<sup>270</sup> Il *GDLI* registra le prime attestazioni della locuzione *essere o fare d'uopo* nella lirica di Jacopo Mostacci, poeta attivo nell'ambito della scuola siciliana, con esempi che arrivano fino a Parini, Foscolo e Leopardi.

O dell'Adriaco Mar Donna, e Regina,  
In cui rinacque lo splendor primiero  
Di quell'antica Maestà Latina  
Che gran tempo diè leggi al Mondo intero!

5 Se all'altre Genti il Cielo oggi destina  
Te di virtude esempio, e d'onor vero;  
Veda ogni età lontana, e più vicina,  
Precorrer le tue Glorie al tuo pensiero.

Vivi tu pure, e regna; e il nome mio,  
10 Degli anni ad onta, e del livore altrui,  
Vedrò immortale, e glorioso anch'io.

In te nacqui, per te non son qual fui;  
Né l'ombre temer può del cieco obbligo  
Chi tutti a te consacra i pregi sui.

Il mistero relativo alle origini sconosciute della protagonista viene risolto nelle battute finali della dilogia di commedie: la madre di Marianna era veneziana. Chiari, dunque, chiude il dittico nel segno della «Veneta Dominante Augustissima» (così viene dipinta Venezia nel monologo finale di Marianna), dando spazio a una vera e propria esaltazione della venezianità della fanciulla, quasi a voler dimostrare che le grandi virtù morali della giovane – divenuta ora *orfana riconosciuta* – siano da ricondurre proprio alla sua origine veneziana<sup>271</sup>.

Soffermiamoci ora brevemente sull'analisi metrica e linguistica degli aspetti più salienti del sonetto. Il componimento presenta versi endecasillabi con accento principale di 4<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup> sillaba e ha uno schema metrico con rima alterna sia nelle prime due quartine (ABAB ABAB), sia nelle due terzine (CDC DCD). Si segnalano due *enjambement* ai vv. 2 e 5 (notevole quello che troviamo al v. 2: *lo splendor primiero / Di quell'antica Maestà Latina*). Segnaliamo inoltre l'iperbato tra il secondo emistichio del v. 9 (*e il nome mio*) e il v. 11 (*Vedrò immortale, e glorioso anch'io*), e anche altri artifici stilistici come ad esempio le due dittologie disseminate nel sonetto: la prima, d'esordio, al v. 1 (*Donna, e Regina*); la seconda al v. 11 (*immortale, e glorioso*); si aggiunga anche l'apocope sillabica al v. 4 in *diè* 'diede'. Interessante l'antico gallicismo *primiero*, attestato al v. 2: si tratta di una forma metaplastica con suffisso gallicizzante *-iero*, che ricorre nel sonetto nell'accezione di 'primitivo, originario'<sup>272</sup>. Merita un cenno anche il possessivo *sui* 'suoi' dell'ultimo verso: latinismo, piuttosto che sicilianismo, *sui* è forma adoperata in poesia quasi esclusivamente in rima e, in quella sede, la ritroviamo anche nel sonetto recitato da Marianna in rima siciliana con *altrui*: *fui* dei vv. 10-12<sup>273</sup>. La posizione incipitaria che occupa il vocativo (O

<sup>271</sup> Cfr. COMPARINI, *Les voyages de Marianne du roman de Marivaux au théâtre de Pietro Chiari*, cit., pp. 49-50: un contenuto ideologico così forte, quale è quello che emerge dai versi del sonetto – ovvero l'esaltazione della città di Venezia e del suo glorioso passato – doveva certamente raccogliere il favore del pubblico di spettatori veneziani dell'epoca.

<sup>272</sup> Per il tipo *primiero* e i suoi diversi usi nella nostra tradizione lirica, cfr. qui par. 3.3.1.

<sup>273</sup> Per il possessivo *sui* cfr. par. 3.3.3 del presente lavoro. Per la rima siciliana si veda invece: P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, § 150.

dell'Adriaco Mar Donna, e Regina) è stilisticamente rilevante e conferisce un tono di solennità a tutto il sonetto, fin dal primo verso.

### 3.5.2. La maschera e la lingua di Truffaldino

#### 3.5.2.1. Aspetti tipologici del personaggio

La presenza della maschera di Truffaldino nella parte del servo bergamasco testimonia l'adesione di Chiari a una tradizione teatrale molto sfruttata già a partire dal Cinquecento, che vedeva appunto «nel bergamasco un personaggio proverbialmente furbo e ingegnoso, e al limite persino altamente istruito»<sup>274</sup>.

Nelle due commedie di Chiari Truffaldino si presenta come un servitore sciocco ma, al contempo, anche intraprendente ed astuto: sciocco quando opera senza pensare o genera fraintendimenti, come nel caso in cui crede di rassomigliare a una balena, equivocando una battuta di Marianna che dice al servo di indossare un vestito variopinto come i colori dell'arcobaleno; astuto quando agisce con malizia, come nel caso in cui trova un *escamotage* per eludere la fila e introdursi per primo presso la camera di Madama Miran per consegnarle un'importante missiva.

Da un punto di vista tipologico, dunque, il servo bergamasco messo in scena da Chiari sfugge quasi interamente all'irrigidimento e alla fissazione della maschera zannesca, dal momento che nel personaggio chiariano ritroviamo i caratteri tipici sia del primo che del secondo Zanni<sup>275</sup>.

La lingua adottata da Truffaldino – le cui origini bergamasche vengono più volte palesate dal servo stesso e dai suoi interlocutori all'interno del dittico –, è però il dialetto veneziano, un idioma che colloca quindi il personaggio di Chiari in basso in una virtuale scala sociostilistica, rispetto agli altri personaggi delle due commedie: al lirismo amoroso di Marianna e alla sostenutezza stilistica di Climal fa infatti spesso da contraltare la greve e materica concretezza del facchino bergamasco.

---

<sup>274</sup> L. D'ONGHIA, *Pluridialeltalità e parodia. Sulla «Poizione» di Andrea Calmo e sulla fortuna comica del bergamasco*, in «Lingua e Stile», 44 (2009), pp. 3-39 (a p. 18).

<sup>275</sup> Nella nostra tradizione teatrale lo Zanni rappresenta il servo bergamasco per eccellenza, nonché una fra le più antiche maschere della Commedia dell'Arte. Nel personaggio di Truffaldino notiamo dunque la coesistenza sia dei tratti tipici del primo Zanni, quelli cioè del servo furbo e veloce, capace anche di giocare brutti tiri al suo padrone e ai suoi interlocutori, sia quelli del secondo Zanni, che notiamo invece quando Truffaldino incarna i caratteri del servitore lento, povero, sempre in preda alla fame e all'ingordigia e solito a generare continui equivoci col padrone o con il nipote di questi. Sull'evoluzione della maschera dello Zanni si veda: S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006; per un approfondimento della figura di Antonio Sacco, che rivestì il ruolo di Truffaldino anche nel teatro di Chiari, è sempre utile la lettura di C. ALBERTI, *Il segreto di un Truffaldino. L'itinerario di Antonio Sacco, comico sapiente, da Venezia a Lisbona nell'età di Goldoni*, in «Estudios Italianos em Portugal», 54-56 (1994), pp. 215-226. Sulla lingua di Truffaldino ha scritto pagine importanti G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 139-144; sulla lingua della maschera di Pantalone nella commedia dell'arte e in Goldoni, si veda invece l'approfondita analisi di P. SPEZZANI, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997, in particolare le pp. 27-120 e 219-267.

Nella seconda commedia del dittico Chiari ci svela le vere origini del personaggio. È La Fontaine a fornirci il primo indizio sulle origini di Truffaldino, quando chiama in causa i conterranei del servo, i bergamaschi, in un momento della vicenda in cui il giovane schernisce Truffaldino, tutto preso a ridicolizzare la “fame” delle donne, a suo dire sempre pronte a maritarsi. Si veda il seguente scambio di battute:

TRUFFALDINO [...] Chi ghe ze a sto mondo che ghabbia più appetito delle putte da maridar?  
FONTAINE I Bergamaschi sono tutti così spiritosi, come sei tu? TRUFFALDINO Oh, adesso no.  
FONTAINE Perché adesso no? TRUFFALDINO Perché mia mare, dopo averme fatto mi, l'ha rotto el stampo MR 296.

E ancora, a proposito della ricchezza che il servo auspica di accumulare a Parigi – città, lo ricordiamo, dove sono ambientate le due commedie – prima di far ritorno a Bergamo:

TRUFFALDINO La parona qua de casa m'ha mandà a chiamar. [...] Questi zè i guadagni che averò fatti in Franza. Tornar a Bergamo mezzo strupiado MR 349

Sarà Truffaldino stesso, sempre all'interno della seconda commedia, a palesare le ragioni della sua “venezianità”, nonostante le sue origini bergamasche: si trasferì nella città lagunare per ragioni di lavoro, dove rimase per alcuni anni al servizio di un cavaliere scozzese. Leggiamo una battuta da cui si evince il passato veneziano del servo: Truffaldino nota in Marianna una chiara somiglianza con la padrona presso cui lavorava, prima di emigrare a Parigi: *La ghe someggia tanto a una Zentildonna, che mi ho servida quattro anni in Venezia, che la par un pomo tagliado per mezzo* MR 320<sup>276</sup>. Più oltre anche Madama Miran allude ai trascorsi veneziani del servitore. Si veda il dialogo tra i due personaggi:

MIRAN Tu hai servito più anni in Venezia un cavaliere scozzese, che aveva una veneziana per moglie. TRUFFALDINO L'è vera. Chi ghe l'ha ditto? MIRAN Una giovane, che somiglia alcun poco a quella tua padrona MR 350<sup>277</sup>.

### 3.5.2.2. La lingua di Truffaldino

Il veneziano parlato da Truffaldino si presenta nelle vesti di un idioma piuttosto ben caratterizzato che, nonostante le origini bergamasche del personaggio, non esibisce mai tratti di esclusiva spettanza orobica<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup> Traduzione: «Lei somiglia tanto a una gentildonna, che ho servita quattro anni a Venezia, che pare una mela tagliata a metà».

<sup>277</sup> Si può dare una giustificazione storico-sociologica alla venezianità del bergamasco Truffaldino: già in epoca medievale, infatti, era molto diffusa l'emigrazione dei facchini dal contado lombardo verso le città di Padova e Venezia: cfr. C. CIOCIOLA, *Attestazioni antiche del bergamasco letterario. Disegno bibliografico*, in «Rivista di letteratura italiana», 4 (1986), pp. 141-174 (a p. 165). Tale fenomeno sociale alimentò nella nostra tradizione letteraria lo stereotipo del facchino bergamasco e si consolidò a tal punto che i componimenti scritti in dialetto bergamasco vengono appunto definiti per antonomasia «“alla bergamasca” o anche [...] “alla facchinesca”» (ivi, pp. 165-166). Già nel Cinquecento si leggeva in *Baldus* XII 92 di Teofilo Folengo: «sunt bergamasca soli de stirpe facchin», a testimoniare la vulgata identificazione tra il facchino, che svolgeva le sue mansioni di servitore presso i nobili veneziani, e le sue origini bergamasche (per la citazione dal *Baldus* cfr.: T. FOLENGO, *Opere di Teofilo Folengo. Appendice: i maccheronici prefolenghiani*, a cura di C. Cordic, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 351).

È opportuno precisare anzitutto che si tratta di un idioma con un certo grado di stilizzazione letteraria, in cui si notano a volte oscillazioni e discrepanze nella resa del dialetto all'interno delle due commedie, senza che ciò vada tuttavia ad inficiare la fisionomia complessiva della parlata di Truffaldino<sup>279</sup>.

1. Diamo ora un saggio del veneziano di Truffaldino, riportando parte di una battuta del servo, tratta dalla prima commedia del dittico. Dopo le minacce subite ad opera di La Fontaine, Truffaldino si lascia andare a uno sfogo che occupa l'intera scena finale del II atto:

Ma certo, che colù xè un gran diavolo, e no 'l se ghe someggia niente a so pare [...] Povero omo mi! Son adesso in un bell'imbrogio! El m'ha portà via la chiave della porta segreta. El pol andar fora de casa a che ora el vol senza aver soggezion de nessun [...] Mi son in stato de dirghe tutto a so pare [...] la vedo intrigada per lu; l'ha avù el coraggio sto temerario de dir che el fa conto che so pare sia morto. No vorrave, no vorrave... [...] M'aspetto che me toccherà sta notte de far la sentinella; onde fazzo conto da metterme intanto in avantazo, e andar a far un sonetto de quattro righe... MO 208-209<sup>280</sup>

Il brano proposto evidenzia alcuni degli aspetti più notevoli del dialetto di Truffaldino che si caratterizza per taluni tratti vistosi e insistiti. Nel campo della fonologia non si registrano fenomeni particolarmente significativi. Per il vocalismo tonico segnaliamo i monottonghi nei tipi *omo* 'uomo', *fora* 'fuori', *pol* 'può' e *vol* 'vuole': la propensione alla monottongazione di [wɔ] in [o] nella lingua del servo rappresenta un fenomeno che rispecchia l'evoluzione fonetica del tempo, in quanto nel dialetto veneziano in sede tonica «la fortuna dei dittonghi comincia a declinare a metà del Settecento»<sup>281</sup>. Spicca nella battuta di Truffaldino la forma non anafonetica *someggia* 'somiglia', in cui notiamo anche il passaggio dalla laterale palatale all'affricata palatale.

---

<sup>278</sup> Per un quadro generale degli aspetti linguistici più caratterizzanti del dialetto bergamasco si vedano: D'ONGHIA, *Pluridialettalità e parodia. Sulla «Posizione» di Andrea Calmo*, cit., in particolare le pp. 18-39; C. GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie "ridicolose" romane del Seicento*, in «La lingua italiana», 6 (2010), pp. 101-121, in particolare le pp. 109-110; sul bergamasco nella letteratura e nel teatro, cfr. il già citato CIOCIOLA, *Attestazioni antiche del bergamasco letterario*, cit., che fornisce una ricognizione del volgare bergamasco a partire dai primi secoli della nostra storia letteraria.

<sup>279</sup> Siamo dunque di fronte ad un "veneziano di maniera", un dialetto rappresentato in modo edulcorato. Nella resa del dialetto, inoltre, non sono da escludere diversi fattori legati ad esempio alla provenienza di Chiari (un autore, lo ricordiamo, bresciano di nascita e modenese di adozione) e soprattutto va tenuto conto del lavoro di livellamento e di omologazione operato dalle tipografie, che non si può credere privo di conseguenze. Per un inquadramento degli aspetti più notevoli del dialetto veneziano cfr.: C. MARCATO, *Il Veneto*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di M. Cortelazzo et al., Torino, UTET, 2002, pp. 296-328, in particolare le pp. 300-301 e 320-324; sul veneziano in una commedia di Andrea Calmo, si veda A. CALMO, *Il Saltuzza*, a cura di L. D'Onghia, Padova, Esedra, 2006, pp. 200-206. Un breve profilo degli aspetti più salienti del veneziano nelle commedie ridicolose del Seicento viene fornito in GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie "ridicolose" romane del Seicento*, cit., pp. 110-111.

<sup>280</sup> Traduzione: «Ma certo che costui è un gran diavolo, e non somiglia per niente a suo padre [...] Pover uomo io! Adesso sono in un bell'imbrogio! Mi ha portato via la chiave della porta segreta. Può uscire di casa a qualsiasi ora senza aver soggezione di nessuno [...] Io sono nelle condizioni di dire tutto a suo padre [...] la vedo intricata per lui; questo temerario ha avuto il coraggio di dire che fa conto che suo padre sia morto. Non lo vorrebbe, non lo vorrebbe [...] Mi aspetto di far la sentinella stanotte; per cui faccio in modo di avvantaggiarmi, e vado a scrivere un sonetto di quattro righe».

<sup>281</sup> D. BAGLIONI, *Sulle sorti di [ɔ] in veneziano*, in Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès International de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013), a cura di Éva Buchi et al., Strasbourg, ÉliPhi, vol. I, 2016, pp. 353-365 (a p. 355).

Per il vocalismo atono si segnala invece in protonia e in postonia la tendenza a rendere con la *e* la *i* dell'italiano: troviamo infatti la conservazione di *e* protonica nelle forme *de*, *me* e *se*; la resa con *e* è anche in posizione finale in *metterme*.

Come evidenza il passo riportato, il veneziano di Truffaldino si qualifica soprattutto per il gran numero di terminazioni consonantiche e la conseguente caduta delle vocali finali: è piuttosto esteso infatti il fenomeno dell'apocope vocalica dopo nasale (*son*, *soggezzion*, *nessun*) e dopo vibrante (*andar*, *dir*, *aver*, *far*)<sup>282</sup>.

Più interessante appare invece il quadro del consonantismo. Tra gli aspetti più significativi il primo posto spetta al fenomeno della resa delle affricate palatali sorde e sonore dell'italiano con le corrispondenti dentali<sup>283</sup>, fenomeno che registriamo all'interno di parola nei tipi *faʒʒo* 'faccio' e *avantaʒo* 'avvantaggio' (in *avantaʒo* notiamo anche il fenomeno della degeminazione<sup>284</sup> con /v/ e /z/ scempie).

Degno di nota è il tipo *intrigada*, in cui notiamo il fenomeno della sonorizzazione delle sorde intervocaliche, un altro tratto linguistico che ci aspetteremmo in un dialetto settentrionale, quale il veneziano<sup>285</sup>.

Nell'eloquio del servo si segnala anche un caso di dileguo della consonante intervocalica: il nesso latino -TR- perde l'elemento dentale in *pare* 'padre'. Interessante infine il tipo *imbrogio* 'imbroglio', in cui notiamo il passaggio dalla laterale palatale all'affricata palatale.

Passiamo ora ai tratti più salienti della morfologia che ritroviamo nella battuta di Truffaldino: 1) l'articolo e pronomi maschili singolare è reso con *el*; 2) nella morfologia nominale notiamo l'uso del pronome soggetto *mi* per la prima persona singolare; 3) si segnala la forma pronomiale *ghe* per 'gli', anche in enclisi come in *dirghe* 'dirci'; 4) per i possessivi è da rimarcare il tipo *so* 'suo'.

Nella morfologia verbale, infine, è notevole la forma di 3ª persona singolare del condizionale con desinenza in *-ave*: *vorrave* 'vorrebbe'<sup>286</sup>. All'indicativo presente la forma con sibilante *xé*, per la 3ª persona singolare di *essere*, è in qualche modo attesa; tipica dell'area di riferimento è anche l'apocope sillabica che colpisce i participi passati come avviene in *avù* 'avuto' e *portà* 'portato'.

---

<sup>282</sup> Come si nota dagli esempi, l'apocope vocalica dopo vibrante è massima nelle forme verbali, specie negli infiniti.

<sup>283</sup> Nel veneto moderno le affricate dentali si sono poi evolute in sibilanti sorde e sonore: cfr. LOPORCARO, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, cit., p. 84. Sul fenomeno si veda anche: ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., vol. I, § 214.

<sup>284</sup> Sulla degeminazione, altro tratto tipico dei dialetti settentrionali, cfr. LOPORCARO, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, cit., pp. 83-86 e 102-103.

<sup>285</sup> Nel tipo *intrigada* si nota nella fattispecie il passaggio dalle consonanti sorde intervocaliche /k/, /t/ alle corrispondenti sonore /g/, /d/. Per il fenomeno della sonorizzazione, che ritroviamo nel dittico non soltanto nelle battute di Truffaldino, cfr. qui par. 3.2.3 e la bibliografia ivi indicata.

<sup>286</sup> Il condizionale in *-ave*, ormai uscito dall'uso moderno, continua il tipo latino costruito con infinito + HABUI, anziché infinito + HABEBAM: cfr. CALMO, *Saltuzza*, cit., p. 205. Sul fenomeno si veda anche: ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., vol. II, § 597.



2. Passiamo ora in rassegna alcuni dei tratti più notevoli della sintassi che ritroviamo nell'eloquio di Truffaldino, soffermandoci maggiormente sugli aspetti della lingua che denotano una chiara adesione ai moduli del parlato<sup>287</sup>.

Nella lingua del servo ricorrono spesso soluzioni sintattiche improntate alla scioltezza della lingua parlata, che riscontriamo ad esempio nei numerosi casi di doppio dativo: *Vardè po se 'l me porterà rispetto a mi* MO 224; *se mai me saltasse anca a mi la materia de morir da fame, la me trova la panza piena* MR 323.

Nelle battute di Truffaldino gli effetti di parlato sono spesso ottenuti anche attraverso meccanismi di ripetizione come la duplicazione o le frasi foderate: si tratta in entrambi i casi di soluzioni sintattiche votate alla ricerca di una maggiore espressività<sup>288</sup>. Vediamo due casi di ripetizione del medesimo elemento: *Son vegnù a chiappar fresco così bel bello a cavallo delle mie gambe* MO 271; *Giusto adesso, caldi caldi; e sentime el fià, che el me sa ancora da bon* MR 296 (in quest'ultimo esempio la coppia di aggettivi è riferita a un piatto di maccheroni che Truffaldino ha ingordamente mangiato prima di far visita a La Fontaine). Ora riportiamo invece due esempi di reduplicazione del medesimo elemento, stavolta rappresentato da una coppia di verbi: *introducimi, introducimi?* MR 363; oppure: *vedo, vedo. Ghe l'ha ditto quella zovena che gera in fortezza* MR 350.

Veniamo agli esempi di frasi foderate, fenomeni tipici della sintassi di respiro corto che ritroviamo nel veneziano di Truffaldino. Eccone tre esempi: *L'aspetta, siora, l'aspetta* MO 364; *La ze matta gramazza, la ze matta* 'lei è una matta poveraccia, è una matta' MR 323. Per l'ultimo esempio di frase foderata si rende necessario riportare uno scambio di battute tra la protagonista del dittico e il servo: «MARIANNA Di qual Paese era questo suo marito? [...] TRUFFALDINO De Scochia, ... sì, de Scochia» ('Di Scozia, ... sì, di Scozia') MR 321.

Nelle battute di Truffaldino non mancano inoltre casi di frasi marcate per dislocazione a sinistra. Un esempio: *Ma el facchin, chi lo pagherà?* MO 226<sup>289</sup>.

Sebbene il dialetto del servo caratterizzi il polo basso della compagine linguistica delle due commedie della *Marianna*, anche nell'eloquio di Truffaldino compare a volte qualche traccia di sostenutezza stilistica: tale ricercatezza di stile la ritroviamo ad esempio nell'adozione del modulo sintattico del *tricolon*, che nella lingua del personaggio chiariano si caratterizza per

---

<sup>287</sup> Per l'analisi della sintassi e del lessico si è ritenuto opportuno allargare l'indagine all'intero *corpus* delle due commedie, non limitando l'esame linguistico a una sola battuta di Truffaldino, come avvenuto invece per l'analisi fonolo-gica proposta al punto 1.

<sup>288</sup> Per la frase foderata o epanalepsi nel dittico della *Marianna* cfr. par. 3.4.2.5 e la bibliografia ivi indicata. Sul fenomeno della ripetizione o *geminatio*, cfr. invece par. 3.6.3.

<sup>289</sup> L'esempio riportato, assieme ad altri casi di dislocazione, è stato già segnalato nel paragrafo dedicato alle frasi marcate nelle due commedie, per cui cfr. par. 3.4.2.3.

l'iterazione seriale di intere frasi<sup>290</sup>. Documentiamo due casi dello stilema sintattico in questione: *Vostro padre, se farizzo questo, el me mazza, el me coppa, el me squarta* MO 207 (notevole in questo esempio anche la presenza di *climax* ascendente); *Truffaldin vol dir più che un poeta, che un filosofo, che un dottor* MR 297.

Nell'area della sintassi, infine, è da rimarcare la posposizione del soggetto pronominale al verbo nelle frasi interrogative. Un esempio: *Saveu vu cosa vol dir Truffaldin?* MR 297<sup>291</sup>.

3. Per quel che riguarda il lessico, nella parlata di Truffaldino spiccano alcune voci connotate da un sentore municipale o che comunque hanno una chiara connotazione “substandard”<sup>292</sup>. Dalla prima commedia del dittico ricavo: *bezzzi* ‘danari’ MO 226, *lavandera* ‘lavandaia’ MO 230 e *zatta*<sup>293</sup> ‘zampa’ MO 205. Nella seconda commedia si segnalano invece le seguenti voci dialettali: *bezzzo*<sup>294</sup> ‘moneta di rame’ MR 365, *furlana*<sup>295</sup> ‘tipo di danza’ MR 349, *gramazzza*<sup>296</sup> ‘poveraccia’ MR 323, *sbirro* MR 363 (usato nell’accezione moderna di ‘garante della giustizia’) e *strambera*<sup>297</sup> ‘persona violenta’ MR 349.

Fin qui, dunque, si è tracciato un quadro relativamente compiuto degli aspetti linguistici più vistosi del veneziano parlato da Truffaldino. Si tratta di un veneziano, lo ricordiamo, piuttosto “edulcorato”: la scelta di Chiari di adottare tale idioma per un parlante di origini bergamasche possiamo verosimilmente attribuirlo alla volontà del commediografo di dotare il suo personaggio di un dialetto di maggiore “spendibilità” scenica, e quindi molto più accessibile per il pubblico veneziano del tempo, rispetto invece al duro e ostico dialetto bergamasco, considerato ormai inservibile per il teatro dell’epoca.

### 3.5.2.3. Il “comico del significato”

Il tratteggio linguistico del personaggio di Chiari spesso si nutre di giochi verbali, di cui il servo bergamasco sovente si rende protagonista: si tratta di equivoci, bisticci lessicali, fraintendimenti tesi a creare il riso oppure più semplicemente scherzi fonici di vario genere,

<sup>290</sup> Sulla presenza e sulle diverse tipologie di *tricolon* impiegate da Chiari nel dittico della *Marianna*, cfr. par. 3.4.3.1.

<sup>291</sup> Sono assenti in Truffaldino le forme interrogative tipiche del veneziano con il pronome soggetto concreto al verbo e con la conservazione di -s nella seconda persona singolare, come ad esempio i tipi *sastu, vustu, distu*.

<sup>292</sup> Per la traduzione dei venezianismi di Truffaldino ho consultato il vocabolario di G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1867 (d’ora in poi: Boerio).

<sup>293</sup> «Zampa, Piede di animal quadrupede, e più si dice d’altri animali ancora»: Boerio, p. 807.

<sup>294</sup> La voce è registrata da Boerio, p. 78, che così la spiega: «Moneta di rame ch’era la metà del valore d’un soldo veneto, equivalente a sei danari»; *bezzzi* al plurale, come compare nella prima commedia, vale invece per «danari in generale».

<sup>295</sup> «Specie di Danza, più propria de’ Friulani che dei Veneziani, che si balla in due; ora è quasi ita in disuso»: cfr. Boerio, p. 292.

<sup>296</sup> «Poveraccio; Poverello, Voce di compassione verso d’alcuno»: cfr. Boerio, p. 313.

<sup>297</sup> «agg. a Persona, *Impetuoso; Subitano; Collerico* [...]»: cfr. Boerio, p. 710. In nota riporto infine il tipo *bagattella* ‘sciocchezza’ MO 224: si tratta di una voce settentrionale che però non viene pronunciata da Truffaldino, in quanto è voce messa in bocca a Climbal.

sempre orientati verso una spettacolarità facile e sicura, realizzata soprattutto attraverso il comico del significato.

Gli artifici ascrivibili al comico del significato sono infatti molto praticati da Chiari nelle due commedie della *Marianna*: nel *corpus* esaminato registriamo il ricorso all'espedito comico del *qui pro quo*, diversi esempi di malapropismi e alcuni fenomeni di *aequivocatio*, che caratterizzano ulteriormente la parlata di Truffaldino, connotandolo come il personaggio più esilarante delle due *pièces*.

Iniziamo la rassegna di esempi, mostrando due casi di fraintendimenti realizzati proprio tramite l'espedito del *qui pro quo*: si tratta, com'è noto, di un artificio comico tipico del linguaggio teatrale, impiegato con larghissima fortuna nella commedia di tutti i tempi e diffuso fin dai classici del teatro cinquecentesco. Il brano che segue presenta uno dei tanti gustosi dialoghi tra Truffaldino e La Fontaine, in cui si coglie tutta la distanza linguistica tra i due personaggi, fonte di continui equivoci e buffi malintesi. L'equivoco è fondato in questo caso sul malinteso generato dalla parola *finestra*: La Fontaine, costretto dal padre a rimanere prigioniero nella sua stanza, intima a Truffaldino di non riferire ad alcuno che gli ha fornito la chiave per aprire la porta e tentare così la fuga; se non manterrà la parola, al servo verrà fatta «una finestra nella pancia», dalla quale uscirebbero fuori, nella fantasia di Truffaldino, tutti i bocconi da lui mangiati ingordamente. Leggiamo il passo seguente:

FONTAINE Ti farò una finestra nella pancia, se dirai a mio padre d'avermela data [la chiave]. Animo va a serrare le finestre della mia stanza. TRUFFALDINO Una fenestra nella panza? No mancherave altro, che gavesse anche da spender per farme far nella panza un'inedriada. Se adesso go sempre fame, e no me sazio mai, cosa sarave allora, che tutti i bocconi anderave dentro per la porta, e i vegnirave fora per el balcon?<sup>298</sup> MO 208

Veniamo al secondo esempio di *qui pro quo*, fondato questa volta sul malinteso *balena-arcobaleno*, che si crea in questo caso fra Truffaldino e la protagonista del dittico: Marianna nota la curiosa somiglianza tra il costume variopinto del servo e i colori dell'arcobaleno; Truffaldino, però, fraintende e crede invece di somigliare ad una balena. Si tratta, come già accennato, di uno dei molti malintesi che punteggiano i dialoghi tra il servo e i suoi interlocutori. Vediamo lo scambio di battute:

MARIANNA Quante cose nel mondo si rassomigliano? Anche tu nel vestito somigli all'arco baleno.  
TRUFFALDINO Mi someggio a una balena? Zelle così belle le balene? MR 320

---

<sup>298</sup> Traduzione: «Una finestra nella pancia? Non mancherebbe altro che avessi anche da spender per farmi fare una vetrata nella pancia. Se ora ho sempre fame, e non mi sazio mai, cosa accadrebbe allora se tutti i bocconi andrebbero dentro per la porta, e poi uscirebbero fuori dal balcone?».

La tastiera espressiva impiegata da Chiari ci offre anche qualche esempio di malapropismo<sup>299</sup> o strafalcione “creativo”, come nel caso in cui Truffaldino usa *Cavadente* per ‘Presidente’ MO 205, *galera* per ‘galleria’ MO 252, *lettiera* per ‘lettera’ MO 222, *Scorça* per ‘Scozia’ MR 321, *Special* per ‘speciale’ MO 222, oppure quando il servo parla di uno sconosciuto quanto strampalato *delitto di lesena manestrada* per indicare in realtà il ‘delitto di lesa maestà’ MR 362, in uno dei più tipici strafalcioni della lingua dei popolani non istruiti quando si accostano al linguaggio giuridico.

Consideriamo infine un esempio interessante in cui il servo bergamasco attiva il meccanismo della *aequivocatio* per dar vita a un divertente fraintendimento. Ci troviamo quasi al termine del dittico di commedie e Truffaldino ha un diverbio con Madama Petite. L’equivoco verte sulla parola *sei*, 2<sup>a</sup> persona singolare di *essere*, che Truffaldino intende invece come numerale: il risultato che ne esce fuori è un gioco di parole in cui il bergamasco irretisce ulteriormente la sua interlocutrice, alludendo al gioco della morra, non rispondendo così alla domanda che gli viene posta dalla cameriera. Riportiamo il dialogo tra i due personaggi:

PETTE Ho domandato se sei della famiglia di Madama Miran [...] Orsù, finiamola: sei, o non sei?  
TRUFFALDINO Sette, e no otto, come la comanda. Da quel che vedo, la se delecta anca ella de ziozar alla mora. MR 363<sup>300</sup>

#### 3.5.2.4. Mistilinguismo italiano-veneziano

Completiamo il quadro dedicato alla parlata di Truffaldino, citando un paio di esempi di mistilinguismo italiano-veneziano che ritroviamo all’interno della stessa sequenza discorsiva del servo: nel caso specifico illustreremo due casi di enunciato mistilingue (ingl. *code-mixing*)<sup>301</sup>.

Nel primo esempio si presti attenzione all’enunciato del servo che comincia in italiano e finisce in dialetto:

FONTAINE È questo forse l’ordine che ti ha dato mio padre [...] ?  
TRUFFALDINO Questo appunto in genere, numero, e caso. Fora de casa non se ghe va. MO 206

Nel passo appena citato Chiari sfrutta il passaggio intrafrasale dall’italiano al dialetto per connotare espressivamente l’eloquio del personaggio, che prima cerca di esprimersi in un

---

<sup>299</sup> Per malapropismo si intende la sostituzione di una parola con un’altra, avente un suono simile ma di significato completamente diverso, il cui uso produce effetti comici.

<sup>300</sup> Citiamo un ultimo esempio di gioco fonico che vede protagonista sempre Truffaldino nel tentativo di imitare il nome di Madama Varton, che nella bislacca parlata del servo si tramuta nell’ideofono «tin tan ton». Riportiamo la battuta: «TRUFFALDINO [...] ma chi avemo da domandar? Madamigella? tin... tan... ton... L’è un nome tanto strambo, che no mel ricordo» MR 298-299.

<sup>301</sup> Sul fenomeno si veda almeno: R. REGIS, *Appunti grammaticali sull’enunciazione mistilingue*, München, Lincom Europa, 2005. Sempre utile la lettura di G. BERRUTO, *Italiano regionale, commutazione di codice e enunciati mistilingui*, in *L’italiano regionale*, Atti del XVIII Congresso internazionale della SLI (Padova - Vicenza, 14-16 settembre 1984), a cura di M.A. Cortelazzo - A.M. Mioni, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 105-130. Sul *code-switching* cfr. invece: G. BERRUTO, *Confini tra sistemi, fenomenologia del contatto linguistico e modelli del code switching*, in *La lingua come cultura*, a cura di G. Iannaccaro - V. Matera, Torino, UTET, 2009, pp. 3-34 e pp. 212-216.

italiano sorvegliato – chiare infatti le allusioni alla terminologia grammaticale latina (*genere, numero e caso*) – e poi chiude il suo turno con la lingua che meglio padroneggia, il veneziano. In questo caso l'enunciato mistilingue svolge una chiara funzione stilistica, ed è sfruttato all'interno dello stesso enunciato di Truffaldino per segnalare il coinvolgimento emotivo, e modificare il tono in senso ironico o scherzoso.

Veniamo all'altro esempio. Questa volta la battuta del servo comincia in dialetto e finisce in italiano:

TRUFFALDINO Zacché tutto il mondo zira, gira ancor tu, (*Lo caccia dentro a forza di calci*)... gira ancor tu, ... gira ancor tu. MR 349

Anche in questo caso l'uso alterno dei due codici linguistici avviene all'interno della stessa frase e risulta senz'altro funzionale alle esigenze di impatto comico e scenico, realizzando un significativo ampliamento dei registri espressivi del personaggio, utile a conseguire gli effetti drammatici ricercati dal commediografo.

### 3.5.3. Aspetti della fraseologia nel dittico della *Marianna*

La compagine linguistica delle due commedie di Chiari presenta altri elementi di interesse al di fuori dell'eloquio del servo bergamasco e dell'italiano di registro elevato, intriso di preziosismi lessicali e reminiscenze letterarie: tra il polo basso della lingua, incarnato dal dialetto di Truffaldino, e il polo alto dell'italiano aulico di Marianna è possibile infatti individuare un registro espressivo medio che funge in un certo modo da tessuto di collegamento verso i due poli estremi del dettato di Chiari. Nei due testi analizzati troviamo infatti alcuni espedienti espressivi che vanno nella direzione di restituire freschezza e spontaneità al parlato dei personaggi: uno di questi è senz'altro rappresentato dal ricorso a frasi sentenziose, espressioni idiomatiche e proverbi, veri e propri «blasoni popolari che danno sale e colore al modo di esprimersi dei personaggi»<sup>302</sup>.

Ne riportiamo una sintetica rassegna, partendo dalle frasi sentenziose che costituiscono senz'altro uno dei tratti più vistosi della fraseologia delle due commedie. Qualche esempio: *tutto crede chi troppo ama* MO 234; *con chi finge fänger conviene* MO 242 (si noti in questo caso anche la presenza del poliptoto); *il desiderar l'impossibile è cosa da stolto* MR 335. E ancora: *le teste più canute non sono sempre le più giudiziose* MR 341; *chi tutto teme, osa tutto* MR 357.

Continuiamo la rassegna con un paio di esempi di proverbi: il ricorso all'adagio è un espediente impiegato da Chiari per abbassare il livello del discorso e accostarlo a un eloquio più realistico, «da cui allusività [...] riporta la comunicazione nella cornice di un contesto familiare e

---

<sup>302</sup> GIOVANARDI – TRIFONE, *La lingua del teatro*, cit., p. 165.

consueto»<sup>303</sup>. I proverbi che ora si citano sono di contenuto vario e sono sempre accompagnati da una formula introduttiva del tipo *dice il proverbio, dise el proverbio*, allo scopo di mettere meglio in risalto l'intento didascalico. Per il primo esempio riportiamo una battuta di Madama Miran, la quale – rivolgendosi a Truffaldino, affamato perché rimasto sveglio per dodici ore durante tutta la notte – dice: *E bene! dice il proverbio, che chi non dorme, non mangia* MO 273.

Per l'altro esempio di adagio citiamo invece una battuta di Truffaldino: il buon senso popolare del servo è infatti scandito, a volte, dall'uso di proverbi: *ghe la raccomando a ella, perché dise el proverbio, che carta dorme, e vilan canta* MR 351, variante dell'odierno 'carta canta' (si tratta infatti di un'espressione ancor viva ai nostri giorni)<sup>304</sup>.

Veniamo ora agli esempi di espressioni idiomatiche. Queste ultime si segnalano nei due testi come tipici fenomeni di intensificazione dell'enunciato e rappresentano certamente la peculiarità lessicale della fraseologia delle due commedie analizzate: tali locuzioni usate dai personaggi (e segnatamente da Truffaldino e da La Fontaine) spesso lasciano trasparire un sentore locale, soprattutto negli esempi in veneziano che ritroviamo nell'eloquio del servo. Qualche esempio da La Fontaine: *vado tosto alle prese* 'vado subito a duello' MO 239<sup>305</sup>; *batter la luna* 'star malinconico' MO 210<sup>306</sup>; *non mi fate venire il mio caldo* 'non mi fate adirare' MO 239<sup>307</sup>.

Citiamo ora alcune locuzioni di forte sapore idiomatico pronunciate stavolta da Truffaldino: *m'ha lassà mi qua nelle pettole* 'mi hanno lasciato qui in pericolo' MO 255<sup>308</sup>; *no stago in capital*, dal modismo veneziano *stare in capitale* che nell'uso che ne fa il servo vuol significare 'non ci guadagno, né perdo' MO 273<sup>309</sup>. Ancora: *Mi [...] no stago su i puntigli*, col significato di 'non mi ostino'<sup>310</sup> MO 231. Segnaliamo inoltre un'esclamazione del servo che possiamo certamente ascrivere all'ampio repertorio espressivo del facchino bergamasco: l'imprecazione è rivolta a Madama Dutour, rea di non avergli pagato adeguatamente il trasporto di un forziere presso la

---

<sup>303</sup> GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie "ridicolose" romane del Seicento*, cit., p. 116.

<sup>304</sup> Nel proverbio notiamo in realtà un ennesimo strafalcione "creativo" di Truffaldino, in quanto la dizione corretta dell'adagio sarebbe *carta canta e vilan dorme*. Il proverbio viene recitato da Truffaldino quando gli viene chiesto di ritrovare la carta di benservito rilasciatagli dai suoi vecchi padroni, quando il servo lavorava a Venezia.

<sup>305</sup> L'espressione che troviamo nella battuta di La Fontaine *son uomo di spada, tratto alla militare, e vado tosto alle prese* è usata in riferimento al significato che il termine *presa* ha nella lotta, nel modo di dire dell'uso comune *venire alle prese* 'venire a contesa'.

<sup>306</sup> Il modo di dire è registrato da Boerio, p. 69, che così lo spiega: «Per lo starsi malinconico, pensoso e grullo. *Dar da beccare all'umore*, si dice del Profondarsi soverchiamente ne' suoi pensieri».

<sup>307</sup> «Aver del caldo, detto fig. vale Aver un temperamento facile all'ira ed alla commozione»: cfr. Boerio, p. 118.

<sup>308</sup> «Lassà o rimaner in te le petole, detto fig. [...] Lasciar o Rimanere nelle angustie, nell'imbrogljo, nel pericolo»: cfr. Boerio, p. 499.

<sup>309</sup> Il significato dell'espressione, non registrata da Boerio, la ricaviamo dal *Vocabolario Veneziano e Padovano* del Patriarchi, p. 217, che così la spiega: «*Stare in capitale*, non guadagnar, né perdere».

<sup>310</sup> Sul significato dell'espressione cfr. la voce *pontigliarse* sul Boerio, p. 522, che così la definisce: «v. *Star sul puntiglio; Ostinarsi; Intestarsi d'una cosa*». L'espressione è usata da Truffaldino quando questi stizzito si accontenta della mancia della locandiera dopo un estenuante tira e molla.

sua locanda. L'interiezione dialettale del servo arriva in uno dei momenti di maggiore intensità emotiva del diverbio con la locandiera: *gran pigna!* 'gran taccagnal' MO 230<sup>311</sup>. Riportiamo da ultimo una locuzione di Truffaldino condita in questo caso da elementi latini, in cui notiamo ancora una volta l'esibizionismo linguistico del personaggio nel suo aspetto più evidente: *m'ha dà sta lettiera, e i m'ha ordenà de [...] darghela subito, illico, et immediate* 'mi ha dato questa lettera e mi ha ordinato [...] di dargliela subito, lì e immediatamente' MO 222<sup>312</sup>.

Registriamo infine due espressioni tipiche stavolta dell'uso toscano pronunciate da Marianna, in cui compare il tipo *punto* nel significato di 'per nulla', che troviamo impiegato con funzione avverbiale per rafforzare una frase negativa: *non son punto stanca* 'non sono per niente stanca' MO 239; oppure: *non ha punto che fare coll'obbligazioni che vi professo* MO 214. L'uso di *punto* compare anche in una battuta di Villot nell'espressione idiomatica *né punto né poco* 'per niente, nient'affatto', diffusa ancora nell'italiano di oggi: *non me ne importa né punto, né poco* MR 336.

Esulano dal discorso sulla fraseologia, ma meritano ugualmente un cenno, i pochi esempi di voci colloquiali attestati nelle due commedie. Come dimostra l'esemplificazione che segue, nelle parti più briose e "comiche" Chiari opera a volte delle "discese verso il basso", puntando a un registro colloquiale che spesso scende al substandard. Ecco qualche esempio di colloquialismo: *ciancie* 'pettegolezzi, discorsi inutili' MO 195, *ciarlare* 'far pettegolezzi' MO 257, *ciarle* MR 297, *scimunito* 'idiota' MR 328.

### 3.5.4. Alterati

Nel campo della formazione delle parole occupano la scena alcuni esempi di alterati espressivi: la presenza, seppur contenuta, di diminutivi, accrescitivi e peggiorativi nei due testi esaminati si spiega con il tentativo del commediografo di accentuare la forza illocutoria degli enunciati, facendo ricorso all'atteggiamento di emotività dei personaggi, manifestando quindi una più evidente adesione ai moduli del 'parlato'. Chiari, dunque, non impiega una lingua che tende a realizzare effetti particolarmente significativi di cromatismo spettacolare tramite il meccanismo dell'alterazione<sup>313</sup>.

<sup>311</sup> Per il significato letterale cfr. Boerio, p. 509: «detto a Uomo per disprezzo [...] Estremamente avaro».

<sup>312</sup> L'esibizione del *latinorum* di Truffaldino che notiamo nell'uso della locuzione *illico et immediate* viene impiegata dal servo – per lo più in tono scherzoso e ironico – quando questi si reca da Climal per consegnargli un'importante lettera dello speciale.

<sup>313</sup> Per un'aggiornata disamina dei vari aspetti dell'alterazione si vedano: M. DARDANO, *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 133-145; H. NECKER, *Suffissi alterativi e restrizioni*, in *La formazione delle parole*, a cura di M. Grossmann e A.M. Thornton, Atti del XXXVII Congresso internazionale della SLI (L'Aquila, 25-27 settembre 2003), Roma, Bulzoni, 2005, pp. 389-405; L. MERLINI BARBARESI, *Alterazione*, in *La formazione delle parole in italiano*, a cura di M. Grossmann e F. Rainer, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 264-292. Sulla presenza del fenomeno nell'italiano teatrale cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 135-140. Sempre utile la lettura di C. GIOVANARDI, "Pedante, arcipedante, pedantissimo". Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 7 (1989), pp. 511-532.

Consideriamo per primi gli alterati diminutivi. Questi ultimi costituiscono la categoria più rappresentata nelle due commedie chiariane: nei testi analizzati si segnalano i suffissi alterativi *-ino*, *-etto/-a*, e *-ella*. Il valore diminutivo di *-ino* risulta più chiaro rispetto agli altri tipi *-etto* e *-ello*, «in confronto dei quali ha anche la capacità di esprimere una più evidente partecipazione affettiva»<sup>314</sup>. Qualche esempio: *manine* MR 365, *casino* ‘piccola casa’ MO 266, *tavolino* MO 233 (*tavolino* è tuttavia parzialmente lessicalizzato).

Nel *corpus* esaminato il suffisso *-etto* risulta invece più produttivo di quello con suffisso in *-ino*, «rispetto al quale rappresenta un’alterazione semanticamente più neutra»<sup>315</sup>. Eccone alcuni esempi: *poveretto* MO 260, *viaggiotto* MR 355, *semplietta* MO 234, *oretta* MO 255 (in quest’ultimo caso si tratta di un diminutivo di approssimazione) e *giovanette* MO 286.

Ha invece un’attestazione inferiore rispetto a quella dei due suffissi precedenti il morfema alterativo *-ella*, che negli esempi in cui lo ritroviamo può conferire sia una connotazione negativa (*artigianella* MO 269) sia positiva (*porticella* MO 254: in questo caso notiamo anche la presenza dell’interfisso *-c-*). Tra i diminutivi registriamo infine il tipo *giovinotto* MR 369 (in questo esempio il suffisso *-otto* dà vita a un derivato neutro e ha il valore attenuativo di ‘alquanto giovane’).

Per quanto concerne gli alterati accrescitivi in *-oni* segnaliamo solo la voce dialettale *omenoni* ‘uomini di statura grande’ MR 297, attestato nell’*Orfana riconosciuta* in una battuta di Truffaldino e usato dal servo con una connotazione scherzosa.

Per quel che riguarda i suffissati che presentano invece una connotazione negativo-spregiativa, si segnala il suffisso alterativo in *-astro* nel tipo *giovinaastro* MO 221. Notevole, infine, il tipo *donnicciola* MR 288: si tratta di un epiteto spregiativo che presenta una carica espressiva piuttosto sottolineata, il cui suffisso *-icciola* ha valore diminutivo e peggiorativo al tempo stesso (*Da una donnicciola plebea non poteva aspettarsi, che questo*)<sup>316</sup>.

Il parco impiego di forme alterate adottate da Chiari mantiene dunque il commediografo entro una misura di medieta espressiva: nel dittico della *Marianna* non troviamo infatti che pochi casi di diminutivi in *-ino*, *-etto*, *-ella* e poche altre forme connesse a queste; è significativo inoltre che manchino persino gli sfruttatissimi *-accio* e *-one* (se si eccettua la forma dialettale *omenoni*) che rappresentano due dei più ricorrenti morfemi maggiormente presenti nella commedia italiana<sup>317</sup>.

<sup>314</sup> DARDANO, *Costruire parole*, cit., p. 138.

<sup>315</sup> Ivi, p. 139.

<sup>316</sup> Il tipo *donnicciola* presenta in realtà un cumulo di affissi: nel morfema alterativo della parola notiamo infatti la sequenza “suffisso + interfisso + suffisso” (*donn-icci-v-ola*).

<sup>317</sup> Cfr. TRIFONE, *L’italiano a teatro*, cit., p. 139.



Le sobrie scelte del drammaturgo lasciano tuttavia spazio anche a qualche esempio di superlativo con suffisso *-issimo*, che conferiscono, al pari degli alterati, un analogo intento di accentuazione espressiva. Troviamo l'elativo *-issimo* nei tipi *assaisissimo* MO 211, *prontissimo* MO 279, *finissime* MO 237 (*finissime biancherie*), *lustrissima* MR 299, *strettissima* MR 302 (*parente strettissima*), *bianchissima* MR 369 (*carnagione bianchissima*), *miserabilissima* MR 312. Notevole infine il tipo *strambissimo* MO 205, messo in bocca a La Fontaine in un simpatico scambio di battute tra questi e Truffaldino: «FONTAINE Chi è questo Cavadente? TRUFFALDINO Vostro Pare. FONTAINE Presidente vuoi dire, e non Cavadente, Italiano strambissimo» MO 205.

Da segnalare inoltre un modulo tipico del discorso brillante, molto frequente nella comunicazione teatrale, vale a dire la ripresa con *-issimo* di un aggettivo contenuto nella battuta precedente<sup>318</sup>. Nel dittico di Chiari ne troviamo due esempi: «VILLOT Oggi fa veramente bel tempo. MARIANNA Bellissimo» MR 334. E ancora: «VALVILLE Di qual amore? Di quello che io porto a voi. Vi riesce nuovo? MARIANNA Nuovissimo». MR 355<sup>319</sup>.

### 3.6. TESTUALITÀ

Il livello della costituzione del testo delle due *pièces* della *Marianna* permette di constatare il tentativo di Chiari di riprodurre i tratti tipici del parlato e in particolar modo della conversazione, quali lo stretto legame con la situazione o deitticità e la forte frammentarietà dovuta alla presenza di numerose pause e interruzioni. In questa sezione verrà analizzato anche un costrutto tipico della retorica drammatica, già attestato nell'antichità nel teatro di Aristofane e Plauto, ovvero l'uso insistito di strutture ad eco che innescano meccanismi di botta e risposta tra le battute dei personaggi. Assieme alle strutture ad eco sarà infine esaminato il meccanismo della reduplicazione, un fenomeno di intensificazione tipico anch'esso della grammatica del parlato e ben rappresentato nei testi teatrali che consiste nella ripetizione ravvicinata di aggettivi, sostantivi, avverbi e verbi.

#### 3.6.1. La Deissi

La mimesi del parlato trova nell'uso dei deittici uno strumento forte di sostegno, costituendo così il principale «fattore di collegamento tra la parola scritta e la parola agita»<sup>320</sup>: la deissi rappresenta infatti uno dei mezzi più importanti di ancoraggio del discorso al contesto

<sup>318</sup> Sul fenomeno cfr. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 139.

<sup>319</sup> Nel dittico è opportuno notare infine la scarsa messe di nomi composti: si segnalano infatti solo *sottoportico* MO 250 che segue la struttura Avverbio + Nome, mentre per il tipo di composti Verbo + Nome troviamo *castigamatti* MO 206, *cavadente* MO 205 e *lavamano* MO 255.

<sup>320</sup> TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 107.

situazionale, ed è sfruttata dal genere teatrale «in una misura assolutamente sconosciuta agli altri generi letterari»<sup>321</sup>.

I deittici compaiono con notevole frequenza in tutti e due i testi esaminati: nelle pagine che seguono riportiamo una nutrita messe di esempi di pronomi impiegati con funzione deittica (spaziale e temporale), considerando da ultime anche due particolari categorie di deissi adoperate dal commediografo, la cui adozione è funzionale alla ricerca di intensificazione espressiva nel parlato scenico dei personaggi<sup>322</sup>.

### 3.6.1.1. Deissi spaziale

Nelle due commedie di Chiari troviamo soprattutto la deissi di natura spaziale, realizzata tramite avverbi di luogo (*qui, qua, là, colà*), oppure attraverso pronomi dimostrativi, usati limitatamente al loro impiego ‘spaziale’ (*questo, questa, quello, quella*)<sup>323</sup>. Un valore ostensivo si attribuisce invece all’avverbio *ecco*, spesso impiegato dal commediografo per introdurre un personaggio (*ma ecco opportunamente madamigella Varton* MR 304).

Fra gli avverbi che realizzano la deissi spaziale un posto di spicco spetta senz’altro alla coppia *qui/qua* e *là*: i primi indicano vicinanza al parlante, il secondo lontananza<sup>324</sup>. Eccone alcuni esempi<sup>325</sup>: *son io qui in vostro soccorso* MO 213; *non c’è nessuno qui?* MO 238; *opportunamente qui vi ritrovo, madamigella* MR 291; *Valville qui tra poco verrà* MR 357. E ancora: *el mio paron manda qua sto forzier* MO 229; *son qua per ordine della Corte* MO 250; *Sei qua tu!* MR 348; *La padrona è qua?* MR 349. Consideriamo ora qualche esempio di *là* e *colà* locativi: *Posalo là, e va’ per i fatti tuoi* MO 229; *quella carrozza che vedo là fuori non mi pare della vostra padrona* MR 303; *sperate di ritrovare colà chi vi preme* MO 276; *Troverai colà delle tigri, de’ leoni, e degli orsi* MR 361 (apprezzabile in quest’ultimo esempio anche il *tricolon* nominale).

Passiamo ora in rassegna i diversi usi deittici dei dimostrativi. *Questo*, accompagnato dal gesto indicante un oggetto per identificarlo oppure impiegato per presentare un personaggio (nel tipo: *questo è + persona*), può svolgere nel dittico funzioni aggettivali o pronominali. Nella ricca esemplificazione che ritroviamo nelle due commedie non mancano né gli uni né gli altri usi. Ecco qualche esempio del dimostrativo usato come aggettivo con funzione deittica: *In questo*

---

<sup>321</sup> A. SERPIERI, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in «Strumenti critici», 11 (1977), pp. 90-135 (a p. 97).

<sup>322</sup> Per un’attenta disamina delle varie categorie di deissi nell’italiano cfr. M. PALERMO, *Linguistica testuale dell’italiano*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 119-140. Sulla deissi spaziale nel teatro del Cinquecento si veda invece: R. SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. Sull’impiego della deissi a teatro cfr. da ultimo: C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>323</sup> Sugli usi deittici di *qui/qua* e dei dimostrativi *questo/quello* cfr. PALERMO, *Linguistica testuale dell’italiano*, cit., pp. 123-124; SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., pp. 110-122; 127-130; 183-186.

<sup>324</sup> *Qui* fa «riferimento a un luogo puntuale, definibile con precisione, *qua* e *là* rimandano piuttosto a un’area generica»: PALERMO, *Linguistica testuale dell’italiano*, cit., p. 123.

<sup>325</sup> Traggio da ciascuna delle due commedie del dittico non più di un paio di esempi di elementi deittici.

*biglietto [...] io do a Madama Dutour i miei ordini* MO 197; *vieni poi subito a questo Caffè qui dirimpetto a rendermene conto* MR 298; *bisogna non perder di vista questo giardino, e tacere* MR 348. *Questo/questa* assumono invece valore indicale di pronomi riferito a oggetto in: *Questo è uno scudo* MO 231; *Questo è un biglietto che egli le scriveva prima che ne seguisse l'arresto* MR 313; oppure: *questa è la spada di Valville mio nipote* MO 242; *questa è l'anticamera di mio figlio* MO 250. Una forte implicazione indessicale del dimostrativo si nota anche nella seguente battuta di Madama Dutour, quando indica a Marianna la camera della locanda che le è stata assegnata: *Questa è la vostra stanza* MO 227. Consideriamo infine un paio di esempi in cui il pronome è invece riferito a persona: *Quest'è l'amabile straniera che mi sta tanto su 'l cuore* MO 212; *Questa è una parente della mia cara madre?* MR 301.

Appare evidente che l'uso del dimostrativo *questo* (aggettivale o pronominale) è particolarmente produttivo e ricorrente nelle due commedie, e accompagna spesso «il gesto di indicazione su un oggetto o su una persona che si trova nelle vicinanze del personaggio»<sup>326</sup>. Emerge tuttavia una più larga preminenza della funzione di introduzione del luogo o dell'oggetto – unita al gesto di ostensione – su quella di presentazione del personaggio<sup>327</sup>.

L'impiego di *quello* nel dittico è notevolmente inferiore rispetto al deittico *questo*. Anche nelle due *pièces* chiariane si conferma dunque la tendenza tipica del linguaggio teatrale, nel quale «l'inclusione costante dei vari elementi al centro deittico primario favorisce l'uso del deittico di vicinanza [*questo*] per cui *quello* deittico (non anaforico) è caratterizzato da frequenza minore»<sup>328</sup>. È opportuno notare infatti che «la lingua del teatro è caratterizzata dall'immediatezza HIC ET NUNC e che tale impostazione restringe necessariamente il campo all'uso deittico del pronome *quello* sebbene non lo escluda completamente»<sup>329</sup>. Vediamo alcuni esempi del dimostrativo emersi dallo spoglio, in cui il deittico viene impiegato con funzione aggettivale: *Aprite quel forziere che sta là* MO 233; *posate tutto su quel tavolino* MO 233; *m'ha mandà qua con quella cesta de roba* MR 322. Ancora: *Lasciate che veda quella spada* MO 242; *Animo, batti a quella porta* MR 298. Gli usi pronominali di *quello*, invece, sono più spesso relativi al momento dell'identificazione del personaggio o di qualche oggetto. Due di esempi: *Che gente è quella?* MO 254, oppure: *Che borsa è quella?* MO 281<sup>330</sup>.

<sup>326</sup> SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., p. 113.

<sup>327</sup> Nelle due *pièces* la funzione di presentazione del personaggio viene infatti assolta principalmente dall'avverbio *ecco*.

<sup>328</sup> SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., p. 119. Secondo Sosnowski lo spazio scenico può essere suddiviso in due: «centro deittico primario (sfera del parlante con il corrispondente pronome *questo*), centro deittico secondario (sfera del destinatario con il corrispondente pronome *cotesto*)» (Ivi, p. 116).

<sup>329</sup> *Ibidem*.

<sup>330</sup> Nel dittico di Chiari occorre notare l'assenza del deittico *cotesto/cotesta*, che nel sistema tripartito dei deittici in toscano «indica pertinenza alla sfera d'interesse dell'ascoltatore»: PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, cit., p. 132. Troviamo tuttavia un caso di *questa tua* – potenziale semplificazione del sistema ternario – che svolge la medesima funzione di *cotesta*. L'esempio si registra in una battuta di Marianna, dopo che quest'ultima ha disarmato La Fontaine che aveva tentato di minacciarla con la sua spada: nell'esempio che segue si noti come il possessivo *tua* conferisca maggiore forza

Veniamo infine agli usi di *ecco* impiegato con valore presentativo. Nei due testi tale meccanismo introduttivo interessa principalmente i personaggi che vengono introdotti sulla scena. Non si registrano casi in cui compare *ecco* associato a un elemento deittico<sup>331</sup>. Qualche esempio: *Ecco mia sorella* MR 340; *Ecco il Valville con vostro figlio* MR 372; oppure: *ecco tuo padre* MO 264; *Ecco Marianna medesima* MR 372. Si segnalano inoltre, meno frequentemente, sequenze con forte valore ostensivo del tipo *ecco* + oggetto, che ritroviamo spesso in momenti della vicenda particolarmente ricchi di *pathos*: nel brano che riportiamo, Climal incita il figlio al parricidio e gli porge la sua arma per compiere il gesto fatale.

CLIMAL [...] Non sai forse come svenare tuo padre, perché sei disarmato? Eccoti, o figlio, un ferro... Eccoti incontro al ferro l'ignudo petto. Ferisci, impiaga, da' morte a chi ti diede la vita MO 264.

Riportiamo infine un passo tratto dalla prima commedia del dittico, caratterizzato da un alto tasso di deitticità: Climal esorta Marianna ad aprire il forziere contenente numerosi donativi che il protettore ha procurato alla giovane orfana (i corsivi sono miei):

CLIMAL [...] Prendete *questa* chiave.  
 MARIANNA Che deggio farne?  
 CLIMAL Aprite *quel* forziere che sta *là* in disparte [...]  
 MARIANNA *Eccolo* aperto, signore.  
 CLIMAL Cavatene fuori ciocché v'è dentro, e posate tutto su *quel* tavolino.  
 [...]  
 CLIMAL Che andate dicendo, figliuola, tra voi medesima?  
 MARIANNA Cerco tra me stessa a chi mai son destinati *questi* abiti, e *queste* donnesche galanterie.  
 CLIMAL *Quelle* galanterie, *quegli* abiti, sono vostri. MO 233

### 3.6.1.2. Deissi temporale

Nel dittico della *Marianna* la deissi temporale è affidata a forme quali avverbi ed espressioni avverbiali (*ora*, *allora*, *ieri*, *oggi*, *domani*), ad alcuni aggettivi (*passato*), e ai dimostrativi *questo* e *quello*, questi ultimi considerati stavolta limitatamente ai loro impieghi temporali<sup>332</sup>. Il punto di riferimento per definire le relazioni deittiche nella deissi temporale è «il momento dell'enunciazione (= ME), cioè il momento in cui avviene lo scambio comunicativo»<sup>333</sup>. Nella

---

connotativa al deittico, in quanto rappresenta un espediente funzionale a esprimere l'appartenenza dell'oggetto – in questo caso la spada – alla sfera dell'ascoltatore (ovvero il giovane molestatore): «MARIANNA [...] Va' adesso a svergognarmi, come dicesti, per tutto Parigi; ma *questa tua* spada, restando appresso di me, farà fede a tutto Parigi che eri indegno di portarla al tuo fianco» MO 241 (corsivi miei). Sugli usi di *questo tuo* come possibile sostituto del deittico *cotesto* nel teatro cinquecentesco cfr. SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., pp. 114-116; sul sistema tripartito dei deittici toscani cfr. invece l'utile scheda di approfondimento di PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, cit., pp. 132-134.

<sup>331</sup> Ad esempio le forme del tipo: *ecco qua*, *ecco qui*, *eccolo là*, ecc.

<sup>332</sup> Per la deissi temporale cfr. ancora PALERMO, *Linguistica testuale dell'italiano*, cit., pp. 124-129.

<sup>333</sup> Ivi, p. 124.

comunicazione teatrale tali relazioni deittiche sono dunque strettamente legate al momento interazionale in cui avviene la conversazione tra i diversi personaggi.

Gli avverbi *ora* (con la variante *adesso*, più ricorrente nelle due commedie) e *allora* indicano rispettivamente coincidenza o anteriorità rispetto al momento dell'enunciazione. Qualche esempio: *Ora egli è arrivato in questo luogo* MO 274; *Ora, madamigella [...] sbrighiamoci, e andiamo a pranzo* MR 326; *Adesso vo a pigliar un bastone* MO 206. E ancora: *ricordomi, che fin d'allora l'indole vostra mi piacque* MO 191; *E quella giovane allora quanti ne avea?* MR 367.

Continuiamo la rassegna considerando altri due esempi di avverbi usati come elementi deittici temporali: per quel che riguarda l'unità di tempo 'giorno' segnaliamo la presenza delle forme deittiche *ieri*, *oggi* e *domani*. Esempifichiamo: *l'ho veduto ieri in Parigi* MR 289; *per tutto oggi non uscirai di casa; dentro domani sposerai Madamigella La Rose* MO 202. Meritano un cenno anche due aggettivi impiegati anch'essi come deittici temporali: si tratta dell'aggettivo *passato*, che indica le «unità di tempo adiacenti (immediatamente precedenti o immediatamente successive) a quella in corso»<sup>334</sup>. Entrambi gli esempi li ritroviamo all'interno della prima commedia del dittico: *mi educò fino alla fine del mese passato, in cui quella mia carissima madre pagò il tributo comune alla natura, e morì* MO 192-193; *Mi siete ancora debitore di quelle due cene della settimana passata* MO 204.

Da ultimo, consideriamo i dimostrativi *questo* e *quello*, che in generale non svolgono una funzione temporale in sé, ma la assumono quando sono abbinati a referenti con significato temporale. *Questo*, in particolare, indica l'unità di tempo in corso. Documentiamo: *Son arrivato io pure in questo momento* MR 365; *In questo giorno io rinasco, se nel Marchese di Chilnare io ritrovo un avolo* MR 376. Oppure: *Voi siete giunta da Bordeaux questa mattina* MO 215; *Questa sera io non ceno* MO 250.

### 3.6.1.3. Altre categorie di deissi

Nel dittico rileviamo due ulteriori categorie di deissi individuate da Pietro Trifone, che risultano particolarmente significative per i loro effetti pragmatici ed espressivi: «1) deissi con forte implicazione mimico-gestuale; 2) deissi enfatica del tipo “dimostrativo + spregiativo”»<sup>335</sup>.

a) Rientrano nella prima categoria due esempi che riportiamo, dai quali emerge la presenza di forme marcate e insistite di deissi. Nel brano che segue, tratto dalla prima commedia del dittico, troviamo l'ufficiale delle guardie, La Roque, che prende istruzioni da Climal su come portare a compimento il sequestro del figlio di questi: le guardie sono ormai pronte ad eseguire l'ordine di

<sup>334</sup> Ivi, p. 126.

<sup>335</sup> TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 109. Per le due categorie di deissi individuate da Trifone cfr. le pp. 109-112 dello studio citato. Per la seconda categoria “dimostrativo + spregiativo” si veda anche: SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., pp. 187-188.

cattura del giovane che avverrà nel pieno della notte (nel passo si noti anche la presenza dei segnali discorsivi, *osservate e prendi*, all'interno dei turni di Climal).

LA ROQUE Signor Presidente, l'aria è già scura; la mia truppa è poco lontana: son *qua* per ordine della Corte a ricever i vostri comandi.

CLIMAL Vi ringrazio, Signor Capitano, della vostra attenzione. Osservate: *questa* è l'anticamera di mio figlio. *Là* dentro egli dorme, ed io nell'appartamento *qui* sotto...

[...]

CLIMAL *Questa* sera io non ceno. Prendi: *questa* è la chiave che soglio tener io della porta segreta. Va' subito ad aprirla, ed introduci senza romore *quelle* persone che ti dirà questo Ufficiale.

TRUFFALDINO Che persone xe le *queste*? La me favorissa; le cognossio mi?

LA ROQUE Le conoscerai, quando le avrai vedute. [...] *Quelle* sono le persone che devi introdurre in casa per *quella* parte. MO 250<sup>336</sup>

Il passo appena citato è frequentemente punteggiato da quella che Trifone definisce appunto deissi con forte implicazione mimico-gestuale: possiamo notarla in particolar modo nell'ultima battuta dell'ufficiale (*Quelle sono le persone che devi introdurre in casa per quella parte*), che si chiude con un deittico, *quella*, che presuppone l'accompagnamento mimico di un gesto della mano, volto a indicare a Truffaldino la direzione che deve seguire per introdurre in casa le guardie.

Passiamo all'altro esempio, tratto stavolta dall'*Orfana riconosciuta*: Truffaldino recapita a La Fontaine un biglietto che però non è indirizzato al giovane, ma a Madamigella Varton. Anche in questo brano notiamo una deissi insistita, il cui impiego è certamente funzionale alle esigenze di impatto comico e scenico. Nel passo che riportiamo si noti in modo particolare l'implicazione mimico-gestuale e la funzione pragmatica svolta dall'elemento deittico *quella*, contenuto nella battuta conclusiva di La Fontaine (*batti a quella porta*).

FONTAINE A chi va *quel* biglietto? Te l'ha detto mio padre?

TRUFFALDINO [...] no me ricordo; ma se savè lezer, mel dirè vu.

[...]

FONTAINE *Questo* biglietto è indirizzato a madamigella Varton. Prendi.

[...]

FONTAINE Animo, batti a *quella* porta: consegna la lettera: senti cosa risponde, e vieni poi subito a *questo* Caffè *qui* dirimpetto a rendermene conto. MR 298<sup>337</sup>

b) Nelle due commedie di Chiari risulta molto produttiva anche l'altra struttura deittica "dimostrativo + spregiativo", assai frequente in entrambe le opere e funzionale ai fini della ricerca di un'intensificazione espressiva. Tale struttura compare nelle *pièces* sia nel tipo base, sia in vari sottotipi.

---

<sup>336</sup> I corsivi sono miei.

<sup>337</sup> I corsivi sono miei. A volte alcuni dei gesti più espressivi dei personaggi sono veicolati dalla forma *così*. Citiamo un esempio tratto da una battuta di Truffaldino, tutto preso ad escogitare un modo per tenersi sveglio e far la sentinella durante tutta la notte: «TRUFFALDINO [...] Ma se mi stago *cussì* senza far niente, l'è impossibile che no dorma... Cossa se poderave far, per star desmissià?» MO 255 (Traduzione: «Ma se io sto *così* senza far niente, è impossibile che non dorma... Cosa si potrebbe fare, per restare sveglio?»).

Iniziamo col citare qualche reperto del tipo base, riportando tre esempi dall'eloquio di Truffaldino, sempre pronto a inveire contro il suo padrone (neretti miei): *L'è qua lu **sta bestia** con quel che segue* MO 205; *se el lo sa **quella bestia**, el me coppa mi prima de tutti* MO 209; e ancora: *ghaveva giusto da trovar qua **quel strambera**<sup>338</sup> [...] per aver bona memoria de quel che la me comanderà* MR 349. Vediamo infine un paio di esempi tratti dalla seconda commedia del dittico, che ci restituiscono un'immagine di Climal preoccupato e collerico a causa delle continue malefatte del figlio: *E dovrò sospettare che **questo indegno** abbia provveduto il veleno [...] per farlo bere a suo padre?* MR 224; oppure: *Il dare a **quel scimunito** in consorte una giovane sì virtuosa, ed amabile [...] saria lo stesso, che accelerarle la morte* MR 328-329.

La struttura deittica “dimostrativo + spregiativo” compare anche in un altro sottotipo, ovvero quando è seguita dalla specificazione dell'ingiuriato: *Ho piacere [...] d'esser qui giunto in tal congiuntura; altrimenti **quel giovinastro di mio nipote**, chi sa che non giugnesse a rapirmi lei stessa* MO 221. In questo caso notiamo come il ricorso all'alterato peggiorativo contribuisca in modo significativo all'effetto espressivo ricercato dal commediografo: si tratta infatti di una situazione in cui «esiste un coinvolgimento emotivo del parlante (che può manifestarsi anche nell'uso spregiativo o nell'intenzione di prendere le distanze dall'oggetto/persona di cui si parla)»<sup>339</sup>.

In taluni casi, infine, la funzione intensiva del deittico – enfaticizzata dall'anafora del dimostrativo e combinata a una sequenza aggettivale – sembra prevalere su quella strettamente indicale<sup>340</sup>, così come appare in: *Quell'arrogante, quel temerario chi fu?* MO 242; *Dov'è questo barbaro, questo indiscreto?* MO 259. Un'analoga intenzione di sottolineatura enfatica la ritroviamo in quest'ultimo esempio, in cui notiamo la ripetizione del deittico *quel* abbinato a un *tricolon* aggettivale: *goderà quel crudele, quel disumano, quel barbaro di mio padre* MO 262.

### 3.6.2. Pause e interruzioni

Al livello dell'organizzazione testuale un altro tratto peculiare che emerge dall'analisi è la presenza di numerosi fenomeni di frammentazione tipici del parlato, quali false partenze, mutamenti di progetto, frasi lasciate a metà e interruzioni.

Il gran numero di pause e interruzioni rinvenute nei due testi delle commedie testimonia l'inclinazione del commediografo per una «scrittura disposta al parlato»<sup>341</sup>, poiché si tratta di

<sup>338</sup> ‘Persona violenta’. La voce *strambera* è registrata da BOERIO, p. 710, che così la spiega: «agg. a Persona, *Impetuoso; Subitano; Collerico; Violento; Precipitoso*. Detto per Inconsiderato [...]».

<sup>339</sup> SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, cit., p. 119. Aggiunge Sosnowski nel suo studio che «quando il deittico è accompagnato dal diminutivo o dal peggiorativo [...] viene messo in risalto il carattere affettivo dei deittici pronominali»: *ibidem*.

<sup>340</sup> Sul fenomeno si vedano: TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 111; TESTA, *Simulazione di parlato*, cit. pp. 234-235.

<sup>341</sup> G. NENCIONI, *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, in ID., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 210-253 (a p. 222).

fenomeni strettamente connessi con la scarsa pianificazione dell'atto comunicativo orale, «in cui la pianificazione cognitiva e la formulazione discorsiva sono quasi contemporanee»<sup>342</sup>.

Dalla lettura del *corpus* possiamo notare dunque che uno dei maggiori sforzi mimetici in direzione del parlato messi in campo da Chiari è costituito proprio dalla frequente adozione di battute in cui compaiono frasi sospese o interrotte segnalate dai tre puntini. Tale espediente grafico, però, riproduce situazioni pragmaticamente diverse: si va dalla semplice interruzione per agitazione o imbarazzo, alla manifestazione di incertezza, fino all'esplosione di gioia e alla commozione.

Riporto alcuni tra i casi più significativi di questo aspetto testuale, tra i numerosi che si segnalano nel dittico. Iniziamo citando taluni esempi in cui Chiari si serve dei puntini di sospensione per indicare la presenza di frasi interrotte in seguito a esitazione oppure a mutamenti di progetto: *Io darò adesso gli ordini più opportuni, per evitare ogni tumulto... ma... il vostro legno, signore, sarà all'ordine?* MO 251; *Vi vedrei volentieri felici... ma... figlio mio [...] che diranno i parenti, gli amici, la città tutta?* MO 279 (apprezzabile in quest'ultimo caso anche il *tricolon* nominale); ancora: *La vera amicizia, o trova le persone eguali, o le fa... ma... le avete forse voi fatta la confidenza del vostro stato?* MR 287.

Si veda ancora un ultimo esempio tratto da un passo dell'*Orfana riconosciuta*, che si caratterizza sia per la presenza del futuro epistemico<sup>343</sup>, *sarà*, che apre la battuta di Marianna, sia per il cambio di progetto che chiude la sua presa di turno, segnando così una netta frattura della linearità discorsiva del personaggio.

PETTITE La livrea, e la carrozza sono d'una amica sua [...] Ha stimato bene servirsene, per non perder tempo nel far allestire la sua.

MARIANNA Sarà... Attendete che lasci a qualcuno l'avviso, che non mi aspettino a desinare... Ma ecco opportunamente Madamigella Varton. MR 304<sup>344</sup>

Vi sono poi un paio di casi in cui Chiari impiega l'espedito testuale delle interruzioni come sintomo di agitazione. Nel primo caso, che riportiamo di seguito, è Marianna a parlare, dopo esser scampata all'assalto della sua carrozza: *Oimè! Non posso più reggermi... vengo meno... mi sento*

---

<sup>342</sup> PATTARA, *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, cit., p. 296. In retorica il fenomeno è chiamato *aposiopesi* (o *reticenza*) e rientra tra le figure del silenzio. Sugli usi letterari di tale figura cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *La figura della reticenza*, in *La retorica del silenzio*, a cura di C. A. Augieri, Atti del Convegno internazionale (Lecce, 24-27 ottobre 1991), Lecce, Milella, 1994, pp. 243-283. Più in generale, sul silenzio in letteratura, si veda invece il volume di B. MORTARA GARAVELLI, *Silenzi d'autore*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

<sup>343</sup> In questo caso il futuro è impiegato con valore dubitativo. Mediante il futuro epistemico il «parlante segnala il proprio atteggiamento rispetto al contenuto della frase, qualificandolo come una supposizione» (E. DE ROBERTO, *Futuro*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, cit., pp. 542-543). Sugli impieghi modali del futuro si veda anche: P. M. BERTINETTO, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, pp. 491-498.

<sup>344</sup> Riporto in nota un altro esempio di esitazione che ritroviamo in uno scambio di battute tra La Fontaine e Valville, in cui è apprezzabile anche la presenza del *tetracolon* nominale: «FONTAINE Se mi fosse piaciuta, ne saprei a quest'ora, il nome, il cognome, la Patria, l'età [...] VALVILLE Ma... tu sei tutto fuoco» MO 211.



*morire...* MO 212; nel secondo esempio le pause segnalano invece la concitazione di Valville, tutto preso a soccorrere la fanciulla tornata in sé dopo l'attentato: *Gente... servitori... soccorso... È più morta, che viva... [...] Par che torni in sé stessa...* MO 212.

Agitazione mista a dolore li ritroviamo invece in questo scambio tra Marianna e il guardiano della Bastiglia, Plessi: come si noterà dall'esempio, le pause sospensive del guardiano sono spie della compassione e della commozione che la giovane orfana suscita agli occhi del castellano.

MARIANNA Ah, mio Signore, è si tenue la grazia che a' piedi vostri, ... e colle lagrime agli occhi... per pietà vi domando, che non me la negherebbe un cuore di sasso...

PLESSI Voi m'intenerite, Marianna... Alzatevi... Non piagnete... Veramente il mio dovere mi proibisce di compiangervi... MR 326

Talvolta le battute dei personaggi contengono frasi interrotte, o a singhiozzo, come sintomo di confusione o di incertezza. Vediamo un reperto del primo caso: *ecco contro di lei suscitata una nuova burrasca... Cento riflessi mi si affacciano alla mente... Non so qual fuggire... qual abbracciare... La notte è vicina* MR 348. Per i casi di incertezza segnaliamo invece un esempio tratto dall'eloquio di Truffaldino: *Ho domandà a chi l'ha portà sta lettera, chi l'ha mandà; e 'l m'ha risposto, che l'è... el Lunario... no... l'antiquario... no... senza altro... el necessario* MO 222.

Vediamo ora in rapida successione le altre funzioni svolte dai puntini di sospensione all'interno delle due commedie esaminate. Raccoglimento riflessivo: *Marianna infelice! Che pensi?... Che risolti?... Che fai?...* MO 238<sup>345</sup>; manifestazione di gioia e commozione: *Oh Cielo! ... mio Signore... Voi! ... La gioia mi leva il... respiro...* MR 376. Nei due esempi appena citati la linea discorsiva, sia pure interrotta, è unitaria; viceversa, nell'esempio che citiamo di seguito (tratto da una battuta di Truffaldino) è facile notare l'andamento singhiozzante del discorso, reso tale dalle numerose pause di esitazione che segnano una netta frattura della linearità discorsiva del servo: *Ho inteso... Mi gho in testa, che quel no vegna altro a casa [...] e po', se no 'l venisse, mi tanto più magnerò... Zitto... che me par de sentir averzer la porta... Zitto... Me par, che i fazzza la scala... L'è qua senz'altro, l'è qua...* MO 256.

Chiudiamo la rassegna sui diversi impieghi delle pause e interruzioni, citando un ultimo esempio in cui emerge un fenomeno che è in stretto rapporto con le strategie dell'interazione tipiche del 'parlato': nel dialogo che riportiamo, si noti come Climal non lasci terminare il discorso a Marianna e interviene riallacciandosi alla frase stessa della protagonista, riprendendone un elemento per chiedere un chiarimento. Leggiamo lo scambio di battute:

MARIANNA La mia cara madre veramente me l'ha detto: ma...

CLIMAL Che vuol dir questo ma?

MARIANNA Che non sarà altro.

CLIMAL Come? Ci credete capaci di mancarvi di parola? MR 290

<sup>345</sup> Nella battuta, recitata da Marianna, è evidente anche una sorta di concitazione della fanciulla che si interroga sulla liceità dell'amore che l'orfana prova per il giovane Valville.

Il largo impiego di interruzioni nelle due *pièces* della *Marianna* deriva soprattutto dalla ricerca di una soluzione dialogica dello svolgimento discorsivo. La scelta di Chiari di impiegare un italiano pausato in molti luoghi delle commedie denota dunque una chiara adesione ai moduli e ai ritmi del parlato: aderenza al parlato che spesso è connotata da una forte implicazione pragmatica, certamente funzionale alle esigenze comiche e caratterizzata talvolta da una componente enfatica notevolmente accentuata (si pensi, ad esempio, alla battuta di Marianna riportata sopra: *Oh Cielo! ... mio Signore... Voi! ... La gioia mi leva il... respiro...*).

Nei testi teatrali del Settecento il fenomeno compare più frequentemente rispetto ai secoli precedenti e «oltre a infittirsi notevolmente, s'ispira in genere a un maggiore realismo psicologico e linguistico, pur con residui evidenti di espressività caricaturale nel teatro pregoldoniano»<sup>346</sup>.

### 3.6.3. Fenomeni di ripetizione e di ripresa: reduplicazione ed “effetto-eco”

Le due commedie di Chiari presentano un altro tratto degno di nota, rappresentato dall'uso insistito della ripetizione di parole a breve distanza: si tratta della reduplicazione, un fenomeno di intensificazione tipico del parlato e assunto con larghezza nei testi teatrali, che coinvolge nel suo processo iterativo aggettivi, sostantivi, avverbi e verbi<sup>347</sup>.

Occorre innanzitutto distinguere tra i costrutti olofrastici (del tipo: *forse forse, niente niente*) e la semplice iterazione di una parte del discorso, che a volte avviene anche oltre le due repliche. Sul fenomeno nelle due commedie di Chiari vale la considerazione fatta da Claudio Giovanardi a proposito della reduplicazione in alcune *pièces* di Pirandello: «la ripetizione (sia di parole sia di intere frasi) svolge in primo luogo una funzione pragmatica, nel senso che serve a connotare emotivamente l'enunciato con varia forza illocutiva e a esprimere un particolare stato d'animo»<sup>348</sup>. Ecco un campionario minimo di ripetizioni rinvenute nel dittico in cui è evidente

<sup>346</sup> TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 115.

<sup>347</sup> Su tale modalità di ripetizione aveva puntato l'attenzione anche Leo Spitzer: L. SPITZER, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 237-238. Sulla ripetizione di nomi, aggettivi e verbi in italiano, si vedano: A. WIERZBICKA, *Italian reduplication: its meaning and its cultural significance*, in EAD., *Cross-cultural pragmatics. The semantics of human interaction*, Berlin-New York, de Gruyter, 1991, pp. 255-282; A.M. THORNTON, *Il tipo fuggifuggi*, in M. Iliescu - H. Siller Rungaldier - P. Danler (a cura di), *Actes du XXV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, VII, Tübingen, Niemeyer, 2010, pp. 527-536; C. MARELLO, *Reduplicazione*, in G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 603-604; S. SCALISE - A. BISETTO, *La struttura delle parole*, Bologna, il Mulino, 2008; C. DE SANTIS, *Reduplicazione espressiva*, in R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, con la collaborazione di G. Berruto e P. D'Achille, I-II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, I, pp. 1224-1225. Sulle varie funzioni della ripetizione nel parlato conversazionale cfr. invece: C. BAZZANELLA, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 207-222. Sul fenomeno si veda da ultimo: B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., pp. 189-190, che individua tre tipi di ripetizione a seconda se il fenomeno avvenga all'inizio, al centro o alla fine di un enunciato.

<sup>348</sup> C. GIOVANARDI, *Il parlato in Pirandello*, in “*Que ben devez conoisser la plus fina*”. Per Margherita Spampinato, a cura di M. Pagano, Avellino, Sinestesie, 2018, pp. 333-343 (in corso di stampa). Il saggio analizza, tra i vari fenomeni, la reduplicazione in cinque commedie di Pirandello, e precisamente: *Pensaci, Giacomino!*; *Il piacere dell'onestà*; *Il berretto a sonagli*; *Il giuoco delle parti*; *L'uomo dal fiore in bocca*.

la ricerca di determinati effetti pragmatici, come l'amplificazione (*Sai tu che io dipendo da Madama di Fare e che sono Mad. Petite, Mad. Petite?* MR 364), l'esitazione (*non so, non so se potrò mai sottrarmi* MR 356; *venendo il caso, avrei, sì, avrei cuore di ricusarlo* MR 321), l'esortazione (*Sposate pure, sposate madamigella Varton* MR 373), la desolazione (*Oh poveretto mi! Oh poveretti mi...* MO 260), la manifestazione di paura dopo un'intimidazione (*No parlo, no parlo* MO 254), la concitazione (*Marianna, Marianna, è la reputazione vostra che in voi declama o l'amore?* MO 244), e infine l'allusione con tono di minaccia (*Dov'è questo barbaro [...]? Colle mie mani, colle mie mani istesse...* MO 259).

In alcuni casi la ripetizione assume un chiaro valore asseverativo allo scopo di rafforzare la portata dell'enunciato (i neretti sono miei): «CLIMAL [...] Sai chi la manda? L'Apoticario... cioè lo Speciale. TRUFFALDINO **Ben ben**, Apoticario, necessario, special, **tutt'un, tutt'un**» MO 222.

Va segnalata anche la ripetizione della particella affermativa o negativa: le formule *sì sì* e *no no*, presenti in tre casi nelle due *pièces*, «hanno un'indubbia caratterizzazione dialogica, se non altro per il fatto di essere meno brusche e sbrigative del semplice *sì* o *no*»<sup>349</sup>. Eccone gli esempi: *No, no; quella stanza non può meglio impiegarsi* MO 204; *No, no, signore. Suspendiamo [...]* MR 369. E ancora: *Che lettera è questa? [...] sì, sì, ella è mia* MR 355<sup>350</sup>.

Nelle due commedie notiamo inoltre un meccanismo assai ricorrente per cui la forma ripetuta introduce un'espansione sintattica, nel senso che entra a far parte di una struttura più complessa (un sintagma o, più spesso, una frase): si tratta di un'organizzazione sintattica che sbilancia fortemente il peso informativo degli enunciati verso destra. Qualche esempio: *Lasciatemi, o perfidi, lasciatemi in libertà almeno le mani, ch'io sarò meco stesso una fiera* MO 262; *A me, sì, a me quel ferro [...] ma per immergerlo nel mio seno* MO 264; *Ditele, amico, ditele in nome mio, che la sua disgrazia mi passa l'anima* MR 315. Ancora: *Una cosa, una cosa che ti dirò* MR 350; *Contro me, signore, contro me rivolgete quel ferro che saprò ben io schermirmi de' colpi suoi* MR 359.

Non manca qualche esempio in cui l'iterazione di parole è impiegata da Chiari per realizzare il grado elativo dell'aggettivo, dando vita a un tipo di superlativo molto diffuso nella lingua parlata. Leggiamo il breve scambio di battute tra La Fontaine e Truffaldino:

FONTAINE S'intende che [i maccheroni] te li sei mangiati adesso caldi caldi, acciocché, per la debolezza, non ti venga qualche svenimento.

TRUFFALDINO Giusto adesso, caldi caldi; e sentime el fià, che el me sa ancora da bon. MR 296

Infine qualche esempio di duplicazione olofrastica, in cui notiamo come i costrutti impiegati assumono una valenza particolare sia dal punto di vista sintattico che semantico. La ripetizione olofrastica attestata con frequenza di gran lunga maggiore è *forse forse*: *se gli scopro il mio stato, io farò*

<sup>349</sup> TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., p. 117.

<sup>350</sup> Si riporta un esempio che testimonia la ripresa di stilemi tipici dell'oralità che interessano sempre le particelle affermative e negative: «MARIANNA [...] io, che son donna di pace, fuggo gli incontri, e mi tengo alla larga. FONTAINE La finiamo, madamigella, sì o no?» MO 239.

*a lui forse forse rossore* MO 216-217; *tu forse forse me l'hai preparata colle tue mani medesime* MO 263; *Quella virtù che mi sforza ad amarla, forse forse sforzerà mio figliuolo a dimenticarsi di lei* MO 271. Oppure: *voglio star qui; e se niente niente mi stuzzicate, farò qualche cosa di peggio* MO 240 (in quest'ultimo esempio *niente niente* vale 'per caso').

Veniamo ora all'altra tecnica dialogica ben rappresentata nelle due commedie di Chiari: si tratta di un espediente sintattico assai ricorrente nella comunicazione teatrale che consiste nella ripresa di un elemento linguistico da una battuta dialogica a un'altra. Siamo di fronte a un accorgimento testuale largamente impiegato dai commediografi fin dagli albori del teatro classico di epoca greca, una struttura dunque «quasi archetipica del parlato teatrale, usata già nell'antichità da Aristofane e da Plauto»<sup>351</sup>.

Nel dittico risulta particolarmente frequente la ripetizione di una parola, o di una porzione di frase, da parte di un secondo personaggio che vuole manifestare ironia, sarcasmo oppure incredulità nei riguardi del suo interlocutore. Traggo da ciascuna delle due commedie non più di un paio di esempi (neretti miei). Incredulità: «FONTAINE Il tuo Padrone son io: fa conto che mio padre sia **morto**. TRUFFALDINO **Morto?** No 'l pol esser: el m'ha parlà giusto adesso» MO 207; oppure: «PETITE Voi siete nella **Bastiglia**... Addio. MARIANNA Nella **Bastiglia**?... Sventurata Marianna!» MR 308; «CHILNARE [...] Voi accettaste una volta le sue nozze, né ricusarle adesso dovete, perché siete **dama**. MARIANNA Io **dama**, signore? Non mi conoscete.» MR 373-374. Vediamo ora un esempio in cui notiamo come attraverso il meccanismo delle battute-eco Chiari esprime l'ironia di un personaggio nei confronti del primo parlante: Marianna, auspicando che il suo amato Valville non abbia ancora conosciuto madamigella Varton, sua rivale in amore, viene interrotta da La Fontaine che con sarcasmo allude alla dissolutezza del giovane amato dall'orfana. Leggiamo lo scambio di battute:

FONTAINE V'ha egli detto mai d'aver parlato con Madamigella Varton? [...]

MARIANNA Sa il Cielo, se Valville neppur la **conosce**.

FONTAINE Non la **conosce?** (*ride*)

MARIANNA Ridete?... *a parte* (Questo suo riso mi fa da piangere).

FONTAINE Vi fidate tanto degli uomini, e non volete che io rida? MR 293

Nelle battute seguenti, invece, alcuni elementi del discorso vengono ripetuti (*amore, temerario e indegno*), altri ripresi tramite un poliptoto (*offende-offesa*); si noti inoltre la struttura chiasmica degli aggettivi (*temerario e indegno*) unita alla ripetizione in anadiplosi che si realizza tra le battute di Climal e Marianna:

---

<sup>351</sup> PATTARA, *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, cit., p. 297. Sul fenomeno, analizzato nella *Locandiera* di Goldoni, si vedano in particolare le pp. 297-299.

CLIMAL Marianna, Marianna, è la riputazione vostra, che in voi declama, o l'**amore**?  
MARIANNA In me **amore!** Per chi!  
CLIMAL Per un **temerario**, per un **indegno**.  
MARIANNA **Indegno** e **temerario** un vostro nipote?  
CLIMAL Chi **offende** le persone a me care merita peggio.  
MARIANNA Chi fu l'**offesa**? MO 244

In un altro scambio dialogico, tratto dall'*Orfana riconosciuta*, notiamo invece come Marianna adotti la tecnica della ripetizione, utilizzando il discorso stesso del suo interlocutore, Plessi, per “riorientarlo” nel senso voluto. Nella battuta della protagonista, in cui è evidente un chiaro sapore polemico, si noti di nuovo una struttura frasale a chiasmo tra le forme *triegua* e *dolore*:

PLESSI Venite, madamigella, ch'è tempo omai di dar qualche **triegua** al vostro **dolore**.  
MARIANNA Il mio **dolore** non può aver **trigua**, se non fa meco pace la mia perversa fortuna  
MR 324.

Un'analogia funzione di riformulazione discorsiva la ritroviamo in quest'altro esempio: nel breve brano – in cui affiorano anche due esempi di poliptoto (*crudele-crudeltà* e *usurparsi-usurpato*) – è facile notare ancora una volta il tono polemico che caratterizza le battute di Marianna, sempre pronta a contraddire la sua antagonista in amore.

VARTON È debito d'ogni donna non esser **crudele**.  
MARIANNA È **crudeltà** in una dama l'**usurparsi** gli amanti altrui.  
VARTON Non si chiama **usurpato** un cuore che viene spontaneamente **esibito**.  
MARIANNA Tutto ciò che viene **esibito** non deve accettarsi. MR 352

Un altro caso in cui Chiari impiega il meccanismo di riformulazione polemica tramite la tecnica conversazionale dell'“effetto-eco” la ritroviamo nel seguente scambio dialogico tra Truffaldino e Madama Dutour, quando il servo definisce spregiativamente la sua interlocutrice con l'attributo di “semplice” lavandaia:

TRUFFALDINO [...] Basta dir che la xé una **Lavandera**.  
DUTOUR Chi è questa **Lavandara**? Io fo la Locandiera, son donna di condizione, e mi maraviglio dei fatti tuoi. MO 230

Vediamo di seguito un paio di esempi in cui appare perfetto, dal punto di vista interazionale, il congegno delle battute-eco: in entrambi i passi che riportiamo, si può apprezzare infatti la vivacità del dialogo, ottenuta con battute brevi e con un ritmo da botta e risposta (nel primo brano è da notare in particolar modo la presenza del poliptoto palleggiato tra Climal e La Fontaine, imperniato sulle forme del verbo *ubbidire* e sulla coppia *comandarvi-comandi*):

FONTAINE Quanto alla mia libertà di girar per Parigi, non riconosco altri padroni, che il **Re**.  
CLIMAL Il vostro **Re** in questa casa è vostro padre. **Ubbidite**.  
FONTAINE Sì, **ubbidirò** come ho fatto di prender **moglie**.  
CLIMAL Prendereste anche **moglie**, se lo volesse chi può **comandarvi**.  
FONTAINE Quanto all'ammogliarmi, non riconosco altri **comandi**, che quelli della mia volontà  
MO 201

Leggiamo da ultimo il secondo brano:

FONTAINE Chi vi manda in quest'ora?

LA ROQUE Il mio, e vostro **Sovrano**.

FONTAINE Il mio **Sovrano** che vuole da me?

LA ROQUE La vostra **spada**.

FONTAINE La mia **spada**? Di che son reo?

LA ROQUE Seguitemi, e lo saprete da lui. MO 258

Meritano una menzione, infine, le cosiddette “domande-staffetta”<sup>352</sup>, ovvero domande del tipo *vero?*, *è vero?*, *non è vero?*, poste in chiusura di turno: si tratta di un modulo ricorrente nei testi teatrali e attestato anche nel dittico di Chiari, attraverso il quale si evidenzia la fine della battuta di un personaggio e si prepara il turno successivo. Un esempio: «ANTONNETTA Io ho, madamigella, altri quattro abiti migliori di questo. Non è vero, signora madre? MARIANNA Il Cielo ve li conservi, e ve ne faccia avere altri cento» MO 228. Un altro esempio: «CLIMAL [...] senza esserne richiesto da lei, promesso le avete le vostre nozze. Non è vero? VALVILLE Verissimo» MR 342.

---

<sup>352</sup> Così vengono definite da TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 117-118.

# *Parte Seconda*

## CAPITOLO PRIMO

### Dalle commedie “spicciolate” al dittico della *Marianna*

Nel gennaio del 1752 l'abate Chiari pubblica a Venezia, presso Angelo Pasinelli, il primo tomo delle cosiddette “Commedie Grimani”, dove confluirono anche le due commedie del dittico della *Marianna*. Come si è accennato nel capitolo precedente, si tratta del primo dei quattro tomi che raccolgono il *corpus* delle sedici commedie in prosa del commediografo bresciano<sup>353</sup>.

Circa un anno prima la pubblicazione nella silloge Pasinelli, le due *pièces* della *Marianna* furono stampate singolarmente in quelle che Laura Riccò ha definito edizioni «spicciolate»<sup>354</sup>: le due opere presentavano inizialmente un titolo differente e anch'esse vennero pubblicate a Venezia, questa volta per i tipi di Modesto Fenzo.

La prima commedia “spicciolata” uscì dunque dai torchi di Fenzo con un titolo differente, *L'orfana, o sia la forza della virtù*, e vide la stampa nei primi mesi del 1751. L'opera uscì anonima, accompagnata da una prefazione dell'editore, *Lo stampatore a chi leggerà*, priva quindi del nome di Chiari che non compare nel frontespizio<sup>355</sup>.

Alcuni mesi dopo, spinto dal successo di pubblico arriso alla prima commedia, Chiari pubblicò la seconda “puntata” del dittico, *L'Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*, in cui l'abate uscì allo scoperto firmandosi nella nota introduttiva, *L'autore a chi leggerà*, sebbene con le sole iniziali «P.C.»<sup>356</sup>.

#### 1.1. Confronto fra la stampa Fenzo e l'edizione Pasinelli

Veniamo al confronto filologico tra le due versioni del dittico della *Marianna*, evidenziando le varianti più significative che emergono dal raffronto testuale tra le due commedie “spicciolate” uscite dalla tipografia di Fenzo e le stesse ospitate poi nel I tomo Pasinelli.

---

<sup>353</sup> Il secondo tomo Pasinelli, lo ricordiamo, venne stampato nel 1753, il terzo nel 1754 e il quarto, inizialmente non previsto, nel 1758. Sono dette “Commedie Grimani”, poiché si tratta delle commedie chiariane che furono rappresentate presso i due teatri Grimani di Venezia: il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo.

<sup>354</sup> RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 47.

<sup>355</sup> Nel frontespizio dell'edizione si legge: «L'ORFANA / O SIA / LA FORZA DELLA VIRTU' / COMMEDIA NUOVA / In cinque Atti / Da rappresentarsi nel Teatro GRIMANI / di S. SAMUELE quest'anno 1751. / CAVATA DELL'ORIGINALE FRANCESE / Dal Signor / DI MARIVAUX / INTITOLATO / LA VITA DI MARIANNA [...] IN VENZA (sic), MDCCLI. / Preffo Modesto Fenzo. / CON LICENZA DE' SUPERIORI».

<sup>356</sup> L'edizione Fenzo della seconda *Marianna* recava il seguente frontespizio: «L'ORFANA / RICONOSCIUTA / O SIA / LA FORZA DEL NATURALE / COMMEDIA NUOVA / In cinque Atti / Da rappresentarsi nel Teatro GRIMANI / di S. SAMUELE quest'anno 1751. / CAVATA DELL'ORIGINALE FRANCESE / Dal Signor / DI MARIVAUX / INTITOLATO / LA VITA DI MARIANNA. [...] IN VENZA (sic), MDCCLI. / Preffo Modesto Fenzo. / CON LICENZA DE' SUPERIORI».



Considerata l'assenza di manoscritti autografi che tramandino le due opere di Chiari – di cui si è già detto nel capitolo precedente – ho basato la collazione sul confronto fra l'edizione Fenzo e l'edizione Pasinelli, che d'ora in poi chiameremo rispettivamente F e P. In questa sede mi limiterò a collazionare solo la prima delle due commedie del dittico.

Il confronto fra le stampe F e P ha evidenziato una sostanziale identità testuale tra le due edizioni, sebbene emergano alcune interessanti divergenze sulle quali sarà opportuno soffermarsi<sup>357</sup>.

Iniziamo col citare alcune varianti fonetiche che si segnalano nel passaggio da F a P. Per quel che concerne il vocalismo atono, un posto di spicco è occupato dal passaggio del nesso *ar* ad *er*, in posizione intertonica e postonica. Si tratta di una correzione sistematica che accoglie nel testo definitivo dell'edizione Pasinelli le forme con /er/, tipiche com'è noto del fiorentino: il fenomeno interessa le voci verbali dell'indicativo futuro e del condizionale della I coniugazione. Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione della commedia si contano dunque 12 casi di forme con nesso /ar/ > /er/: siamo di fronte a una correzione che va nella direzione di una maggiore fiorentinizzazione del dettato, che notiamo in maniera più accentuata nel testo definitivo della commedia edita da Pasinelli<sup>358</sup>. Vediamone alcuni esempi nella tabella che segue<sup>359</sup>:

Edizione FENZO	Edizione PASINELLI
Atto Secondo, Scena II	
p. 31 VAL. Ci <b>abitarete</b> voi molto tempo?	p. 217 VAL. Ci <b>abiterete</b> voi molto tempo?
Atto Terzo, Scena VIII	
p. 58 MAR. Una tale vendetta <u>si</u> <b>disonorarebbe</b> amendue.	p. 243 MAR. Una tale vendetta <u>ci</u> <b>disonorerebbe</b> amendue.
CLIM. Vi <b>prepararei</b> una casa degna di voi.	CLIM. Vi <b>preparerei</b> una casa degna di voi.

<sup>357</sup> Si rende necessaria a questo punto una precisazione su un aspetto non secondario relativo alle diverse stampe della *Marianna*, già notato meritoriamente da Simona Bonomi nel suo studio (per cui cfr. BONOMI, «All'insegna della Scienza», cit., p. 115, n. 47). Nell'avviso al lettore del quarto e ultimo tomo delle "Commedie Grimani", in riferimento ai primi tre tomi della silloge, Chiari afferma: «si fa presentemente la terza edizione» (P. CHIARI, *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia*, cit., vol. IV, p. I). Ciò significa che Angelo Pasinelli tra il 1752 e il 1758 (ovvero l'arco di tempo che intercorre fra la stampa del I e del IV tomo della raccolta) pubblica per tre volte il I tomo "Grimani", vale a dire il volume che contiene le due *Marianne* di Chiari. Non si può dunque escludere che tra la prima e la terza edizione del tomo non siano state aggiunte delle correzioni tipografiche, come «non si può affermare con assoluta certezza che il tomo da noi visionato sia stato stampato nel 1752» (BONOMI, «All'insegna della Scienza», cit., p. 115, n. 47). Come giustamente nota Bonomi, non si può dunque escludere che – se il I tomo Grimani fosse successivo al 1752 e fosse quindi da considerarsi una ristampa ulteriormente corretta e rivista – tra l'edizione Pasinelli del 1752 e le due "commedie spicciolate" del 1751 potrebbero esistere rapporti diversi. Ad ogni modo, per la collazione con la prima *Marianna* "spicciolata" edita da Fenzo considereremo in questa sede il I volume Pasinelli nella sua edizione del 1752.

<sup>358</sup> Sul fenomeno, tipico del fiorentino e quindi poi dell'italiano, si veda: SERIANNI, *Lezioni di grammatica storica italiana*, cit., pp. 56-57. Utile anche il prospetto di D'ACHILLE, *Breve grammatica storica dell'italiano*, cit., p. 49.

<sup>359</sup> Negli esempi che riporto in tabella d'ora in poi indicherò con il grassetto la variante significativa, mentre con il sottolineato le mere divergenze testuali che si riscontrano nel passaggio da un'edizione all'altra.

Atto Quarto, Scena IX	
p. 75 TIB. [...] <b>alloggiarete</b> questa notte in casa mia.	p. 260 TIB. [...] <b>alloggierete</b> questa notte in casa mia <sup>360</sup> .

Nel campo del consonantismo sono diversi i fenomeni da rilevare. Tra gli aspetti più significativi da menzionare, il primo posto spetta senz'altro all'alternanza tra consonanti scempie e doppie, «punto dolente e sospetto per un parlante settentrionale»<sup>361</sup>: è infatti il caso dell'abate Chiari, bresciano di nascita e modenese d'adozione, per il quale è difficile stabilire se l'oscillazione nella resa delle consonanti intense e scempie abbia valore fonetico o puramente grafico. Non è da escludere, tuttavia, che almeno in taluni casi Chiari voglia testimoniare un rispecchiamento della pronuncia dei personaggi delle due commedie.

In F si contano ben 74 casi di forme che presentano scempia per doppia in posizione intervocalica, poi passate alle rispettive forme con geminata in P: si tratta di un fenomeno molto esteso che vede la correzione sistematica delle forme con degeminata nel passaggio da un'edizione all'altra. Qualche esempio: *arrosisco* > *arrossisco*; *camino* > *cammino*; *carozze* > *carrozze*; *facenda* > *faccenda*; *fachino* > *facchino*; *galeria* > *galleria*; *matina* > *mattina*<sup>362</sup>.

L'altro aspetto degno di nota che emerge dal confronto tra le due stampe – provocato probabilmente per ipercorrettismo dal fenomeno della degeminazione – è rappresentato dal gran numero di forme che presentano la doppia in luogo della scempia. Tali forme rappresentano spie evidenti di una possibile incertezza del commediografo circa il grado di intensità della consonante intervocalica. In F si segnalano dunque 54 casi di forme che presentano doppia per scempia, poi passate alla forma corretta in P. Eccone alcuni esempi: *bacciare* > *baciare*; *capriccio* > *capriccio*; *commodo* > *comodo*; *corraggio* > *coraggio*; *occa* > *oca*; *regallo* > *regalo*; *spassimo* > *spasimo*<sup>363</sup>. Anche in questo caso possiamo notare una certa sistematicità nella prassi correttoria di Chiari, che nel passaggio da F a P corregge tutte le forme che presentavano

<sup>360</sup> Riporto gli altri casi che testimoniano la trasformazione del nesso *ar* > *er* nel passaggio da F a P, tutti rinvenuti nel V atto della commedia: *pensarà* > *penserà*; *mostrarei* > *mostrerei*; *trovarete* > *troverete*; *sforzarà* > *sforzerà*; *andarete* > *anderete*; *parlarete* > *parlerete*; *premiarei* > *premierei*; *impararete* > *imparerete*.

<sup>361</sup> GIOVANARDI – TRIFONE, *La lingua del teatro*, cit., p. 114.

<sup>362</sup> Dei 74 casi di degeminazione, 2 compaiono in didascalia, 11 nelle battute in veneziano di Truffaldino e 61 nelle battute dei personaggi che si esprimono in lingua. Riporto altri casi di forme con scempia per doppia rinvenuti nel testo Fanzo: traggio non più di cinque esempi da ogni atto della commedia. I atto: *provedermi*, *racapriccio*, *racomandato*, *sfacendati*, *soprafatti*. II atto: *carozziere*, *contratempo*, *facese*, *machina*, *provvedere*. III atto: *camina*, *colera*, *quatro*, *racapriccia*, *sodisfare*. IV atto: *carozza*, *improvvisata*, *incaminata*, *lutuosa*, *paricidio*. V atto: *afflige*, *contratempo*, *disubidire*, *incaminato*, *sodisfare*. Sulla degeminazione, tratto tipico dei dialetti settentrionali, cfr. LOPORCARO, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, cit., pp. 83-86 e 102-103.

<sup>363</sup> Dei 54 casi di forme che presentano doppia per scempia rinvenuti in F si segnalano 5 casi in didascalia, 7 nelle battute in veneziano e 42 esempi nelle battute in lingua. Riporto altri casi, traendo da ogni atto della commedia non più di tre esempi. I atto: *commandato*, *commandarvi*, *repplicatamente*; II atto: *bacciarla*, *inginnocchiarsi*, *robba* (i primi due esempi sono attestati in didascalia); III atto: *commandarmi*, *piacciuta*, *robbe*; IV atto: *commandi*, *preggio*, *sovranno*; V atto: *baccio* (in didascalia), *dissegnato*, *traffiggete*.

la doppia in luogo della scempia che erano presenti nel testo della prima edizione della *Marianna* uscita dalla tipografia di Fenzo.

Sempre per il consonantismo, è interessante registrare nel testo di F la grafia <sc> per indicare la fricativa palatale sorda tenue nel tipo *camiscia*, che passa poi alla forma *camicia* nell'edizione Pasinelli. Riportiamo l'esempio: *farei lo stesso strepito, se fossi ancora in camiscia > farei lo stesso strepito, se fossi ancora in camicia*<sup>364</sup>.

Notevole per la sua rilevanza fonetica è anche la correzione *pancia > panza*, che registriamo in un dialogo tra La Fontaine e Truffaldino nel passaggio da F a P: tale correzione assume un rilievo maggiore in quanto *panza* – forma marcata regionalmente come venetismo, ma presente anche in altri dialetti –, nel testo definitivo della Pasinelli è messa in bocca a La Fontaine, personaggio che nelle due commedie della *Marianna* si esprime in italiano. Vediamo l'esempio nella tabella che segue, dove notiamo peraltro anche il passaggio inverso, ovvero si passa da una forma marcata regionalmente, *ubbidissi*, a quella italiana, *ubbidisci*.

Edizione FENZO	Edizione PASINELLI
Atto Primo, Scena VI	
p. 23 FONT. <b>Ubbidissi</b> ; altrimenti [Ø] <u>cuna</u> <u>fininestra</u> nella <b>pancia</b> .	p. 208 FONT. <b>Ubbidisci</b> ; altrimenti ti fo una finestra nella <b>panza</b> <sup>365</sup> .

Veniamo ora alle varianti ascrivibili al campo della morfologia. È in questo settore della lingua della commedia che notiamo una maggiore sorveglianza linguistica nel testo di P rispetto all'edizione Fenzo: la morfologia verbale del testo edito da Pasinelli rivela infatti l'impiego di un italiano che vira in modo più marcato verso il modello toscano-fiorentino.

Nel passaggio da F a P si registrano 2 casi in cui la 1ª persona dell'indicativo presente di *fare*, *faccio*, passa alla forma verbale ridotta *fo*, di chiara ascendenza toscano-fiorentina<sup>366</sup>. Vediamo nella tabella seguente i due casi che testimoniano il passaggio *faccio > fo*:

Edizione FENZO	Edizione PASINELLI
Atto Secondo, Scena II	
p. 32 VAL. Qualunque <u>siete</u> , Madamigella, io son vostro; [...] <u>ritratterò</u> quell'offerta, che qui a' vostri piedi vi <b>faccio</b> di tutto me stesso.	p. 218 VAL. Qualunque <u>siate</u> , Madamigella, io son vostro; [...] <u>ritratterò</u> quell'offerta, che qui a' vostri piedi vi <b>fo</b> di tutto me stesso.

<sup>364</sup> Atto III, scena II.

<sup>365</sup> Nell'esempio riportato in tabella è opportuno notare inoltre come nel testo Fenzo siano presenti due refusi (*cuna* e *fininestra*) e una lacuna (cade infatti *ti fo*), poi corretti nell'edizione Pasinelli.

<sup>366</sup> Sullo statuto poetico di *faccio*, in luogo di *fo*, si pronunciò com'è noto già Bembo nelle sue *Prose della volgar lingua*: «Esce *fo*, che si disse ancora *faccio* da' poeti, sì come la disse messer Cino, di cui ne viene *face*, poetica voce ancora essa, della qual dicemmo, e *facesse*» (BEMBO, *Prose della volgar lingua*, cit., p. 245). Sugli usi di *fo/faccio* nella prosa e nella lirica italiana si vedano anche: L. SERIANNI, *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981, pp. 26-28 e, dello stesso autore, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 234.

Atto Terzo, Scena II	
p. 45 DUT. [...] Io <b>faccio</b> la Locandiera, son donna di condizione.	p. 230 DUT. [...] Io <b>fo</b> la Locandiera, son donna di condizione.

Restiamo sempre nel campo della morfologia verbale per registrare anche 4 casi in cui notiamo in P la desinenza etimologica *-a* per la 1<sup>a</sup> persona dell'imperfetto indicativo, che sostituisce quella analogica in *-o*, presente invece nell'edizione Fenzo. Si tratta di una sostituzione che accoglie nell'edizione definitiva della commedia la classica desinenza letteraria in *-a*, tipica del fiorentino arcaico, prescritta com'è noto dalle rigide norme bembiane, e che si spingerà almeno fino all'Ottocento<sup>367</sup>. Ecco i quattro casi che emergono dalla collazione:

Edizione FENZO	Edizione PASINELLI
Atto Terzo, Scena IV	
p. 50 MAR. Non <b>credevo</b> , che il cuor di un marito <u>potesse</u> dividersi in due.	p. 235 MAR. Non <b>credeva</b> che il cuor di un marito <u>posse</u> dividersi in due.
Atto Quarto, Scena I	
p. 63 MIR. [...] A dirvi la verità vi <b>credevo</b> più saggio.	p. 248 MIR. [...] A dirvi la verità, vi <b>credeva</b> più saggio.
Atto Quinto	
Scena II p. 86 MIR. Bisognava, che io non vi conoscessi, Marianna, se <b>dovevo</b> soffrire di perdervi.	p. 271 MIR. Bisognava che io non vi conoscessi, Marianna, se <b>doveva</b> soffrire di perdervi.
Scena VIII p. 94 MAR. [...] Perchè mi <b>sentivo</b> troppo obbligata a lui;	p. 280 MAR. [...] perchè mi <b>sentiva</b> troppo obbligata a lui; <sup>368</sup>

Passiamo ora in rassegna una variante che interessa l'area della sintassi. L'esempio in questione riguarda un caso di inversione verbo-ausiliare che riscontriamo nelle battute finali della commedia.

Edizione FENZO	Edizione PASINELLI
Atto Quinto, Scena IV	
p. 89 TIB. Sapete già il dispiacere, che <b>a dato</b> il Sig.	p. 274 TIB. Sapete già il dispiacere che <b>dato ha</b> il

<sup>367</sup> Sulla sostituzione della desinenza arcaica dell'imperfetto in *-a* del fiorentino antico con quella in *-o*, analogica sulla 1<sup>a</sup> persona singolare del presente indicativo, cfr. MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, cit., pp. 146-148. Sulla presenza dell'imperfetto in *-a* nella lingua poetica, si veda inoltre il breve profilo di SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 203-204.

<sup>368</sup> Segnalo un ultimo caso di variante morfologica, rinvenuta in una battuta di Tibot nel passaggio dalla prima alla seconda edizione della commedia. Il vecchio colono chiede spiegazioni a Marianna, tutta risolta a lasciare la città senza indugi: *ma perchè, figliuola mia, partte così sola da Parigi, e di notte?* > *ma perchè, figliuola mia, partir così sola da Parigi, e di notte?* (Atto IV, scena IX). Da F a P notiamo il passaggio *partte* > *partir*: per la prima lezione, *partte*, possiamo ipotizzare un refuso di *part(i)te*, e dunque è possibile postulare *partite* > *partir* nel passaggio da F a P.

di Valville mio Padrone a Madama sua Madre.	Sig. di Valville mio Padrone a Madama sua Madre <sup>369</sup> .
---	--

Consideriamo infine il lessico. In tale settore notiamo che le pochissime varianti lessicali rinvenute nel passaggio da un'edizione all'altra testimoniano della riluttanza di Chiari a modificare la compagine lessicale. Il lessico rimane infatti sostanzialmente stabile, eccetto in due soli casi: il primo, certamente meno significativo, vede il cambio dei dimostrativi *questa* > *quella*; il secondo, più rilevante, vede invece il passaggio *rumore* > *timore*.

Edizione FENZO	Edizione PASINELLI
Atto Primo, Scena I	
p. 7 MAR. [...] mi educò fino alla fine del mese passato, in cui <b>questa</b> mia carissima madre pagò il tributo comune alla natura.	p. 192 MAR. [...] mi educò fino alla fine del mese passato, in cui <b>quella</b> mia carissima madre pagò il tributo comune alla natura.
Atto Quarto, Scena VII	
p. 73 FON. Tutte le mie intenzioni <u>in</u> quest'oggi mi son andate fallite. [...] ed ho trovata la maniera di farlo dar luogo senza <b>rumore</b> .	p. 258 FONT. Tutte le mie intenzioni [Ø] quest'oggi mi son andate fallite. [...] ed ho trovata la maniera di farlo dar luogo senza <b>timore</b> .

Un cenno a parte meritano invece alcune considerazioni relative al veneziano di Truffaldino e ad alcune varianti rinvenute nella lingua del personaggio chiariano nel passaggio dalla prima alla seconda edizione della *Marianna*. Dal confronto dei due testi emergono infatti alcuni fenomeni sui quali è opportuno soffermarsi: la collazione rivela come in almeno due casi il dire di Truffaldino passi da F a P dalla forma locale del veneziano alla forma italiana. Vediamone gli esempi:

Edizione FENZO	Edizione PASINELLI
Atto Primo, Scena VII	
p. 23 TRUFF. [...] Se adesso go sempre fame, e nò me sazio mai, cosa sarave allora, che tutti i bocconi anderave <b>drento</b> per la porta, e i vegnirave fora per el balcon.	p. 208-209 TRUFF. [...] Se adesso go sempre fame, e <u>no</u> me sazio mai, cosa sarave allora, che tutti i bocconi anderave <b>dentro</b> per la porta, e i vegnirave fora per el balcon?
Atto Terzo, Scena II	
p. 46 TRUF. Co l'è <b>cusì</b> ; sebben mi no son, nè Madama, nè Monsù, me basta l'animo de far un atto eroico.	p. 231 TRUF. Co l'è <b>così</b> ; sebben mi no son, nè Madama, nè Monsù; me basta l'animo de far un atto eroico.

<sup>369</sup> Un altro esempio di variante sintattica, poco rilevante, è rappresentato dalla correzione dell'elemento enclitico che ritroviamo in una battuta di Marianna. Nel passaggio da F a P notiamo: *non sò come facese, ma sò che la Carozza fermovi* > *non so come facesse; ma so che la Carozza fermossi* (Atto II, scena II).

Nel testo di P notiamo dunque la sostituzione di *drento*<sup>370</sup> > *dentro* e di *cusì* > *così*. Sebbene sia possibile riscontrare una seppur timida italianizzazione dell'eloquio di Truffaldino attraverso l'impiego della forma italiana dell'avverbio in luogo della corrispondente forma veneziana, appare tuttavia eccessivo ipotizzare un tentativo di Chiari di rappresentare il dialetto di Truffaldino in modo più "edulcorato" e italianizzato, nell'intento di rendere la parlata del servo più accessibile per il pubblico non veneziano che assisteva alle rappresentazioni della commedia anche al di fuori della città lagunare<sup>371</sup>.

Confermano tale ipotesi alcune correzioni di Chiari che vanno nella direzione opposta: a volte nella lingua di Truffaldino nel passaggio da F a P si passa infatti dalla forma italiana al veneziano. Si vedano i due casi seguenti:

Edizione FENZO	Edizione PASINELLI
Atto Quarto, Scena IV	
p. 70 TRUF. Ho <b>sentito</b> dir, che le Grue quando le stà in sentinella, per no lassarse portar via dal sonno; le tien un sasso in una zatta;	p. 255 TRUF. Ho <b>sentido</b> dir, che le Grue, quando le sta in sentinella, per no lassarse portar via del sonno, le tien un sasso in una zatta;
Atto Quinto, Scena III	
p. 89 TRUF. [...] e po vegnirà el <b>Patron</b> , che me farà far giustizia;	p. 274 TRUF. [...] e po vegnirà el <b>Paron</b> , che me farà far giustizia;

Come si può notare dagli esempi, il passaggio dal tipo *sentito* (forma italiana con dentale sorda) a *sentido* (forma veneziana che presenta invece la sonorizzazione della sorda intervocalica<sup>372</sup>) e il passaggio *Patron* > *Paron* testimoniano l'assenza di univocità di direzione nella prassi correttoria di Chiari nella resa del dialetto di Truffaldino: non vi è infatti una direzione univoca nella prassi correttoria, in quanto non è costante la sostituzione della forma italiana con la corrispondente forma veneziana o viceversa, ma si registra al contrario un'oscillazione nella scelta delle forme da impiegare nella resa dell'eloquio del personaggio della commedia<sup>373</sup>.

<sup>370</sup> Forma tipica del veneziano, nel tipo *drento* notiamo inoltre il fenomeno della metatesi a distanza, in quanto il suono interessato *r* appartiene a due sillabe diverse non contigue. Per un quadro degli aspetti più notevoli del dialetto veneziano si veda: MARCATO, *Il Veneto*, cit., pp. 296-328, in particolare le pp. 300-301 e 320-324. Un breve profilo degli aspetti più salienti del veneziano nelle commedie ridicolose del Seicento viene fornito anche in GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie "ridicolose" romane del Seicento*, cit., pp. 101-121, in particolare le pp. 110-111. Sul veneziano in una commedia di Andrea Calmo, cfr. A. CALMO, *Il Saltuzza*, cit., pp. 200-206.

<sup>371</sup> Trattandosi infatti di casi di italianizzazione del dialetto piuttosto isolati è dunque più prudente limitarsi a notare il passaggio dalle forme marcate regionalmente alle corrispondenti forme italiane, senza ravvisare un tentativo di italianizzazione del dialetto di Truffaldino.

<sup>372</sup> Sul fenomeno della sonorizzazione, tipico del veneziano e delle varietà linguistiche settentrionali, si veda: ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., vol. I, §§ 197, 201, 207.

<sup>373</sup> Considerata l'assenza di univocità di direzione nella resa del dialetto di Truffaldino e mancando altresì una sorta di sistematicità nella prassi correttoria per quel che concerne una maggiore o minore italianizzazione del veneziano, sembra

## 1.2. Conclusioni

Giunti a questo punto, è opportuna qualche minima considerazione riguardo alla collazione tra le due edizioni della *Marianna*. L'aspetto più significativo che emerge dal confronto tra la prima e la seconda edizione della commedia risiede nel fatto che tutte le varianti rinvenute nel passaggio da F a P non modificano il quadro di una sostanziale conservatività.

Vi sono alcune correzioni nel testo Pasinelli che assumono un carattere di sistematicità (su tutte ricordiamo il ripristino delle consonanti intense, i fenomeni di ipercorrettismo con le forme che presentano doppia per scempia e il passaggio del nesso *ar > er*); allo stesso tempo, però, si segnalano anche correzioni che invece assumono un carattere puramente occasionale (l'oscillazione italiano-veneziano nelle battute di Truffaldino ne è l'esempio più vistoso)<sup>374</sup>.

A tutta prima appare evidente che l'edizione Fanzo presenta un testo più "trascurato", un aspetto che invece non riscontriamo nell'edizione Pasinelli, in cui notiamo al contrario una sorveglianza linguistica maggiore che vira in modo più accentuato verso il modello toscano-fiorentino<sup>375</sup>.

Le varianti illustrate nel confronto tabellare testimoniano dunque una prassi correttoria di Chiari che va nella direzione di una maggiore toscanizzazione del suo dettato: ne è un chiaro segnale, tra i diversi esempi illustrati, il passaggio *faccio > fo*, benché attestato in due soli casi.

Nel testo Pasinelli si delinea dunque un quadro piuttosto consonante con la lingua della nostra tradizione letteraria e un progressivo allineamento alle norme bembiane: i quattro casi di imperfetto in *-a*, emersi dalla *collatio*, sono infatti spie evidenti di un ulteriore adeguamento di Chiari alla norma classica, che prevedeva la terminazione in *-a* per la prima persona dell'imperfetto indicativo.

---

opportuno dunque considerare e interpretare i singoli fenomeni in questione valutandoli caso per caso, senza giungere a considerazioni di fondo e trovare possibili connessioni tra le varianti. Proprio in virtù di tale oscillazione italiano-veneziano è plausibile ricondurre tali correzioni non alla volontà del commediografo, ma verosimilmente alla volontà del tipografo. Non è da escludere, inoltre, l'ipotesi che siamo di fronte a meri refusi di stampa.

<sup>374</sup> Le correzioni che non seguono un criterio sistematico e che quindi possiamo definire occasionali sono quelle che lasciano maggiore incertezza riguardo a una loro effettiva riconducibilità alla volontà dell'autore. L'occasionalità di tali correzioni possiamo ricondurla o a una "revisione a intermittenza" di Chiari, ovvero una revisione non attenta da parte dell'autore, oppure a interventi estemporanei della tipografia.

<sup>375</sup> Notiamo una certa incuria nel testo Fanzo ad esempio nell'impiego di una punteggiatura spesso errata e nel gran numero di errori ortografici registrati nella resa delle voci verbali del verbo *avere*. Di questi ultimi se ne contano almeno 17 casi. Riporto qualche esempio di correzione delle voci verbali di *avere* nel passaggio da F a P: *non ò bisogno di nuove disgrazie > non ho bisogno di nuove disgrazie* (Atto IV, scena IX); *tu me l'ai minacciata di tua bocca la morte > tu me l'hai minacciata di tua bocca la morte* (Atto IV, scena XI); *perchè mi anno supposto, che fosse veramente una Giovine bella > perchè mi hanno supposto, che fosse veramente una Giovine bella* (Atto V, scena II).

## CRITERI DI TRASCRIZIONE DELLA COMMEDIA

Per il lavoro di trascrizione si adottano i seguenti criteri generali:

- sono sciolte tutte le abbreviazioni: dei nomi propri, sia quando indicano il personaggio che prende la parola (MAR. > MARIANNA; CLIM. > CLIMAL), sia all'interno di didascalia (*M. Dutour/Mad. Dutour* > *Madama Dutour*); oppure in altri casi come: *Sig. / Sign. di Climal* > *Signor di Climal*;
- la -j- in posizione iniziale, intervocalica e finale è resa con -i- (*jersera* > *iersera*; *ajuto* > *aiuto*; *esempj* > *esempi*);
- l'accentazione è ricondotta all'uso moderno (*benchè* > *benché*; *nè* > *né*; *perchè* > *perché*); in taluni casi si regolarizza con espunzioni (*dò* > *do*; *fà* > *fa*, 3ª persona di *fare*; *nò* > *no*; *quà* > *qua*; *quì* > *qui*; *sà* > *sa*; *sò* > *so*; *stà* > *sta*; *và* > *va*); in altri casi si interviene invece con integrazioni (*oime* > *oimè*);
- gli apostrofi sono regolarizzati: si eliminano quando l'articolo indeterminativo *un* precede un nome o un aggettivo maschile (*un'altro* > *un altro*; *un'ingrato* > *un ingrato*); per quel che concerne gli imperativi dei verbi *dire* e *andare* le grafie dei monosillabi *dì* e *va/và* sono rispettivamente corrette con le forme *di'* e *va'*.
- quanto ai legamenti, seguendo l'*usus scribendi* dell'autore, non si univerbano alcuni avverbi (*in vano*; *in vece*; *pur troppo*);
- maiuscole e minuscole sono rese secondo l'uso moderno: si abbassano le maiuscole nei nomi comuni (*Carrozza* > *carrozza*; *Casa* > *casa*; *Padre* > *padre*) e negli aggettivi all'interno di didascalia (*Detto/Detti* > *detto/detti*). Si alzano invece le minuscole secondo l'uso moderno dopo il punto esclamativo e interrogativo.
- le oscillazioni ortografiche rispetto all'odierno uso corrente (relative soprattutto all'alternanza tra consonanti scempie o doppie) sono generalmente corrette e normalizzate secondo l'uso moderno.
- la punteggiatura è in genere conservata, salvo che per alcuni usi ridondanti delle virgole (segnatamente davanti a *che* dichiarativo). Tenuto conto che nei casi dubbi di errata o mancata punteggiatura nei due testimoni che tramandano il testo della commedia si regolarizza secondo l'uso moderno.

Quanto alle didascalie si inseriscono le parentesi di apertura o chiusura laddove non presenti nel testo. Si sostituiscono inoltre le parentesi quadre, spesso attestate sia in F che in P, con le tonde, sia per le didascalie sia per gli "a parte".



Per evidenziare le parti di discorso diretto o riportato, si inseriscono nelle battute le virgolette basse, pur mantenendo il corsivo del testo di riferimento. Sono infine uniformati sistematicamente i puntini di sospensione per segnalare le pause e le interruzioni.

- per motivi di chiarezza nella lettura, nella turnazione dialogica dei personaggi è introdotta la dicitura *a parte*, assente in F e P e segnalata dalle sole parentesi tonde o, talvolta, dalle quadre. Ad esempio: (Quest'è l'amabile straniera che mi sta tanto su 'l cuore) > *a parte* (Quest'è l'amabile straniera che mi sta tanto su 'l cuore) MO 212.
- per le medesime ragioni legate alla chiarezza nella lettura, si sostituiscono i numeri romani per l'indicazione delle scene (SCENA I > SCENA PRIMA);
- a p. 219 dell'edizione Pasinelli è stato introdotto il nome del parlante (il servitore), evidente refuso di stampa, e si corregge con il tondo il turno del personaggio (*È qua fuori la Carrozza, che ha mandata ordinare.* > SERVITORE È qua fuori la carrozza, che ha mandata ordinare.)

#### SULLE GRAFIE DEL DIALETTO VENEZIANO:

- l'oscillazione *xe / xè* (la seconda per attrazione dell'italiano *e*) è resa graficamente con *xé* e distingue sistematicamente la terza persona singolare del presente indicativo di *essere*;
- le scrizioni *po, fe, se, za, zo* si regolarizzano rispettivamente nelle seguenti forme accentate: *pò* 'può', *po'* 'poi', *fé* 'fate', *sé* 'siete', *zà* 'già', *zò* 'giù';
- sull'oscillazione tra forme che presentano doppia in luogo di scempia, nell'intento di restituire i tratti tipici del dialetto, si propende per la forma degeminata, laddove presente in F o in P;
- i tipi *in tel / in tella* si regolarizzano nelle forme *int'el, inte la* (< *inte* + articolo);
- l'oscillazione *cosa / cossa* – tra la grafia italiana e la realizzazione fonetica del veneziano – è infine mantenuta.

*La Marianna,*

*o sia*

*l'Orfana,*

COMMEDIA

## PERSONAGGI

MARIANNA

Il Signor DI CLIMAL Presidente del Parlamento

Il Signor LA FONTAINE Ufficiale, figliuolo del Signor di Climal

Madama MIRAN Sorella del Signor di Climal

Il Signor DI VALVILLE figliuolo di Madama Miran

Il Signor DELLA ROQUE Ufficiale delle Guardie

Madama DUTOUR Locandiera

ANTONIETTA figliuola di Madama Dutour

TRUFFALDINO Servitore del Presidente

TIBOT vecchio Colono di Madama Miran

Il Maggiordomo del Signor di Climal, che non parla

Dodici Granatieri

La Scena è a Parigi

# ATTO PRIMO

## SCENA PRIMA

Gabinetto del Signor di Climal.

*Il Signor di Climal sedente ad un tavolino, e Marianna ginocchioni davanti a lui.*

1 CLIMAL Alzatevi, figliuola, e sedete. La sommissione, il turbamento, le lagrime, con cui mi venite davanti, fan<sup>376</sup> torto ai meriti<sup>377</sup> del Signor di Reinsac, che a me sì caldamente vi raccomanda; e supponendo in me un animo disdegnoso, ed altiero, fa un'ingiustizia a me stesso. Se la vostra persona, l'indole vostra, e il vostro contegno esigono<sup>378</sup> ammirazione, e stupore, son di parere che i casi vostri, e le vostre vicende siano degne della curiosità mia, e della mia compassione. Sedete, vi dico, figliuola, e fatemene consapevole. Quanto è, che siete giunta a Parigi?

MARIANNA Poco più di due ore.

CLIMAL E da Bordeaux quando siete partita?

MARIANNA Sei giorni fa.

5 CLIMAL Vi sovviene d'avermi mai veduto colà?

MARIANNA Sì, Signore, in casa del Signor di Reinsac, saranno due anni in circa.

CLIMAL Appunto colà v'ho veduta anch'io, e precisamente ricordomi, che sin d'allora l'indole vostra mi piacque<sup>379</sup>.

MARIANNA Sarei più fortunata, se vi dispiacessero le mie disgrazie.

CLIMAL Il vostro nome, figliuola?

10 MARIANNA Marianna.

CLIMAL La patria?

MARIANNA No 'l so.

CLIMAL I genitori?

MARIANNA Non ebbi la sorte di conoscerli.

15 CLIMAL Come? Non era vostra madre quella buona vecchia, che, me presente, menovi a baciare<sup>380</sup> le mani al mio carissimo amico il Signor di Reinsac?

---

<sup>376</sup> F *fa*.

<sup>377</sup> F *meriti*.

<sup>378</sup> F, P *esigono*.

<sup>379</sup> P *plaque*.

MARIANNA Quella buona vecchia mi fece sempre da madre, ma mia madre non era.

CLIMAL Da lei almeno avrete saputo chi fosse.

MARIANNA Quanto ho saputo da lei si riduce a questo soltanto. Vent'anni<sup>381</sup> fa una carrozza, che andava per vettura a Bordeaux, fu assalita in cammino<sup>382</sup> da una brigata di Masnadieri. Tre uomini, che v'erano dentro, difendendosi bravamente, vendettero a caro prezzo le loro vite. Sopraffatti<sup>383</sup> dal numero essi, non meno che due donne giovani loro compagne nel viaggio, vi rimasero uccise. Io sola in età d'anni due fui trovata viva tra tanti morti da certi Uffiziali, che di là passarono a caso. Essi mi consegnarono a quella buona vecchia a voi nota, che mi raccolse pietosamente, mi nodrì, mi educò fino alla fine del mese passato, in cui quella<sup>384</sup> mia carissima madre pagò il tributo comune alla natura, e morì. Morendo lasciommi<sup>385</sup> raccomandata al Signor di Reinsac, suo gran Protettore, e Padrone; che, mosso a pietà della mia situazione presente, a voi, signore, mi manda sulla ferma speranza, che in questa Metropoli il vostro credito, la generosità vostra, il vostro favore procacciar possano un qualche dicevole stabilimento alla mia pericolante fortuna.

CLIMAL I casi vostri non m'arrivano nuovi; e mi sovviene adesso d'averne a Bordeaux sentito parlare altre volte. Il Signor di Reinsac ha ragione, scrivendomi replicatamente<sup>386</sup>, che voi meritate pietà. Egli giura, e possiamo credergli, che ve l'avrebbe usata egli stesso, se all'animo di lui generoso, e benefico corrispondessero le sue presenti fortune. Porgendomi l'occasione di far io per voi quanto egli non può, m'incoraggisce<sup>387</sup> a far quanto deggio per esso lui... Ma dite, Marianna, la buona vecchia, che vi educò, fece mai diligenza alcuna, per raccogliere di chi foste figliuola?

20 MARIANNA Molte ne fece, ma tutte in vano<sup>388</sup>. L'abito nobile, e ricco ond'io era vestita, quando capitai in sua mano, le fece credere, e cento volte me l'ha detto, che vile non fosse la mia condizione, né plebea la mia nascita. Una tal congettura può essere veramente fallace; ma gli onorati sentimenti dell'animo mio, le mie massime, i miei pensieri, mi dicono assai chiaramente che fallace non sia. È vero, mio Signore, ch'io sono un'Orfana miserabile...

---

<sup>380</sup> F *bacciare*.

<sup>381</sup> F *Venti anni*.

<sup>382</sup> F *camino*.

<sup>383</sup> F *Soprafatti*.

<sup>384</sup> F *questa*.

<sup>385</sup> F *lasciommi*.

<sup>386</sup> F *repplicatamente*.

<sup>387</sup> F *m'incoraggisce*.

<sup>388</sup> F *invano*. Si accoglie *in vano*, secondo l'*usus scribendi* di Chiari: nelle due *Marianne* tradite da P si registrano 2 casi di *in vano* e 3 casi di *in vece* (si segnala tuttavia 1 caso di *invece*, *intanto* è sempre univertato sia in F che P).

CLIMAL Tacete, Marianna, che non è più Orfana miserabile chi in me ritrova suo padre. Io ringrazierò con mie lettere il Signor di Reinsac dell'onore che m'ha fatto, donandomi una tal figlia; e spero che tra poco lo ringrazierete voi pure d'avervi procacciato un tal padre... Dove lasciato avete il vostro equipaggio?

MARIANNA Equipaggio, Signore? L'ho tutto indosso.

CLIMAL Ma pure mi scrive l'amico mio, che la buona vecchia, da cui foste allevata, vi lasciò a conto di dote la sua eredità.

MARIANNA L'eredità della mia buona madre sta in questa borsa, dove sono trenta Luigi d'oro: ma la mia dote più bella ha da essere la mia onestà.

25 CLIMAL Con tali sentimenti la dote vostra equivale a un tesoro. Con tutto ciò, per quanto veggio, avete bisogno di molte cose.

MARIANNA Con una porzione di questi trenta Luigi provvedermi<sup>389</sup> posso delle più necessarie.

CLIMAL Que' trenta Luigi rimanersi devono intatti, come un fideicommissa lasciavvi da vostra madre. Al rimanente ci penserà vostro padre.

MARIANNA Voi, signore? A me?... tutto questo?...

CLIMAL Parlate.<sup>390</sup> Che vi confonde?

30 MARIANNA Il ricevere tali, e tanti benefizi prima di meritarmeli...

CLIMAL Li meritate abbastanza co' l'riputarvene indegna... Ma qui, prima d'ogni altra cosa, bisogna provvedervi<sup>391</sup> d'alloggio.

MARIANNA Ogni angolo di vostra casa...

CLIMAL Di mia casa siete voi la padrona; ma non lo siete per abitarla. Mille riguardi non lo permettono, ben dovuti al mio, e al vostro carattere. Voi siete giovine, vistosa, ed amabile; io ho moglie, figliuoli, e nipoti: il mondo è licenzioso, e maligno. L'età mia piuttosto avanzata, e tutta la vostra virtù non ci metteriano forse al coperto da' sospetti dell'invidia, e dalle ciancie de' maldicenti. Crederei di far del male alla vostra riputazione, sol che si risapesse in Parigi, che mi sono addossato il pensiero di farvi del bene. Tal è la condizione lagrimevole de' giorni nostri, che una giovine amabile, qual siete voi, non può essere assistita da chicchessia senza essere screditata.

---

<sup>389</sup> F *provvedermi*.

<sup>390</sup> F *Parlate...*

<sup>391</sup> F *provvedervi*.

MARIANNA Tutto vero: ma forestiera, qual sono in Parigi, senza amici, senza parenti, senza pratica alcuna della città, dove troverò albergo, e ricovero?

- 35 CLIMAL Anche a questo ho pensato sin da quando il Signor di Reinsac mi scrisse quindici giorni fa, che vedesi<sup>392</sup> necessitato di mandarvi a Parigi, e raccomandarvi alla mia assistenza. Ho parlato a tal fine a Madama Dutour, che in casa sua preparata vi tiene una stanza. Ella è una locandiera mia dipendente, donna d'ottimo cuore, che non ometterà<sup>393</sup> diligenza, perché siate servita. La vostra stanza sarà la più rimota e appartata della Locanda, acciocché chi va, e chi viene, non vi dia soggezione, e vi ci possiate tenere ritirata, e segreta. Io pagherò le spese del vostro mantenimento. Madama Dutour vi terrà luogo di madre; e voi non avrete a pensare, che a viver quieta, e ricompensare le mie premure colla vostra virtuosa condotta.

MARIANNA Ma in una Locanda, signore, scusate la delicatezza mia, in una Locanda sarò io sicura dalle dicerie de' maligni?

CLIMAL La virtù è sicura anche sulla pubblica piazza. Questo però non v'inquieti, che io penserò frattanto a qualche altra abitazione più decorosa per voi. Ho scelta per ora quella Locanda, perché, essendo io solito praticare nella medesima, le visite, che vi farò, non diano nell'occhio agli sfaccendati<sup>394</sup>. Aspettate... (*si mette a scrivere.*)

MARIANNA *a parte* (Condizione durissima di chi ha bisogno degli altri! Al solo pensiero d'abitare in una Locanda io raccapriccio<sup>395</sup> d'orrore. Giovine, sola, straniera, chiunque mi veda, di me che dirà? Questa nobile ripugnanza dell'animo mio mi fa chiaramente conoscere che nata io non sono vile, o plebea. Ah, giusto Cielo! Perché non darmi un altro cuore, o fare almeno che a' sentimenti del cuor mio corrispondessero le mie fortune?).

CLIMAL In questo biglietto, o figliuola, io do a Madama Dutour i miei ordini, che saranno fedelmente eseguiti. Recatelo in persona alla medesima, e non cercate di più.

- 40 MARIANNA Io signor? E come farò a ritrovarne la casa?

CLIMAL Io, vi dirò come avete a fare<sup>396</sup>. Qui nella piazza contigua alla mia abitazione troverete delle carrozze<sup>397</sup> a vettura. Montate in una delle medesime, chiudetevi dentro: dite al cocchiere che vi meni alla Locanda

---

<sup>392</sup> F *vedeassi.*

<sup>393</sup> F, P *ommetterà.*

<sup>394</sup> F *sfaccendati.*

<sup>395</sup> F *raccapriccio.*

<sup>396</sup> F *Io vi dirò, come avete da fare.*

<sup>397</sup> F *Carozze.*

di Madama Dutour; e senza più sarete servita. Non vi fo<sup>398</sup> accompagnare da nessuno de' miei domestici, perocché<sup>399</sup> troppo mi preme che stia segreta la nostra amicizia. Il mondo è malvagio, ho i miei riguardi; so quel che fo. Andate pure, e lasciatevi regolare da me.

MARIANNA Come vi piace. Signore, vi son serva.

CLIMAL Tra due ore si rivedremo.

MARIANNA *a parte* (Il mio cuore è in tumulto. Qualche cosa mi dice, ma non l'intendo...) (*via*)

- 45 CLIMAL Se Marianna mi piacque sin da quando a Bordeaux la vidi la prima volta, oggi sto per dire che m'innamora. Che indole, che maniere, che spirito! Sarei crudele, se non pensassi seriamente a fare la sua fortuna: ma non vorrei che la sua fortuna fosse per me una disgrazia.

## SCENA SECONDA

*Madama Miran, detto.*

- 1 MIRAN Mio fratello è mezz'ora che attende l'opportunità di parlarvi. Mi hanno<sup>400</sup> detto che eravate a stretta conferenza con una giovane forestiera, e non ho voluto prendermi l'ardire d'importunarvi.

CLIMAL Potevate servirvi. Era quella una povera giovine venuta di Provincia per certe sue liti; né altro da me voleva, se non che le facessi fare giustizia. Avete bisogno di nulla?

MIRAN Io pure ho bisogno che mi facciate giustizia.

CLIMAL Contro chi, madama?

- 5 MIRAN Contro il signor la Fontaine, mio nipote, e vostro figliuolo?

CLIMAL Mio figliuolo? Che vi ha fatto mai?

MIRAN Una delle sue. Ha sfidato a duello il marito di Madama Dorsin, la più cara amica che io m'abbia,<sup>401</sup> e la donna più onorata di Francia.

CLIMAL E perché questa sfida?

MIRAN Perché gli ha detto che rispetti sua moglie; altrimenti in casa sua non metta più né piede, né passo.

- 10 CLIMAL Mio figliuolo ha torto, ed è nato colui per mia vergogna, e dolore.

---

<sup>398</sup> F *non vi si fo*.

<sup>399</sup> F *peroché*.

<sup>400</sup> F *anno*.

<sup>401</sup> P presenta il punto e virgola.



MIRAN Con queste sue prepotenze insolenti, un giorno, o l'altro, ve 'l porteranno a casa morto; né a lui gioverà aver per padre un Presidente del Parlamento.

CLIMAL Lo veggio anche io: ma, cara sorella, che deggio fare? Per farlo migliore, ho tentate tutte le strade.

MIRAN Fate come ho fatto io con Valville mio figlio. Dategli moglie.

CLIMAL Vostro figliuolo prende moglie? E chi mai gli<sup>402</sup> avete destinata in isposa?

15 MIRAN La figliuola di Madama Dorsin; e tra pochi giorni se ne faranno le nozze.

CLIMAL Il partito mi piace: ma di mio figliuolo non posso fare così. Il loro carattere è troppo diverso. Il vostro è tutto dolcezza; il mio tutto rabbia, e furore. Misera quella donna che fosse sua moglie! Aveva già pensato di maritarlo con Madamigella la Rose; il partito non poteva esser migliore: ella n'è contentissima. Ne ho motivato qualche cosa anche a lui; ma non vuol sentirsene ragionare; ed ha minacciato di fuggirsene tanto lontano da Parigi, che non si sarebbe mai più intesa novella di lui.

MIRAN E chi siete voi, che vi lasciate atterrire da queste minacce<sup>403</sup>?

CLIMAL Sorella, non ho altri maschi, che lui.

MIRAN Saria meglio<sup>404</sup> non averlo, che soffrirne un tal disonore. Che insolenza è questa, di sfidare le persone dabbene, perché gl'insegnano<sup>405</sup> ad essere virtuoso, ed onesto?

20 CLIMAL Alla sfida porrò rimedio. Dite pure a Madama Dorsin, che suo marito per tutto oggi ne schivi l'incontro. Del resto poi viva quieta, e ne lasci il pensiero a me.

MIRAN Affidata dunque sulla vostra parola, vo<sup>406</sup> a consolarla.

CLIMAL Andate, che sarò io pure a ringraziarla della distinzione che ella fa alla mia casa, accordando a Valville sua figliuola in consorte.

MIRAN Mio fratello, addio.

CLIMAL Sorella, vi son servitore... Olà... Qualcuno mi chiami mio figlio...  
(*Esce un servitore, riceve l'ordine, e rientra*). Qual contrattempo che

---

<sup>402</sup> F *le*.

<sup>403</sup> F, P *minaccie*.

<sup>404</sup> P presenta la virgola dopo *meglio*.

<sup>405</sup> F *gli insegnano*.

<sup>406</sup> F *vò*.

m'impedisce di pensare all'amabile Marianna, e mi differisce<sup>407</sup> il piacere di rivederla?<sup>408</sup>... Se prendo mio figliuolo colle buone, io vo per le lunghe, né mi sbrigo sì tosto. Con quell'insolente bisogna mutar sistema, e fargli vedere, che son<sup>409</sup> uomo, che son Presidente del Parlamento, e son padre.

### SCENA TERZA

*Il Signor la Fontaine, detto.*

1 FONTAINE Che volete, signore, da me? Avete per le mani qualche altra giovine ereditiera, come Madamigella la Rose da propormi per moglie?<sup>410</sup>

CLIMAL Deggio proporvi un altro affare, che mi preme assai più.

FONTAINE Parlate: che sarò per servirvi<sup>411</sup>.

CLIMAL Sin a nuovo mio ordine non uscirete di casa.

5 FONTAINE Perché?

CLIMAL Perché son padrone di volere così.

FONTAINE Quanto alla mia libertà di girar per Parigi, non riconosco altri padroni, che il Re.

CLIMAL Il vostro Re in questa casa è vostro padre. Ubbidite<sup>412</sup>.

FONTAINE Sì, ubbidirò come ho fatto di prender moglie.

10 CLIMAL Prendereste anche moglie, se lo volesse chi può comandarvi<sup>413</sup>.

FONTAINE Quanto all'ammogliarmi, non riconosco altri comandi<sup>414</sup>, che quelli della mia volontà.

CLIMAL E chi credete voi d'essere?

FONTAINE Un vostro figlio, che non è più fanciullo.

CLIMAL Temerario, a chi rispondi così?

15 FONTAINE Ad un padre, che deve esser discreto.

---

<sup>407</sup> F, P *diferisce*.

<sup>408</sup> F presenta il punto esclamativo.

<sup>409</sup> P *sono*.

<sup>410</sup> P *Madamigella la Rose, da propormi, per moglie?*

<sup>411</sup> F *Parlate: che farò per servirvi?*

<sup>412</sup> F *Ubbidite*.

<sup>413</sup> F *commandarvi*.

<sup>414</sup> F *commandi*.

CLIMAL Con un insolente tuo pari l'indiscrezione è giustizia. Da me non avesti questi esempi; e la civile educazione, che ti ho data, non attendeva questa mercede. Intendesti gli ordini miei. La tua arroganza non merita compatimento; e l'autorità mia non ammette discolpe. Per tutto oggi non uscirai di casa; dentro domani sposerai Madamigella la Rose: altrimenti... Passerai a finire i tuoi giorni nella Bastiglia... (*via*)

#### SCENA QUARTA

*La Fontaine solo.*

- 1 Io prender moglie? Io non uscire<sup>415</sup> di casa? Io morire nella Bastiglia? Morirai prima tu, o padre indiscreto, e tiranno, se trucidarti dovessi colle mie proprie mani. Se tu mi riduci alla disperazione con queste tue stravaganze, vedrai che sappia fare un disperato. Non son più fanciullo; son sazio di morder il freno; è tempo che tu mi dia loco, ed io possa vivere a modo mio. Il tuo carattere di padre non ti dà diritto alcuno sulla riputazione mia, e su 'l mio cuore. Quella m'obbliga a battermi, e vendicarmi di chi m'offende. Questo mi sforza a serbar le mie nozze a chi più mi piace. Vedremo, se più potrà il rigor tuo, o la mia ostinazione.

#### SCENA QUINTA

*Il Signor la Fontaine, Madama Dutour.*

- 1 DUTOUR Dov'è il Signor Presidente?
- FONTAINE Non c'è<sup>416</sup>: ma venite pur qua, Madama Dutour; che volete da mio padre?<sup>417</sup>
- DUTOUR Parlargli, signore.
- FONTAINE Parlate meco, che già è tutt'uno.
- 5 DUTOUR Sapete voi pure dell'affare che mi ha raccomandato<sup>418</sup>?
- FONTAINE Sì, lo so; e quando non l'avessi saputo da lui, mi basterebbe l'animo di volerlo sapere da te.
- DUTOUR Eh, so bene che siete un uomo di spirito.
- FONTAINE Parla dunque, se non vuoi che ti faccia spiritare per la paura. Presto, che ho fretta.

---

<sup>415</sup> F *uscir*.

<sup>416</sup> F *ci è*.

<sup>417</sup> P presenta il punto e virgola.

<sup>418</sup> F *racomandato*.

DUTOUR Vorrei sapere dal vostro Signor padre se gli occorre più quella stanza di cui mi ha parlato, perché mi è capitata poc'anzi<sup>419</sup> una buona occasione d'affittarla.

10 FONTAINE A chi?

DUTOUR Ad una ballerina della Compagnia Francese.

FONTAINE È giovine costei?

DUTOUR Avrà diciotto anni in circa.

FONTAINE È bella?

15 DUTOUR Un incanto.

FONTAINE Dategli pure la camera affitto, che ve ne do licenza; e verrò io pur quanto prima a farle una visita.

DUTOUR Non vorrei che il Signor Presidente se ne chiamasse aggravato.

FONTAINE No, no; quella stanza non può meglio impiegarsi. So quel che dico. Fatemi apparecchiare una buona cena; dite alla ballerina che mi aspetti, e non cercate di più.

DUTOUR Mi siete ancora debitore di quelle due cene della settimana passata.

20 FONTAINE Di questo puoi parlarne a mio padre.

DUTOUR Guai a me, se sapesse che vi do il comodo<sup>420</sup> di mangiare, e divertirvi nella mia Locanda. Cento volte me ne ha domandato; e per farvi servizio, gli ho sempre detto di no.

FONTAINE Fammi adunque ancora il servizio d'aspettare che muoia mio padre, e allora ti pagherò.

DUTOUR Io ho bisogno de' miei denari, e il Signor Presidente non ha voglia di morire sì presto.

## SCENA SESTA

*La Fontaine, Truffaldino.*

1 TRUFFALDINO La sarà ubbidida. (*Verso la scena*)

FONTAINE Chi sarà ubbidito? Cosa ti han comandato<sup>421</sup>?

TRUFFALDINO L'è qua lu sta bestia con quel che segue.

---

<sup>419</sup> F *pocanzì.*

<sup>420</sup> F *commodo.*

<sup>421</sup> F *commandato.*

- FONTAINE Animo, con chi parlavi?
- 5 TRUFFALDINO Co 'l Sior Cavadente.
- FONTAINE Chi è questo Cavadente?
- TRUFFALDINO Vostro pare.
- FONTAINE Presidente vuoi dire, e non Cavadente, Italiano strambissimo.
- TRUFFALDINO Tocchemose la man, che dei strambi ghe n'è dapertutto.
- 10 FONTAINE Oh, non tanta confidenza, che ti romperò le braccia.
- TRUFFALDINO La va ditta così. Perché ve tiollè vu la confidenza de darne del strambo zó per la testa?
- FONTAINE Perché son padrone di farlo; e ben te lo meriti, se non sai dire una parola senza storpiarla.
- TRUFFALDINO Concedo toto; ergo caveghe vu la conseguenza<sup>422</sup>.
- FONTAINE Come sarebbe a dire?
- 15 TRUFFALDINO Che vu sé più strambo de mi.
- FONTAINE Perché?
- TRUFFALDINO Perché no savè parlar, se no strupie<sup>423</sup> le persone.
- FONTAINE Tu non sei contento, se non ti fo andare un mese intero con tutte due le braccia al collo.
- TRUFFALDINO Pagherè po<sup>424</sup> vu un altro servitor, acciocché el me imboccona.
- 20 FONTAINE Io ti lascerò morire di fame.
- TRUFFALDINO Manco mal, che in sta casa non comandè<sup>425</sup> vu.
- FONTAINE Io non comando<sup>426</sup>?
- TRUFFALDINO Mo no certo. Vu no sé paron gnanca de mover un piè.
- FONTAINE Adesso vo a pigliar un bastone, e ti farò vedere, se son padrone di menare le mani. (*In atto di partire*)

---

<sup>422</sup> F *conseguenza*.

<sup>423</sup> P *strupie*.

<sup>424</sup> F *pò*; P *po*.

<sup>425</sup> F *commandè*.

<sup>426</sup> F *commando*.

25 TRUFFALDINO Eh, sentime quel zovene. Saveu ziozar al dilettevole gioco dell'Oca<sup>427</sup>?

FONTAINE Lo so, non lo so, che importa a te?

TRUFFALDINO Oh, bisogna che ve lo insegna. Fé conto che sta camera sia la carta dell'Oca<sup>428</sup>. Zirè<sup>429</sup> pur attorno quanto volè; ma co<sup>430</sup> arrivè là a quella porta, vardè ben, che ghe xé scritto suso: *Fermati alquanto*, e no se<sup>431</sup> va più avanti.

FONTAINE Chi lo dice?

TRUFFALDINO El Castigamatti.

30 FONTAINE È questo forse l'ordine che ti ha dato mio padre, quando tu gli rispondesti che sarebbe ubbidito?

TRUFFALDINO Questo appunto in genere, numero, e caso. Fora de casa non se<sup>432</sup> ghe va.

FONTAINE E se io ci volessi andare?

TRUFFALDINO Io non ci volessi che ci andassi.

FONTAINE E se io ci andassi al marcio dispetto tuo, e di mio padre, cosa faresti?

35 TRUFFALDINO Se ci andassi, mi ve farave el servizio de<sup>433</sup> mandarve, e po'<sup>434</sup> dirlo al Sior Pare.

FONTAINE T'ha egli comandato<sup>435</sup> di fare così?

TRUFFALDINO Sicuro, pena la forca.

FONTAINE Vediamo chi di noi due sia più padrone in questa casa, e sappia meglio farsi ubbidire. In questo punto voglio andarmene in piazza. Per non esser veduto da nessuno, voglio uscire di casa per la porta segreta: tu devi aprirmela, mentre sai dove ne stanno le chiavi; e guai a te, se dici nulla a mio padre. Puoi far conto d'esser morto.

TRUFFALDINO Ma come? No sarà mai vero. Questo xé un farme perder el pan. No sarà mai vero. Vostro padre, se faccio questo, el me mazza, el me coppa, el me squarta.

---

<sup>427</sup> F *Occa*.

<sup>428</sup> F *Occa*.

<sup>429</sup> P *Zire*.

<sup>430</sup> F *cò*.

<sup>431</sup> F *sè*.

<sup>432</sup> F *nò sè*.

<sup>433</sup> P *dì*.

<sup>434</sup> F *pò*; P *po*.

<sup>435</sup> F *commandato*.

40 FONTAINE Non ti ammazzerà, non ti accoperà, non ti squarterà. Avrà di grazia a tacere.

TRUFFALDINO Come? L'è el mio paron, l'è vostro pare.

FONTAINE Il tuo Padrone son io: fa conto che mio padre sia morto.

TRUFFALDINO Morto? No 'l pol esser: el m'ha parlà giusto adesso.

FONTAINE Domani forse non ti parlerà più.

45 TRUFFALDINO Che bestia! Che demonio!

FONTAINE Animo<sup>436</sup>, vieni ad aprirmi la porta segreta, che voglio uscire di casa. Dov'è la chiave?

TRUFFALDINO No so<sup>437</sup> niente.

FONTAINE Dammela<sup>438</sup> subito, o<sup>439</sup> ti mando all'altro mondo calzato, e vestito.

TRUFFALDINO La gho qua in scarsella. Non so niente... L'è qua... Feme almanco un attestato in scritto, che me l'avè tiolta per forza.

50 FONTAINE Ti farò una finestra nella pancia, se dirai a mio padre d'avermela data. Animo: va' a serrare le finestre della mia stanza. Se mio padre domanda di me, io sarò fuori di casa: ma tu gli dirai che dormo. Ubbidisci; altrimenti ti fo una finestra nella panza<sup>440</sup>.

## SCENA SETTIMA

*Truffaldino solo.*

1 Una finestra nella panza? No mancherave altro, che ghavesse anche da spender per farme far alla panza un'inedriada. Se adesso go sempre fame, e no me sazio mai, cosa sarave allora, che tutti i bocconi anderave drento<sup>441</sup> per la porta, e i vegnirave fora per el balcon? Ma certo, che colù xé un gran diavolo, e no 'l se ghe someggia niente a so pare. A chi el le dà<sup>442</sup>, a chi el le promette, e non l'ha mai altro in bocca, che bastonar, e squartar. Povero omo mi! Son adesso in un bell'imbrogio<sup>443</sup>! El m'ha portà via la chiave della porta segreta. El pol andar fora de casa a che ora el vol senza aver soggezion de nessun. El pol portar via tutto quel che ghe xé<sup>444</sup>; el ne pol

---

<sup>436</sup> P *Anemo.*

<sup>437</sup> F *Nò sò.*

<sup>438</sup> F, P *Damela.*

<sup>439</sup> F *e.*

<sup>440</sup> F *Ubbidissi; altrimenti cuna fininestra nella pancia.*

<sup>441</sup> P *dentro.*

<sup>442</sup> P *da.*

<sup>443</sup> F *imbroggio.*

<sup>444</sup> F *tutto quel che xè.*

anca mazzar tutti, e pò scampar via senza che se ne incorzemo. Mi son in stato de dirghe tutto a so pare: ma se el lo sa quella bestia, el me coppa mi prima de tutti. Se no ghel digo, povero vecchio, la vedo intrigada per lu; l'ha avù el coraggio<sup>445</sup> sto temerario de dir che el fa conto che so pare sia morto. No vorrave, no vorrave... ma no so da qual parte voltarme... xé meglio che tasa... che ghe tegna i occhi addosso, e che veda dove la va a fenir... M'aspetto che me toccherà sta notte de far la sentinella; onde fazzo conto de<sup>446</sup> metterme intanto in avantazo<sup>447</sup>, e andar a far un sonetto de quattro righe...

*Fine dell'Atto Primo*

---

<sup>445</sup> F *corraggio*.

<sup>446</sup> P *da*.

<sup>447</sup> F *avvantazo*.



# ATTO SECONDO

## SCENA PRIMA

Camera interna d'un Caffè.

*Il Signor di Valville, il Signor la Fontaine.*

- 1 FONTAINE Oh, Valville, sei qui?
- VALVILLE Oh cugino, ti son schiavo.
- FONTAINE È un'ora che ti cerco per tutto Parigi.
- VALVILLE Se fosti venuto qua a dirittura, avresti risparmiata la strada.
- 5 FONTAINE Per credere che tu stassi qui solo a batter la luna, bisognava che anche io fossi lunatico.
- VALVILLE Non batterei la luna, se avessi, come l'hai tu, il Sole alle mie finestre.
- FONTAINE Che vuoi di più? Tutte le belle impazziscono per amor tuo; Madamigella Dorsin spasima per desiderio d'esserti moglie. Essa è il fiore delle bellezze di Francia.
- VALVILLE Cugino, non dir così. Ho veduta questa mattina<sup>448</sup> di buon'ora una giovine più bella di lei.
- FONTAINE E dove? L'ho da sapere ancor io. È parigina, o straniera?
- 10 VALVILLE L'ho veduta dentro un calesse che venia da Bordeaux. Non so dirti di più.
- FONTAINE E ti piacque?
- VALVILLE Assaissimo.
- FONTAINE Se io veduta l'avessi; se mi fosse piaciuta<sup>449</sup>, ne saprei a quest'ora il nome, il cognome, la Patria, l'età; e le avrei già fatta con franchezza alla militare una dichiarazione d'amore.
- VALVILLE Ma... tu sei tutto fuoco.
- 15 FONTAINE E le tue fortune van tutte in fumo.
- VALVILLE In questa avventura tu potresti aiutarmi.
- FONTAINE Ti aiuterò da amico, ma solamente domani.

---

<sup>448</sup> F *matina*.

<sup>449</sup> F *piacciuta*.

VALVILLE Perché no questa sera?

FONTAINE Perché ho altro che fare, e perciò appunto ti andava cercando.

20 VALVILLE Che ti occorre da me?

FONTAINE La tua spada.

VALVILLE A qual fine?

FONTAINE Ho da battermi. La tua so ch'è buona, e della mia non mi fido.

VALVILLE Chi ti ha sfidato?

25 FONTAINE Nessuno avria questo ardire. Io son quello che ha fatta la sfida.

VALVILLE E con chi sei risoluto di batterti?

FONTAINE Con un Finanziere, il quale non vuole che io serva sua moglie.

VALVILLE La querela è bizzarra. Eccoti la mia spada.

FONTAINE Prendi intanto la mia.

30 VALVILLE Ma tuo padre?

FONTAINE M'ha proibito<sup>450</sup> d'uscire di casa. Non ci bado. Gli ho fatto dire che son a letto, e l'ubbidisco così.

VALVILLE Ti auguro buona fortuna; ma fai male.

FONTAINE Ci penserò io. La tua spada avrà in mia mano la gloria di difendere il moderno buon gusto.

## SCENA SECONDA

*Valville, Marianna.*

1 VALVILLE Desidero che torni vivo, perché m'assista a trovar qualche traccia della bella straniera da me veduta. Colui, per fiutare dove son donne belle, è un levriero. Pare che le conosca<sup>451</sup> all'odore.

MARIANNA Soccorso, aiuto, son morta... (*entra spaventata, gridando, e guardandosi addietro*)

VALVILLE Cosa è? Che veggio? *a parte* (Quest'è l'amabile straniera che mi sta tanto su 'l cuore).

MARIANNA Oimè! Lo spavento m'ha levato il respiro (*siede sopra una sedia, s'abbandona, e sviene*). Oimè! Non posso più reggermi... vengo meno... mi sento morire...

---

<sup>450</sup> F, P *proibito*.

<sup>451</sup> F *conosca*.

5 VALVILLE Coraggio, madamigella, coraggio<sup>452</sup>... Gente... servitori... soccorso... È più morta, che viva... Qual fortuna per (*procura di farla rivenire*) me!... ma insieme che dolorosa disgrazia!<sup>453</sup>... Par che torni in sé stessa... Coraggio, madamigella, coraggio<sup>454</sup>... (*l'abbraccia*<sup>455</sup> con riverenza, e la sostiene). Non vi abbandonate sì presto... Son io qui in vostro soccorso.

MARIANNA Dove sono? Chi siete voi, signore? Scostatevi, di grazia, scostatevi.

VALVILLE Vi domando scusa. Son qua per giovarvi, non per offendervi.

MARIANNA Giovatemi senza toccarmi.

VALVILLE Vi ubbidisco, poiché volete così.

10 MARIANNA Più del soccorso prestatomi, mi obbliga questa vostra ubbidienza.

VALVILLE Ma che vi è accaduto, madamigella, e qual fu la causa del vostro spavento?

MARIANNA Eccola, signore, in poche parole, poiché lo spasimo<sup>456</sup> mi rende affannoso il respiro... In una carrozza<sup>457</sup> io me n'andava pe' fatti miei... Un indegno, non so chi sia, m'adocchiò nel montare in essa<sup>458</sup>, e mi tenne dietro. A forza di cenni se la intese co 'l carrozziere<sup>459</sup>. Non so come facesse<sup>460</sup>; ma so che la carrozza fermossi<sup>461</sup>, e colui si fece alla portiera per saltarvi dentro, e farmi un insulto. Io getto un grido, il respingo<sup>462</sup>, balzo fuori per la parte opposta, mi metto a correre, entro a salvarmi in questo luogo, avendone trovata aperta la porta: ma fu tutto ciò un punto solo, e la paura mi fu sì grande<sup>463</sup>, che qui pure, dove mi vedo in salvo, parmi di sognare, e appena credo a me stessa.

VALVILLE Le gran città abbondano di ribaldi; e sì fatte avventure in Parigi sono frequenti. Ma fatevi cuore, e consolatevi, che una persona sì amabile, quale voi siete, non poteva esser insultata, che da un qualche insolente.

---

<sup>452</sup> F *Corraggio, Madamigella, corraggio.*

<sup>453</sup> P presenta due punti interrogativi.

<sup>454</sup> F *Corraggio, Madamigella, corraggio.*

<sup>455</sup> F, P *L'abbraccia.*

<sup>456</sup> F *spasimo.*

<sup>457</sup> F *Carozza.*

<sup>458</sup> F *esso.*

<sup>459</sup> F *Carozziere.*

<sup>460</sup> F *facese.*

<sup>461</sup> F *fermovi.*

<sup>462</sup> F *respingo.*

<sup>463</sup> F *e la paura mia fù sì grande.*

- MARIANNA Non altri, che un galantuomo par vostro, potria esser meco così obbligante.
- 15 VALVILLE Ringrazio la mia buona fortuna, che m'abbia presentata questa occasione di servirvi.
- MARIANNA La necessità, in cui sono d'esservi obbligata, diminuisce la mia sofferta disgrazia. Signore, con vostra permissione. (*in atto di partire*)
- VALVILLE Che? Volete andarsene sì tosto? Qui non avete di che temere.
- MARIANNA Perché appunto non ho di che temere, non ci deggio restare più a lungo.
- VALVILLE Vi compatisco; la mia compagnia non vi alletta.
- 20 MARIANNA Tutto quello, che alletta, non è sempre giovevole... Mio signore, le son serva. (*come sopra*)
- VALVILLE Ancora un momento. Almeno degnatevi di dirmi il vostro nome.
- MARIANNA Il mio nome non è degno de' vostri riflessi.
- VALVILLE La Patria almeno.
- MARIANNA Non ha punto che fare coll'obbligazioni che vi professo.
- 25 VALVILLE La vostra casa è troppo lontana di qua?
- MARIANNA Vicina, o lontana che sia, sarà sempre casa d'una vostra umilissima serva.
- VALVILLE Voi siete giunta da Bordeaux questa mattina: vi ho veduta cogli occhi miei.
- MARIANNA Quando sapete tanto, tutte le ricerche ulteriori sono soverchie.
- VALVILLE Siete ben ritrosa, madamigella.
- 30 MARIANNA E voi, signore, troppo curioso.
- VALVILLE Ma nello stato in cui siete, indebolita dallo spavento, non permetterò mai che partiate a piedi. Servitevi della mia carrozza<sup>464</sup>... Olà, qualcuno dica al mio cocchiere...
- MARIANNA *a parte* (Se dovessi farmi condurre ad una Locanda, io morirei di rossore).
- VALVILLE Acciocché<sup>465</sup> tra via non vi accada qualche nuova disgrazia, mi darò io l'onore, madamigella, di servirvi in persona.

---

<sup>464</sup> F, P *Carozza*.

MARIANNA No, signore, assolutamente, no 'l permetterò mai. Vi pare ella questa cosa che voi deggiate propormi, ed io possa accettare? Farmi condurre a casa nella vostra carrozza<sup>466</sup>? Acconsentire che voi mi teniate compagnia? Che ne direbbe il mondo? Per chi mi prendete voi?

35 VALVILLE Le vostre gentili maniere fanno ch'io vi prenda per una dama: ma qualunque voi siate, vi accetto, e vi venero come l'arbitra della mia volontà.

MARIANNA La vostra stima mi piace;<sup>467</sup> ma questa vostra dipendenza m'affligge.

VALVILLE E perché, madamigella?

MARIANNA Perché ricusarla non posso senza offender voi; né posso accettarla senza offender me stessa.

VALVILLE Orsù, madamigella, v'intendo. Celata mi volete l'abitazione vostra, la vostra patria, il vostro nome medesimo? Perché non volete ch'io vi rivegga mai più; e non volete rivedermi, perché sdegnate ch'io vi onori, e vi ami. Forse il vostro cuore arde per altra fiamma, o pure d'ogni fiamma il vostro cuore è incapace. Pazienza: servitevi a vostro modo. Amo meglio soffrire la vergogna d'un vostro rifiuto, che procacciarmi l'onore d'esservi amico co 'l disgustarvi... Che<sup>468</sup> vada qualcuno a chiamarmi una carrozza<sup>469</sup> da nolo.

40 MARIANNA *a parte* (A qual duro cimento esposta vedo la mia gratitudine! Ma se sa che vo ad abitare in una Locanda, cosa crederà mai di me? Che situazione è la mia! Che imbarazzo!) (*si mette a piangere*)

VALVILLE Non rispondete, madamigella? Piangete? (*se le inginocchia davanti*) Che vuol dir questo? V'ho detta io forse cosa, che sia giunta ad offendervi... Parlate, cara, parlate..., che son qui pronto a chiedervene perdono, e farne l'ammenda, se fa d'uopo, co 'l mio sangue medesimo. (*le prende la mano per baciarla<sup>470</sup>, essa la ritira*)

MARIANNA *a parte* (Egli mi fa pietà: ma se gli scopro il mio stato, io farò a lui forse forse rossore).

VALVILLE Possibile ch'io non deggia da voi ottenere in risposta una sillaba? Chi può vedervi piangere senza bramare di consolarvi? E come potete voi colle lagrime vostre penetrarmi nell'anima, e non curarvi poi che

---

<sup>465</sup> F *Acciochè.*

<sup>466</sup> F *Carozza.*

<sup>467</sup> F presenta la virgola.

<sup>468</sup> P presenta la virgola.

<sup>469</sup> F *Carozza.*

<sup>470</sup> F *baciarla.*

l'anima mia vi compatisca, e compiangate? Parlate in nome del Cielo; apritemi il vostro cuore. Che cosa s'ha a fare, per contentarvi?

MARIANNA ... Mandarmi in una carrozza<sup>471</sup> di (*prima sospira*) vettura alla casa di Madama Dutour. *a parte* (L'ambizione mia è stata tradita dalla mia tenerezza<sup>472</sup>).

45 VALVILLE Alla casa di Madama Dutour? Ella è una Locanda assai nota. Ne ho tutta la pratica. La padrona è mia amica.

MARIANNA *a parte* (Tanto peggio per me. Un uomo ben nato si vergognerà di conoscermi).

VALVILLE Abitate forse, madamigella, in quella Locanda? Ci abiterete<sup>473</sup> voi molto tempo?

MARIANNA Ci abito, e non ci abito. Non è che ciò sia per capriccio<sup>474</sup>, ma mi ci conduce la mia maligna fortuna. Signore, il dissimulare con voi sarebbe delitto. Se mai credeste d'aver ben impiegate le vostre finezze, disingannatevi. Ve ne priego io medesima, benché sia fatale al mio cuore un tal disinganno. È ben fatto ch'io perda la vostra stima, se me l'avete donata alla cieca, senza trovarmi in istato di meritarsela. In me voi vedete un'orfana miserabile, che né dalle sue qualità, né dal suo carattere è resa degna della vostra bontà. Perché vi fece compassione il mio caso, desideraste troppo presto conoscermi: ma io sono infelice cotanto, che deggio offendermi di questa compassione medesima, perocché<sup>475</sup> ho avuto l'onore di conoscervi troppo tardi.

VALVILLE Qualunque siate<sup>476</sup>, madamigella, io son vostro; né presto, né tardi ritratterò<sup>477</sup> quell'offerta che qui a' vostri piedi vi fo<sup>478</sup> di tutto me stesso. (*torna ad inginocchiarsi*<sup>479</sup> davanti a lei, e le bacia la mano. In questo entra il Signor di Climal, e tutti tre restano attoniti)

### SCENA TERZA

*Il Signor di Climal, e detti.*

1 CLIMAL Che veggio!

MARIANNA *a parte* (Misera me! È qui il mio protettore. Dissimuliamo).

CLIMAL Di voi appunto io cercava, nipote carissimo.

---

<sup>471</sup> F *Carozza*.

<sup>472</sup> P *tenerrezza*.

<sup>473</sup> F *abitarete*.

<sup>474</sup> F *capriccio*.

<sup>475</sup> F *perochè*.

<sup>476</sup> F *siete*.

<sup>477</sup> F *ritratterò*.

<sup>478</sup> F *faccio*.

<sup>479</sup> F *inginocchiarsi*.

VALVILLE In che deggio ubbidirvi.

- 5 CLIMAL Ne parleremo poi. Per ora mi rallegro di ritrovarvi in sì buona compagnia. Fate ben la guardia al vostro cuore, che lo veggio in pericolo.

VALVILLE Un semplice caso mi ha procurata questa fortuna.

MARIANNA Un insulto usatomi per istrada m'ha costretta ad entrare in questo luogo, per mettermi in salvo; e la debolezza estrema cagionatami dallo spavento mi ci trattiene ancora contro mia voglia. Io stava già per partirne. *a parte* (Egli finge di non conoscermi; è meglio che io pure secondi i suoi prudenti riguardi).

CLIMAL Debole, qual è, per lo spavento, perché la tenete in piedi così?

VALVILLE Sedete, madamigella; mio zio ve lo permette. Tanto più, che, per quanto vedo, mostra di conoscervi.

- 10 CLIMAL Non credo io già d'avere questa buona fortuna. Madamigella mi ha forse veduto in qualche luogo?

MARIANNA Non me 'l ricordo; ma la sua idea non mi giugne nuova.

CLIMAL Può darsi. Ma la paura fa de' brutti scherzi. Bisogna farne caso. Non sarebbe meglio, madamigella, andarsene a casa, e mettersi a letto?

MARIANNA Già ve l'ho detto, signore, che al vostro arrivo io stava per andarmene.

CLIMAL Io mi trovo aver la mia carrozza<sup>480</sup>. Direi di servirvi... Ma mio nipote sa la creanza.

- 15 MARIANNA A voi, e a vostro nipote sono<sup>481</sup> egualmente obbligata. *a parte* (Per non errare, li metterò del pari ambidue). (*esce un servitore*)

SERVITORE È qua fuori la carrozza<sup>482</sup>, che ha mandata ordinare.

MARIANNA È giunta opportunamente; ed io mi professo obbligata alle cortesi loro esibizioni senza accettarle.

VALVILLE Madamigella, se non fo il mio dovere, incolpate voi stessa.

MARIANNA Le son serva. *a parte* (Se non gli posso dire che l'amo, non ne incolpi il mio cuore, ma la mia fortuna).

---

<sup>480</sup> F *Carozza*.

<sup>481</sup> F *suono*.

<sup>482</sup> F *Carozza*.

## SCENA QUARTA

*Il Signor di Climal, il Signor di Valville.*

- 1 CLIMAL Ora, nipote carissimo<sup>483</sup>, sono da voi, e mi consolo delle vostre prossime nozze con madamigella Dorsin. Per questo son qui venuto espressamente a cercarvi.
- VALVILLE Mia madre ha questa fretta di darmi moglie. Piucché ci penso, mi ci<sup>484</sup> sento meno inclinato. Ciò nulla ostante ve ne ringrazio.
- CLIMAL Queste nozze son tutto il vostro caso. Se questa mattina io non era opportunamente avvisato, stava per nascere un tal disordine, che senza fallo le avria disturbate.
- VALVILLE Come sarebbe<sup>485</sup> a dire?
- 5 CLIMAL Mio figliuolo voleva battersi co 'l padre di vostra moglie.
- VALVILLE *a parte* (Che sento? E contro mio suocero io gli ho prestata la spada?)
- CLIMAL Avete ragione di sconcertarvi: ma non temete, che io ci ho posto rimedio.
- VALVILLE E come?
- CLIMAL Ho divietato severamente a mio figlio d'uscire di casa.
- 10 VALVILLE Ma sarete voi ubbidito<sup>486</sup>?
- CLIMAL M'ubbidirà, se non vuole che lo faccia chiudere nella Bastiglia.
- VALVILLE Signor zio carissimo, ne dubito assai.
- CLIMAL Eh, caro nipote, quando voglio, so farmi temere.
- VALVILLE Diremo noi che questa volta abbiate voluto? Non me ne fido; e però, con vostra buona licenza, vado ad avvertire mio suocero che ne schivi l'incontro. *a parte* (E poi a far una visita alla bella straniera, che m'ha portato via il cuore). (*via*)
- 15 CLIMAL Ha fatto bene a lasciarmi solo. Qual contrattempo<sup>487</sup>. Poteva nascer di peggio, perché costui venisse in cognizione di Marianna<sup>488</sup>, e deludesse la mia segretezza? L'averla qui ritrovata è stato per me un colpo di fulmine, che m'avrebbe trafitto nel cuore, se in questa età mia

---

<sup>483</sup> F *carrissimo*.

<sup>484</sup> P *si*.

<sup>485</sup> F *sarrebbe*.

<sup>486</sup> F *obbidito*.

<sup>487</sup> F *contratempo*.

<sup>488</sup> F *Mariana*.



una fanciulla non me l'avesse rapito. Ho piacere con tutto ciò d'esser qui giunto in tal congiuntura; altrimenti quel giovinastro di mio nipote, chi sa che non giugnesse a rapirmi lei stessa;... Sarebbe pur meglio che non l'avesse veduta. Amore, gelosia, sdegno, politica, timor, e speranza, sono tutti a battaglia dentro il mio seno; né so chi di loro resterà vincitore.

## SCENA QUINTA

*Truffaldino, detto.*

1 CLIMAL Chi cerchi in questo luogo?

TRUFFALDINO Lo cerco giusto ello mi.

CLIMAL Che ti occorre? Perché hai abbandonata la casa?

TRUFFALDINO I m'ha dà sta lettiera, e i m'ha ordenà de cercarlo per mar, e per terra, e darghela subito, illico, et immediate.

5 CLIMAL Una lettera a me? Chi l'ha recata?

TRUFFALDINO El necessario.

CLIMAL Balordo. Quando imparerai a far una imbasciata come si deve?

TRUFFALDINO Tant'è. Ho domandà a chi l'ha portà sta lettiera<sup>489</sup>, chi l'ha mandà; e 'l m'ha risposto, che l'è... el Lunario... no... l'antiquario... no... senza altro... el necessario.

CLIMAL Vuoi vedere che sei un asino? Aspetta (*apre la lettera, e guarda la sottoscrizione*)... Sai chi la manda? L'Apoticario... cioè lo Speziale.

10 TRUFFALDINO Ben ben, Apoticario, necessario, Special, tutt'un, tutt'un.

CLIMAL Ma il Signor Clistorel, mio Speziale, che mai vuole da me? Io non ho con esso lui un soldo di debito... Vediamo. (*Legge in disparte*) Mio Signore.

*« Vostro figlio è stato a provvedere<sup>490</sup> alla mia Spezieria<sup>491</sup> un minerale, con cui è solito manipolarsi un potente veleno. Non glielo ho negato, per non irritarlo; ma perché le dissolutezze sue mi fanno temere di tutto, ho voluto darvene avviso, acciocché<sup>492</sup> da padre amoroso, e prudente, invigiliate sugli andamenti suoi, e non accada nella famiglia vostra qualche disordine.*

*Vostro umilissimo Servitore.  
Clistorel »*

---

<sup>489</sup> P *lettera.*

<sup>490</sup> F *provvedere.*

<sup>491</sup> P *Spezieria.*

<sup>492</sup> F *acciocchè.*

CLIMAL Mio figlio a chi macchina<sup>493</sup> la morte? A qual effetto apparecchia questo veleno? ... So ch'è un dissoluto... ma non oso crederlo tanto malvagio... Truffaldino... Dove hai lasciato mio figlio?

TRUFFALDINO *a parte* (Ghe semo al duro passo). L'ho lassà in casa.

CLIMAL Che fa?

15 TRUFFALDINO El dorme.

CLIMAL Dorme a quest'ora? Tu mi tradisci.

TRUFFALDINO Mi tradirlo? Ghe zuro, che 'l m'ha fatto serrar i balconi della camera, e l'ha detto d'andar in letto.

CLIMAL L'avrà detto, ma non l'avrà fatto. Tu lo sai, tu me 'l nascondi, tu mi disubbidisci... Tu mi tradisci... Mio figliuolo, a dispetto mio, è uscito di casa.

TRUFFALDINO *a parte* (El sa tutto... bisogna dir che i l'abbia visto, e in quella lettiera i ghe l'abbia scritto).

20 CLIMAL Non mi rispondi? Sei confuso? Chi tace è convinto.

TRUFFALDINO Ah, sior Patron, zà mi son morto; (*Si butta ginocchioni*) l'è po'<sup>494</sup> meglio che mora per le so man. L'è vero. So fio xé andà fora de casa; mi ghe l'ho ditto che no 'l vaga; el gha volsudo andar per forza. Per forza el m'ha tiolto la chiave della scala segreta; e l'ha zurà, se ghe 'l digo a ello, de mazzarme, e farne una fenestra nella panza.

CLIMAL E tu per timore m'hai disubbidito? Balordo, vile, poltrone.

TRUFFALDINO Cossa volevola<sup>495</sup> che ghe facesse? Se el me mazzava, tanto e tanto la chiave el me l'averave tiolta, e mi no sarave più vivo.

CLIMAL E per una tal bagattella<sup>496</sup> lo credevi capace d'ucciderti?

25 TRUFFALDINO L'è capace quel can de mazzarve anche vu, Sior Paron. Vardè po'<sup>497</sup>, se 'l me porterà rispetto a mi.

CLIMAL È capace d'uccider suo padre? Che dici? Come lo sai?

TRUFFALDINO Bon, se el m'ha ditto fora dei denti, che fazza conto che siè morto, che el comanda<sup>498</sup> ello, e che vu doman no me parlerè più<sup>499</sup>.

---

<sup>493</sup> F *machina*.

<sup>494</sup> F, P *po*.

<sup>495</sup> F *volevela*.

<sup>496</sup> F *bagatella*.

<sup>497</sup> F, P *po*.

<sup>498</sup> F *commanda*.

<sup>499</sup> P presenta i punti e virgola per separare i tre membri del *tricolon*.

CLIMAL *a parte* (Ah scellerato<sup>500</sup>! Che sento mai! E dovrò sospettare che questo indegno abbia provveduto<sup>501</sup> il veleno, di cui vengo avvisato, per farlo bere a suo padre? Un figliuolo disobbediente<sup>502</sup>, e perverso, è capace d'ogni più enorme attentato. Non sarei prudente, se non facessi caso di queste notizie:<sup>503</sup> ma per l'altra parte, se con qualche risoluzione precipitosa me ne abusassi, non sarei padre...). Truffaldino, ti ho sempre trovato fedele; ma oggi più che mai ti desidero tale. Dimmi, venendo a casa mio figlio, cosa farai?

TRUFFALDINO Anderò a pregar<sup>504</sup> el cogo che el me serra in una cassa de pastizzo, acciocché no 'l me trova.

30 CLIMAL Anzi li devi andar incontro, e dissimulare, come se non avessi parlato meco.

TRUFFALDINO Ma ello saveravelo mo taser?

CLIMAL Se non potrò tacere, saprò parlare in maniera da non farti del male.

TRUFFALDINO La varda ben: che se tratta d'una fenestra in la panza.

CLIMAL Ubbidisci, e non dubitare.

35 TRUFFALDINO Volla altro?

CLIMAL Aspetta, che non ho detto tutto. A qualunque ora venga a casa mio figlio, se non ci fossi<sup>505</sup>, vieni segretamente a darmene avviso.

TRUFFALDINO Bisognerà donca che mi tutta notte fazza la sentinella. L'ho detto mi.

CLIMAL Il danno che ne avrai per una parte, sarà compensato per l'altra.

TRUFFALDINO In che modo?

40 CLIMAL Se patiranno gli occhi, rideran le mascelle.

TRUFFALDINO Gran disgrazia d'aver studià troppo! Gnancora no la<sup>506</sup> capisso.

CLIMAL Quante ore di meno dormirai questa notte, domani tante piattanze<sup>507</sup> di più.

TRUFFALDINO Da senno? La me diga, quante ore durela adesso la notte?

---

<sup>500</sup> F *scelerato*.

<sup>501</sup> F *provveduto*.

<sup>502</sup> F *disubbidiente*.

<sup>503</sup> F presenta il punto e virgola.

<sup>504</sup> P *pregare*.

<sup>505</sup> F *se io non ci fossi*.

<sup>506</sup> P *lo*.

<sup>507</sup> F *piattanze*.

CLIMAL Dodici al più.

- 45 TRUFFALDINO Vorrave che la durasse al doppio, per aver doman ventiquattro piattanze<sup>508</sup>. (*In atto di partire*)

CLIMAL Dove vai?

TRUFFALDINO A metterme in sentinella.

CLIMAL Mio figlio non verrà sì tosto.

TRUFFALDINO Se el sapesse come stago d'appetito; no 'l vegnirave sin a doman. Da mi volla<sup>509</sup> altro?

- 50 CLIMAL Sì, un'altra cosa, e poi basta.

TRUFFALDINO No me ne ordenè tante, che me le scorderò tutte.

CLIMAL Conosci già Rabotin, quel Rigastiere mio dipendente. Va<sup>510</sup> da lui in nome mio, che ti dia quel forziere di roba<sup>511</sup> che gli ho ordinata. Prendi un fachino<sup>512</sup>; fallo portar alla Locanda di Madama Dutour, di alla medesima che lo custodisca, e che son io che lo manda.

TRUFFALDINO Ma el fachin<sup>513</sup>, chi lo pagherà?

CLIMAL Dì a Madama Dutour per parte mia che lo paghi ella, e sarà rimborsata.

- 55 TRUFFALDINO Giero<sup>514</sup> in stato mi de far el fachin<sup>515</sup>, e chiappar sti bezzi; ma la vedo intrigada. Basta, ghe penserò... (*via*)

CLIMAL Tra Marianna, e mio figlio sono adesso divisi i pensieri. Il furore di costui mi fa temere. Le di lei dolci attrattive mi fanno sperare. Esser posso al tempo medesimo padre, ed amante: ma per l'uno, e per l'altro, nel caso mio ci<sup>516</sup> vuol segretezza, risoluzione, e prudenza.

*Fine dell'Atto Secondo*

---

<sup>508</sup> F *vintiquattro piattanze*.

<sup>509</sup> P *volla*.

<sup>510</sup> F *và*; P *va*.

<sup>511</sup> F *robba*.

<sup>512</sup> F *fachino*.

<sup>513</sup> P *fachin*.

<sup>514</sup> F *Gero*.

<sup>515</sup> P *fachin*.

<sup>516</sup> F, P *si*.

# ATTO TERZO

## SCENA PRIMA

Locanda di Madama Dutour, camera con tavolino.

*Marianna, Madama Dutour, Antonietta.*

1 DUTOUR Via, madamigella, statemi allegramente. Voi siete in casa di persone dabbene. Antonietta mia figlia vi terrà buona compagnia. Ella è una ragazza d'ottimo cuore; ed io, sin dal primo momento che vi ho vista, ho cominciato ad amarvi.

MARIANNA Obbligatissima.

DUTOUR Questa è la vostra stanza.

ANTONIETTA Se nulla vi occorrerà, non avrete, che da parlare.

5 DUTOUR Antonietta, fate portare nella camera sua le sue robe<sup>517</sup>.

MARIANNA Quando ci son io, madama, ci è tutto.

DUTOUR Andate dunque a licenziar la carrozza<sup>518</sup>.

MARIANNA Aspettate, che mi bisogna pagar il cocchiere.

DUTOUR Il cocchiere lo pago io, che così mi ordina il Signor Presidente nel biglietto che recato mi avete. Vado, e torno subito...

10 ANTONIETTA A quel che sento, madamigella, tutto il vostro l'avete indosso. Il vostro caso saria deplorabile: ma siete ben appoggiata.

MARIANNA Il mio stato veramente è infelice: ma non bramo altro appoggio, che quello dell'altrui compassione.

ANTONIETTA La compassione è bella, e buona: ma quando non si ha da comparire, e far buona figura, non si trova così facilmente.

MARIANNA Chi ha da comparire è più degna d'invidia, che di pietà.

ANTONIETTA E bene; in questo mondo è meglio esser invidiati, che compatiti.

15 DUTOUR Son qui; l'ho pagato. Che gente indiscreta! Basta dir carrozzieri<sup>519</sup>; non si contentano mai.

---

<sup>517</sup> F *robbe*.

<sup>518</sup> F *Carozza*.

<sup>519</sup> F *Carozzieri*.

ANTONIETTA Io ho, madamigella, altri quattro<sup>520</sup> abiti migliori di questo.  
Non è vero, signora madre?

MARIANNA Il Cielo ve li conservi, e ve ne faccia avere altri cento.

DUTOUR Co 'l tempo, figliuola, ne avrete ancor voi. Siete in buone mani. Il Signor<sup>521</sup> Presidente è l'uomo più caritatevole, che sia in tutto Parigi.

MARIANNA Lo credo: ma saria pur meglio non aver bisogno della di lui carità.

20 ANTONIETTA Cosa volete fare? Quando non si ha né padre, né madre...

MARIANNA Se aveste risparmiato il<sup>522</sup> ricordarmelo, avrei più gradito un tal complimento.

DUTOUR Cosa ne sapete voi, se abbia padre, e madre, o non l'abbia. Colei vuol metter la lingua in tutto, e non sa tacer nulla. *Compatitela. a parte* (Ho fatto male a mostrarle il biglietto del Signor Presidente).

ANTONIETTA Che gran male ho poi fatto?

DUTOUR Era lo stesso, che alla bella prima l'avessi chiamata bastarda. Guardate là che sfacciata!... Ritiratevi, e andate a badare alle faccende<sup>523</sup> di casa.

25 ANTONIETTA Me l'ha detto ella, che la crede una qualche bastarda; e poi vuole ch'io taccia. Chi ha più prudenza l'adopri. (*via*)

DUTOUR Non vi stupite, madamigella. Incolpatene l'età.

MARIANNA Sono giovine anche io, ma diversi pur sono i miei sentimenti. Questa diversità di procedere viene forse più dalla nascita, che dagli anni. Tutti la pretendono, ma pochi si conoscono. (*via*)

## SCENA SECONDA

*Truffaldino con un piccolo forziero in  
ispalla, e Madama Dutour.*

1 TRUFFALDINO El mio paron manda qua sto forzier. El m'ha ditto che lo consegna a ella, e che la saverà po<sup>524</sup> cosa la ghe n'ha da far.

DUTOUR Ho capito. Posalo là, e va<sup>525</sup> per i fatti tuoi.

TRUFFALDINO Ma la favorissa; bisogna pagar chi l'ha portà. (*posa il forziero*)

---

<sup>520</sup> F *quatro*.

<sup>521</sup> F, P *Sign*.

<sup>522</sup> F *di*.

<sup>523</sup> F *facende*.

<sup>524</sup> F, P *po*.

<sup>525</sup> F *và*; P *va*.

- DUTOUR E chi l'ha portato?
- 5 TRUFFALDINO Un facchin. *a parte* (L'ho portà mi; ma no voggio aver fatta la fadiga<sup>526</sup> de bando).
- DUTOUR E questo facchino<sup>527</sup> dov'è?
- TRUFFALDINO *a parte* (L'è intrigada). L'ho lassà qua da basso. Volla che el fazza vegnir avanti?
- DUTOUR Non serve. Prendi, vallo a pagare. (*gli dà sei soldi*)
- TRUFFALDINO Cossa me dalla, madama?
- 10 DUTOUR Sei soldi.
- TRUFFALDINO Sei soldi?<sup>528</sup> La se li peta.
- DUTOUR Cosa vuoi che gli dia? Un Luigi? Gran fatica! Quanta strada ha fatto<sup>529</sup>?
- TRUFFALDINO L'è un'ora che el cammina<sup>530</sup>. No basta; el se ne merita vinti.
- DUTOUR Credi che sia la prima volta che ho pagati facchini<sup>531</sup>? Li prenda, se vuole. Io non li do un soldo di più.
- 15 TRUFFALDINO Ghe dalla forsi del suo?
- DUTOUR È tuo fratello questo facchino<sup>532</sup>, che ti scaldi tanto per lui?
- TRUFFALDINO La se informa meglio, che nessun bergamasco fa el fachin<sup>533</sup>.  
Me scaldo, perché, a dirghe la verità, mi l'ho pagà quell'omo, e gho dà vinti soldi, e vinti<sup>534</sup> soldi la m'ha da bonificar.
- DUTOUR Vinti diavoli che ti portino. A dartene sei, ce ne rimetto uno del mio; perché al Signor Presidente non ne metto in conto, che cinque.
- TRUFFALDINO Gran pigna! Basta dir che la xé una Lavandera.
- 20 DUTOUR Chi è questa Lavandara? Io fo<sup>535</sup> la Locandiera, son donna di condizione, e mi maraviglio dei fatti tuoi.

---

<sup>526</sup> F *fadigha*.

<sup>527</sup> F *fachino*.

<sup>528</sup> F *Sie soldi?*; P *Sei soldi*.

<sup>529</sup> F *fatta*.

<sup>530</sup> F *camina*.

<sup>531</sup> F *fachini*.

<sup>532</sup> F *fachino*.

<sup>533</sup> P *facchin*.

<sup>534</sup> P *venti*.

<sup>535</sup> F *faccio*.

TRUFFALDINO Vardè, che strepito che la fa, perché la gha un bell'abito indosso.

DUTOUR Farei lo stesso strepito, se fossi ancora in camicia<sup>536</sup>. Alla mia persona hai da portare rispetto, e non al mio abito. Son Madama Dutour, e tanto basta.

TRUFFALDINO Madama, che me vol truffar vinti soldi.

DUTOUR Sì, madama, al tuo marcio dispetto; madama al marcio dispetto di tutti; e madama finché avrò anima in corpo.

25 TRUFFALDINO Se la xé, la me paga.

DUTOUR Ti ho pagato quanto basta: non ti voglio dar altro.

TRUFFALDINO Co l'è così<sup>537</sup>; sebben mi no son, né madama, né monsù,<sup>538</sup> me basta l'animo de far un atto eroico. Ghe li dono.

DUTOUR Non ho bisogno che mi doni niente del tuo. Ho dei denari da soffocarti. Per puntiglio non ti volevo dar venti soldi; adesso per puntiglio te ne do, se vuoi, ancora di più. Questo è uno scudo. (*lo getta a terra*). Pagati, che anche senza di questo ho da comperarmi da desinare.

TRUFFALDINO Mi mo, che no stago su i puntigli, lo tiogo, e la riverisso. (*via*)

### SCENA TERZA

*Il Signor di Climal, Madama Dutour.*

1 DUTOUR Colui me l'ha fatta; ma il suo padrone me la pagherà... Eccolo...  
Chi vuol rimborsarsi, deve dissimulare.

CLIMAL Madama.<sup>539</sup> Vi trovo alterata... Che vuol dire?

DUTOUR N'è causa Truffaldino vostro servo, che volea farmi pagare più del dovere quel facchino, da cui fu qui portato per parte vostra questo forziere.

CLIMAL Truffaldino falla per ignoranza, non per malizia. Con la servitù chi più la tira, più ci discapita. Dov'è Marianna?

5 DUTOUR Volete che ve la chiami?<sup>540</sup>

CLIMAL Sì, e voi badate intanto alle vostre faccende<sup>541</sup>. Verrà tra poco persona a domandarmi, fatemi avvisato.

---

<sup>536</sup> F *camiscia*.

<sup>537</sup> F *così*.

<sup>538</sup> P presenta il punto e virgola.

<sup>539</sup> F presenta la virgola.

<sup>540</sup> P presenta il punto e virgola.



DUTOUR Sarà ubbidito.

CLIMAL Vi raccomando quella giovine, come se fosse mia figlia. Trattatela bene, e sarete ben soddisfatta<sup>542</sup>.

DUTOUR *a parte* (Per la prima cosa metterò in conto lo scudo rubatomi<sup>543</sup> da Truffaldino). (*via*)

- 10 CLIMAL Per godere tranquillamente dell'amor di Marianna, bisogna che io riduca a dovere mio figlio. La Corte seconderà senza dubbio le mie buone intenzioni. È ben fatto che gli ordini miei restino occulti a tutta la mia famiglia, acciocché mio figliuolo non possa renderli vani co 'l risaperli.

### SCENA QUARTA

*Marianna, e detto.*

- 1 MARIANNA Siete voi, signore, che mi domandate?

CLIMAL Sì, son io che vi voglio, per dimostrarvi che vi son padre.

MARIANNA Se sapeste, signore, quanto m'increbbe l'accidente occorsomi con vostro nipote.

CLIMAL Ne son persuaso. Avete fatto da saggia a fingere di non conoscermi. Non ne parliamo d'avantaggio. Prendete questa chiave.

- 5 MARIANNA Che deggio farne?

CLIMAL Aprite quel forziere che sta là in disparte. *a parte* (Piuçché la guardo, più m'innamora).

MARIANNA Eccolo aperto, signore.

CLIMAL Cavatene fuori ciocché v'è dentro, e posate tutto su quel tavolino.

MARIANNA *a parte* (Che sarà mai? Sento pure una gran ripugnanza in questa faccenda<sup>544</sup>). (*Cava fuori due abiti ricchi, ed alquante biancherie, come cuffia, manicotti, fazzoletti, merli, e cose simili*)

- 10 CLIMAL Che andate dicendo, figliuola, tra voi medesima?

MARIANNA Cerco tra me stessa a chi mai son destinati questi abiti, e queste donnesche galanterie.

CLIMAL Quelle galanterie, quegli abiti, sono vostri.

---

<sup>541</sup> F *facende*.

<sup>542</sup> F *sodisfatta*.

<sup>543</sup> F, P *rubbatomi*.

<sup>544</sup> F *facenda*.

MARIANNA Miei? Scusate, signore; io non so d'aver mai avuto tanto dacché<sup>545</sup> son nata.

CLIMAL Perché non abbiate da dir sempre così, io ve li dono.

15 MARIANNA Ah, signor, questi doni son superiori al mio stato.

CLIMAL Perché, figliuola?

MARIANNA Perché son troppo belli.

CLIMAL Ah, semplicetta. Metteteveli indosso. Datevi poi un'occhiata allo specchio, e mi saprete dire, se, a paragone di quel viso, sieno troppo belli questi ornamenti.

MARIANNA Che linguaggio è questo, signor<sup>546</sup>? Io non l'intendo.

20 CLIMAL Quest'è un linguaggio da amico, da galantuomo, da padre, che voi intendereste, se nel petto di Marianna ci fosse un cuore da figlia.

MARIANNA E qual motivo avete da credere che nel mio petto questo cuore non sia?

CLIMAL I vostri occhi me lo dicono assai chiaramente.

MARIANNA E non sapete che gli occhi delle donne sono bugiardi? Perché credete a' miei?

CLIMAL Perché tutto crede,<sup>547</sup> chi troppo ama.

25 MARIANNA Non vi parrà adunque incredibile ch'io conosca ancora, e gradisca la vostra buona amicizia.

CLIMAL Eh, figliuola mia, non iscambiate i vocaboli. Adesso non vi parlo dell'amicizia, ma dell'amore.

MARIANNA Che? Amicizia, ed amore, non sono una cosa medesima?

CLIMAL No 'l sono, cara la mia figliuola, no 'l sono; e vorrei che l'uno più vi piacesse dell'altra.

MARIANNA *a parte* (Questa dichiarazione non me l'aspettava: fingiamo di non intenderla).

30 CLIMAL Che vuol dire, Marianna, che non (*le prende la mano*) mi rispondete parola? Cara la mia figliuola, non m'intendete voi forse?

MARIANNA Arrossisco<sup>548</sup>, signore, di non saper (*ritira la mano*) corrispondere a queste vostre generose espressioni.

---

<sup>545</sup> F *da che*.

<sup>546</sup> F *o Signor*.

<sup>547</sup> P non presenta la virgola.

CLIMAL Per corrispondere ad un amante, non si richiede, che amore.

MARIANNA Voi amante? *a parte* (Cielo! Che intendo mai! A qual duro cimento esposta viene la virtù mia della mia povertà<sup>549</sup>). Voi amante?

CLIMAL Ne stupite?

35 MARIANNA Non m'avete voi detto che avete moglie?

CLIMAL E bene: marito, ed amante ponno mettersi d'accordo da un cuore senza passione.

MARIANNA Non credeva<sup>550</sup> che il cuor di un marito potesse<sup>551</sup> dividersi in due.

CLIMAL La vostra ritrosa modestia, o figliuola, invece di raffreddarmi, m'infiamma. Ma qui siamo soli, né v'è persona di cui possiate arrossire, sentendovi dire che v'amo; e dovrete brillare di gioia nel rispondere ad un mio pari, ch'io pure sono amato da voi. La mia età, le mie ricchezze, il mio credito ponno farvi felice; e voi co 'l solo prezzo del vostro affetto comprar potete la vostra fortuna. Se sapeste, Marianna, quanto mi siete cara, non istareste qui così addolorata, e piangente: ma se volete saperlo, non avete a far altro, che comandarmi<sup>552</sup>.

## SCENA QUINTA

*Madama Dutour, e detti.*

1 DUTOUR Signore, un Ufficiale delle guardie vi aspetta nel luogo assegnatoli.

CLIMAL *a parte* (Mi disturba nel meglio). Vado subitamente.

MARIANNA *a parte* (Sia ringraziato il Cielo, che qui l'ha condotto).

DUTOUR Che magnifiche vesti! Che belle galanterie! Sono di madamigella?

5 CLIMAL Sì, di madamigella; eredità lasciatale da sua madre. Vado, figliuola, a sbrigarmi da questo Ufficiale, e ritorno immediatamente da voi. (*via*)

MARIANNA Si serva. *a parte* (Perché non gli sono mille miglia lontana? Misera me!).

DUTOUR Antonietta, venite a vedere il bell'equipaggio di madamigella.

---

<sup>548</sup> F *Arrosisco.*

<sup>549</sup> F *dalla mia povertà?*

<sup>550</sup> F *credevo.*

<sup>551</sup> P *posse.*

<sup>552</sup> F *commandarmi.*

## SCENA SESTA

*Antonietta, e detti.*

1 DUTOUR Per verità il signor Presidente è un uomo di molta prudenza. Anche nel regalar le persone vuol salvarne il decoro.

MARIANNA Dite a dirittura, madama, che queste robe<sup>553</sup> non le credete mie; ma donatemi nascostamente da lui.

ANTONIETTA Che vesti bellissime! Che finissime biancherie!

DUTOUR Madamigella le ereditò da sua madre.

5 MARIANNA Eh no, madama, ditele schiettamente che il Signor di Climal me le ha regalate.

ANTONIETTA Questo vol<sup>554</sup> dire nascere fortunata. Se avessi anche io un buon protettore, poco mi curerei di non avere, né padre, né madre. Me ne consolo con voi.

MARIANNA Mi fareste maggior finezza a compiangermi.

DUTOUR Perché compiangervi?

MARIANNA Perché nell'opinione del Mondo ignorante, donna regalata è venduta.

10 DUTOUR Eh, figliuola mia, siete poco pratica di quel Mondo che chiamate ignorante. Così ne venissero de' regali a mia figlia, come gli accetterei volentieri senza timore di venderla. Finché gli uomini fanno delle finezze, e de' donativi, fanno il loro dovere. Una donna di senno, accettandoli, acquista più, che non perde. Mi direte che chi riceve, dee dare; e che gli uomini in mercede domandano amore. Oh, quanto a questo poi, non ve lo consiglio; e le donne di senno sono obbligate a saper navigare secondo il vento. (*via*)

ANTONIETTA Se baderete a mia madre, vi farete in breve una donna di garbo... (*via*)

MARIANNA Insegnamenti ammirabili, e degni veramente d'uscire da una bocca plebea. L'animo mio, al solo sentirli, raccapriccia<sup>555</sup> d'orrore: ma non sarei affatto infelice, se queste sole frascherie giungessero a tormentarmi. Sventurata Marianna! In qual labirinto ti trovi mai? Il Signor di Climal ha avuto l'ardire di dichiararsi tuo amante. La povertà tua ti fa bisognosa del suo soccorso. Tu amarlo non puoi senza esser ingiusta. Non devi odiarlo, per non esser ingrata. Per colmo di

---

<sup>553</sup> F *robbe*.

<sup>554</sup> F *vuol*.

<sup>555</sup> F *raccapriccia*.

mie disgrazie, l'amabile di lui nipote mi si presenta ognora alla mente. Il genio mi lusinga ch'io piaciuta<sup>556</sup> gli sia: ma potrà egli piacermi senza delitto? Ed avrò io cuore d'essergli amante senza la bella speranza, che egli abbia coraggio per essermi sposo? Marianna infelice! Che pensi?... che risolti?... che fai?...

## SCENA SETTIMA

*Il Signor la Fontaine, detto.*

- 1 FONTAINE Non c'è nessuno qui? Dov'è questa ballerina?
- MARIANNA Chi è mai? Che cerca, signore?
- FONTAINE Niente, niente, madamigella. Cercava per appunto voi stessa.
- MARIANNA Me?... Le son serva. (*in atto di partire*)
- 5 FONTAINE Che bella grazia! Perché ve ne andate? Se vi ho detto che cerco voi stessa.
- MARIANNA Perché io, signore, non cerco lei.
- FONTAINE Avete dello spirito. Mi piacete; sediamo.
- MARIANNA Non son punto stanca. Permettete che mi ritiri.
- FONTAINE Eh, restate, e finiamo queste smorfie da scena. Madamigella, ci<sup>557</sup> conosciamo.
- 10 MARIANNA *a parte* (Povera me! Per chi mi prende costui?). Come ci<sup>558</sup> conosciamo, signore? Non so d'averla mai vista.
- FONTAINE Che importa? Guardatemi adesso, né direte più così. Sedete. (*la prende pe 'l braccio*)
- MARIANNA Tenga le mani a sé. Per chi mi prende ella?
- FONTAINE Oh, oh, vi prendo per quel che siete. Per una giovine bella, e piena di spirito, nata per dar piacere a tutto Parigi: ma io, che son uomo di spada, tratto alla militare, e vado tosto alle prese.
- MARIANNA Ho gusto di saperlo: ma io, che son donna di pace, fuggo gli incontri, e mi tengo alla larga. (*vuol partire*)
- 15 FONTAINE La finiamo, madamigella, sì, o no? Non mi fate venire il mio caldo.

---

<sup>556</sup> F *piacciuta*; P *pacinta*.

<sup>557</sup> F, P *sì*.

<sup>558</sup> F, P *sì*.

MARIANNA *a parte* (Son pur imbrogliata. Venisse qualcuno). Signor, badi a' fatti suoi, e tratti onestamente le persone d'onore.

FONTAINE Oh, oh, sentite una ballerina che parla come farebbe<sup>559</sup> Lucrezia Romana.

MARIANNA Sentite, dirò io, un insolente, che mi tratta da ballerina, come se fossi sua sorella.

FONTAINE Giacché mi chiamate insolente, (*vuol abbracciarla*) voglio esserlo; e voglio abbracciarvi, per farvi dispetto.

20 MARIANNA Abbracciarmi? Aiuto, soccorso.

FONTAINE Tacete, madamigella, altrimenti vi farò svergognare per tutto Parigi.

MARIANNA Che maniera di procedere è questa? Chi l'ha qui condotto? E cosa pretende da me? Son una giovine onorata, e dipendo da qualcuno, cui, se lo sapesse, porterebbe rispetto.

FONTAINE Sappiate, per regola vostra, ch'io non porto rispetto a nessuno, e neppure a mio padre. Mettete da parte queste vostre ripugnanze sofistiche. Son venuto a posta, per cenare con voi; e non voglio aver fatta indarno la strada.

MARIANNA Ah, per amor del Cielo, signore, se 'n vada pe' fatti suoi.

25 FONTAINE Risparmiate le suppliche. Non vado via di qua, se non ho cenato con voi.

MARIANNA Se qualcuno qui lo ritrova, cosa ha da dire di me? Deh, per pietà di queste mie lagrime... (*si ginocchia davanti a lui*)

FONTAINE Risparmiate, madamigella, le lagrime, che voi mi piacete: voglio star qui; e se niente niente mi stuzzicate, farò qualche cosa di peggio.

MARIANNA Cosa farai, Ufficiale indegno, (*stando così in ginocchione davanti a lui, gli leva improvvisamente<sup>560</sup> la spada sfoderata dal fianco, e saltando in piedi, dice con risoluzione*) cavagliero malnato, cosa farai? La tua vita è nelle mie mani; e te la dovrei togliere in gastigo della tua petulanza, se, togliendotela, non temessi di disonorare me stessa. Esci da questa stanza, e non aver coraggio di guardarla mai più. Impara, a tuo dispetto, che son una donna d'onore; e che prima di giungere ad insultarmi, dovevi conoscermi. Va<sup>561</sup> adesso a svergognarmi, come dicesti, per tutto Parigi; ma questa tua spada, restando appresso di me, farà fede a

---

<sup>559</sup> P *sarebbe*.

<sup>560</sup> F *improvvisamente*.

<sup>561</sup> F *và*; P *va*.

tutto Parigi che eri indegno di portarla al tuo fianco, se a reprimere la tua insolenza, e in difesa della propria onestà, te ne ha potuto disarmare una donna. (*via*)

FONTAINE L'ho sempre detto, che colle donne (*dopo esser stato alquanto sospeso*) non ci vogliono parole, ma fatti... (*via*)

## SCENA OTTAVA

*Marianna, il Signor di Climal.*

1 CLIMAL Dove corredate, Marianna? Come s'è in collera<sup>562</sup>? E perché questa spada alla mano?

MARIANNA L'ho levata dal fianco ad un insolente che s'è qua dentro inoltrato, non saprei come; e gliela ho levata, per difendere da' suoi insulti la mia onestà.

CLIMAL Come? Madama Dutour custodisce ben male una persona a me tanto cara. Quell'arrogante, quel temerario chi fu?

MARIANNA Come saperlo? Non è un giorno appena, ch'io dimoro in Parigi, e non conosco persona. Vedete cosa si acquista ad abitare in una Locanda.

5 CLIMAL Lasciate che veda quella spada. Voglio assolutamente conoscerlo... *a parte* (Che veggio mai? Questa è la spada di Valville mio nipote. Marianna l'ha visto, e adesso mi nega di conoscerlo? Qui c'è qualche inganno. Con chi finge finger conviene). Quanto più la guardo questa spada, meno la riconosco.

MARIANNA E se la riconosceste, che vorreste fare perciò?

CLIMAL Quando altro, non potessi, uccider il suo padrone colle mie mani medesime, e così vendicarvi.

MARIANNA Farestes male.

CLIMAL Perché?

10 MARIANNA Perché una tale vendetta ci disonorerebbe<sup>563</sup> amendue.

CLIMAL *a parte* (Prende le parti di mio nipote: dunque lo ama). Lodo, figliuola, la vostra prudenza: ma perché mai il cuor vostro non corrisponde al vostro talento? So che la colpa forse n'è mia; e che in questa età son più atto a raffreddare gli affetti, che accenderli. Se fossi più giovine, vi sarei forse più caro: ma amando un giovine,

---

<sup>562</sup> F *colera*.

<sup>563</sup> F *si disonorerebbe*.

amereste alla fin fine uno sciocco, che ha sempre il cervello sopra le nuvole; che si dedica a tutte le donne; e non è poi di nessuna.

MARIANNA *a parte* (Questi ragionamenti quanto mi sono importuni! Son pur infelice!).

CLIMAL Ah, figliuola mia, se conosceste il vostro bene, non ci sarebbe più alcuno che ardisce insultarvi. Vi preparerei<sup>564</sup> una casa degna di voi. Avreste un equipaggio, un treno, un assegnamento da Dama; e potreste averlo co 'l solo dirmi: vi amo.

MARIANNA *a parte* (Oh, questo no 'l dirò mai, se dovessi mendicarmi da vivere).

- 15 CLIMAL Ditela, figliuola mia, questa dolce parola, che può darmi la vita. Mirate a' (*si ginocchia, e le bacia la mano*) piedi vostri un uomo del mio credito, della mia qualità, ed abbiate compassione,<sup>565</sup> se non volete usargli giustizia...

## SCENA NONA

*Il Signor di Valville, e detti.*

- 1 VALVILLE Cielo! Cosa mi tocca vedere! (*attonito guarda, e subito via*)

MARIANNA Oimè! Cosa avete veduto? Restate, signore, dove fuggite?

CLIMAL Che c'è? Mio nipote? Tutto questo affanno per lui?

MARIANNA Per amor del Cielo, signore, corretegli dietro, disingannatelo, che mai di me, e dell'onestà mia non formasse qualche indegno sospetto. Cosa ha da creder quel giovine di voi, e di me? Egli non sa ch'io vi sono raccomandata. Egli vi ha trovato in una positura più da amante, che da padre. Egli dell'esser mio, delle mie vicende non ha nessuna contezza. Per amor del cielo corretegli dietro, e disingannatelo, se non volete vedermi morir di dolore.

- 5 CLIMAL Marianna, Marianna, è la riputazione vostra, che in voi declama, o l'amore?

MARIANNA In me amore! Per chi!

CLIMAL Per un temerario, per un indegno.

MARIANNA Indegno e temerario un vostro nipote?

CLIMAL Chi offende le persone a me care merita peggio.

- 10 MARIANNA Chi fu l'offesa?

---

<sup>564</sup> F *prepararei*.

<sup>565</sup> P presenta i due punti.



CLIMAL Voi stessa.

MARIANNA Da chi?

CLIMAL Da Valville, mio nipote; da colui che tanto vi preme.

MARIANNA Come? Quando? Chi ve l'ha detto?

15 CLIMAL La sua spada medesima da me in vostra mano trovata poc'anzi<sup>566</sup>.

MARIANNA V'ingannate, signore, v'ingannate.

CLIMAL Marianna, Marianna, voglio bene che la mia tenerezza per voi mi faccia cauto, e flemmatico; ma non potrà mai farmi cieco. Tanta premura per mio nipote? Per uno che v'insultò? Per uno che obbligovvi a difendervi colla spada alla mano? Capisco adesso, perché l'amor mio disprezzate: ma vi basti almeno sprezzarlo, senza pretendere ch'io sia di ludibrio, e di scherno a' vostri affetti, e agli altrui.

MARIANNA Non istupisco, signore, che parliate meco in questi termini, perché non avete della virtù mia quel concetto che le si deve. Se m'aveste veramente stimata, non avreste osato mai, essendo ammogliato, ragionarmi d'amore. L'aver sofferte senza risentimento le vostre debolezze ben si meritava in gastigo, che voi mi credeste capace di tante pazzie. Valville vostro nipote non è quello che m'ha insultata poc'anzi<sup>567</sup>; e se insultata m'avesse, non mi prenderei pena alcuna di sincerarlo. Da lui non ho ricevuti, che atti di vera stima; ed ora sincerarlo mi preme di quanto vide tra noi, onde non abbia motivo di vergognarsi d'avermi stimata. A voi tocca far l'emenda d'un fallo ch'è vostro, e andarne subito in traccia, per disingannarlo. Se voi non vi sentite di farlo, lo farò io; perocché più mi preme di comparire onesta, che d'essere fortunata. (*In atto di partire*)

CLIMAL Dove andate? Fermatevi; e giacché vi preme sincerar mio nipote sulla nostra amicizia, aspettate che vi dia l'ultimo addio, chiamandovi ingrata. Io mi vergogno di perderla al confronto d'un giovinastro senza carattere, senza senno, senza dinari. Vedremo cosa saprà fare il Valville per voi. Quanto avete da me, ve lo lascio; ma non aspettate nulla di più.

20 MARIANNA Ripigliatevi pure quanto m'avete dato, che non voglio nulla del vostro, perché a questo prezzo non ho cuore di vendervi l'onor mio. Son miserabile; ma l'innocenza è un patrimonio che le sue ricchezze deriva da' tesori del Cielo. Non ho genitori, non ho amici, o parenti, ma l'esser orfana non mi toglie l'esser onesta. Il nascer grande è fortuna propria di molti; ma il farsi tale co' suoi sudori è di pochi; ed è

---

<sup>566</sup> F *pocanzi*.

<sup>567</sup> F *poccanzi*.

propriamente pregio della sola virtù. Serbate a miglior uso i vostri regali, che sarebbero troppo male impiegati, se ad altro non vi servissero, che a sedurre una fanciulla innocente. Sentendo in avvenire a nominare Marianna, saprete chi sia, e non potrete vergognarvi d'avermi trattata, perché con tutte le ricchezze vostre, e con tutto il vostro carattere, m'avete trovata superiore a voi stesso...  
(*via*)

CLIMAL Che feci? Che intesi? Che dissi mai? Se una donna m'insegna ad essere virtuoso, non me l'abbia almeno insegnato in vano<sup>568</sup>. Come correggerò<sup>569</sup> mio figliuolo, se non so corregger me stesso? Ah, no. Veda prima mio figlio che l'amor mio sa superare il suo orgoglio; e poi Marianna vedrà che la mia virtù sa gareggiar con la sua... (*via*)

*Fine dell'Atto Terzo*

---

<sup>568</sup> F *invano*.

<sup>569</sup> F *correggerò*.

# ATTO QUARTO

## SCENA PRIMA

Camera del Signor di Climal.

*Il Signor di Climal, Madama Miran*

1 MIRAN Il bel rimedio che avete posto, o fratello, alla prepotente insolenza di vostro figlio. Egli è uscito di casa a vostro dispetto. Dappertutto<sup>570</sup> ha cercato il marito di Madama Dorsin; ed a questo convenne tenersi tutt'oggi in casa serrato, affinché non seguisse una qualche tragedia luttuosa<sup>571</sup> alla sua non meno, che alla vostra famiglia. Domani ci rimedierò io, conducendolo meco con sua moglie in campagna. Ma non ho avuto cuore di ritirarmi a casa avanti notte, senza venir a rimproverarvi in persona la vostra debolezza. A dirvi la verità, vi credeva<sup>572</sup> più saggio.

CLIMAL Sorella, se fossi men saggio, darei a queste vostre importune doglianze una risposta degna di voi.

MIRAN Che cosa potreste voi dirmi?

CLIMAL Che, per insegnarmi a correggere mio figliuolo, dovrete darmi l'esempio co' l'correggere il vostro.

5 MIRAN Mio figlio di cosa è reo?

CLIMAL Di qual reità è colpevole il mio?

MIRAN D'insidiar alla vita d'un marito geloso, e prudente.

CLIMAL E il vostro di violentare colla spada alla mano l'onore delle fanciulle dabbene.

MIRAN Chi lo dice?

10 CLIMAL La sua spada medesima, da me veduta in mano della persona che offese.

MIRAN Siete in errore. La sua spada non l'ha; che l'ha prestata appunto questa mattina a vostro figliuolo.

CLIMAL Chi lo dice?

MIRAN Egli stesso, che non può riceverla da lui; e la crede, o impegnata, o venduta.

---

<sup>570</sup> F, P *dappertutto*.

<sup>571</sup> F *luttuosa*.

<sup>572</sup> F *credevo*.

CLIMAL Né l'uno, né l'altro. Diteglielo a nome mio, ed assicuratelo, che la riaverà.

15 MIRAN Ma come?

CLIMAL V'ho detto che la riaverà: contentatevi, che non posso dirvi di più.

MIRAN Me ne ritorno a casa più consolata: ma vi vorrei con vostro figlio più risoluto. (*via*)

CLIMAL Andate, che domani forse non direte così... Anche Marianna osò insultare colui? Anche una persona a me tanto cara? Temerario! Per sua cagione l'ho disgustata senza saperlo; per sua cagione sono angustiato.

## SCENA SECONDA

*Il Signor de la Roque, e detto, poi Truffaldino.*

1 LA ROQUE Signor Presidente, l'aria è già scura; la mia truppa è poco lontana: son qua per ordine della Corte a ricever i vostri comandi<sup>573</sup>.

CLIMAL Vi ringrazio, Signor Capitano, della vostra attenzione. Osservate: questa è l'anticamera di mio figlio. Là dentro egli dorme, ed io nell'appartamento qui sotto... Truffaldino.

TRUFFALDINO Son qua, lustrissimo. Volla che i metta in tola?

CLIMAL Questa sera io non ceno. Prendi: questa è la chiave che soglio tener io della porta segreta. Va<sup>574</sup> subito ad aprirla, ed introduci senza romore quelle persone che ti dirà questo Uffiziale.

5 TRUFFALDINO Che persone xe le queste? La me favorissa; le cognossio<sup>575</sup> mi?

LA ROQUE Le conoscerai, quando le avrai vedute. Guarda nel sottoportico rimpetto alla Scuderia del tuo Padrone. Ci vedrai della gente. Quelle sono le persone che devi introdurre in casa per quella parte.

TRUFFALDINO Ghe vegniralle mo su per la scala? Mi no me basta l'animo de portarghele?

CLIMAL Che bisogno c'è di portarle, se hanno le gambe?

TRUFFALDINO Le ghe n'ha troppe gambe: questo xé el mal, che no le pol far le scale.

10 LA ROQUE Come sarebbe a dire?

---

<sup>573</sup> F *commandi*.

<sup>574</sup> F *Và*; P *Va*.

<sup>575</sup> F *cognossio*.

TRUFFALDINO Scudaria? No ghe xé, che dei cavalli: sottoportego? Ancuo gho visto dei muli carchi. Né cavai, né muli farà quella scala, se no ghe li porto.

LA ROQUE Tra i cavalli, e i muli ci dovevi metter te stesso; che così ci sarebbe anche un asino.

TRUFFALDINO Grazie.

CLIMAL In quel sottoportico, che ti ho detto, ci saranno degli uomini. Quelli devi introdurre. Va<sup>576</sup>, e chiamami il Maggiordomo.

15 TRUFFALDINO El Maggiordomo? Subito... (*via*)

LA ROQUE Quel vostro servo non mi par persona da fidarsene.

CLIMAL Mi fiderei meno degli altri... Sarà mio pensiero il farlo tacere. Io darò adesso gli ordini più opportuni, per evitare ogni tumulto... ma... Il vostro legno, signore, sarà all'ordine?

LA ROQUE Ci sarà: ma penso che non ci sia tanta fretta, perché vostro figlio non verrà a casa sì tosto.

CLIMAL In sì fatti casi non v'è sollecitudine, e segretezza, che basti.

20 LA ROQUE Veramente abbiamo prese sì bene le nostre misure, che da sua posta caderà nella rete.

CLIMAL L'improvvisata<sup>577</sup> vuol sorprenderlo. Tutto sta, che non faccia egli del rumore, e metta in disordine il vicinato.

LA ROQUE Non voglio crederlo sì temerario, che osi perder il rispetto al suo Re.

CLIMAL Scusatemi, non conoscete mio figlio. (*Truffaldino ritorna*)

TRUFFALDINO Soldadi, spade, schioppi, pistole, cosa sarà mai? Ho fatto tutto.

25 CLIMAL Le hai introdotte quelle persone?

TRUFFALDINO Sior sì.

CLIMAL Dove sono?

TRUFFALDINO In galera.

CLIMAL Vuoi dire nella galleria<sup>578</sup> qui vicina.

---

<sup>576</sup> F *Và*; P *Va*.

<sup>577</sup> F *improvvisata*.

<sup>578</sup> F *galleria*.

30 TRUFFALDINO Per appunto.

CLIMAL Hai serrata<sup>579</sup> la porta?

TRUFFALDINO L'ho serrada, e la tioga, che ghe consegno la chiave.

CLIMAL Ma chi viene?

LA ROQUE Una donna.

35 CLIMAL Oh, Madama Dutour! Che c'è di<sup>580</sup> nuovo a quest'ora?

### SCENA TERZA

*Madama Dutour, il Maggiordomo, e detti.*

1 DUTOUR Signor<sup>581</sup> Presidente, madamigella, già m'intendete, vuol andarsene ad ogni patto da casa mia; e a quest'ora ne sarà forse partita.

CLIMAL Come? Perché?

DUTOUR No 'l so: m'ha ordinato di<sup>582</sup> consegnarvi quelle robe<sup>583</sup> che le avete mandate, ed una spada, che, non so come si trovava in sua mano con questo biglietto, che è diretto nelle vostre mani in prova della mia fedeltà. (*Gli dà il biglietto*)

CLIMAL Egli è aperto: legghiamolo.

*« Mio Signore. È un giorno solo, che conosco vostro zio, perché a lui sono stata raccomandata. Mi ha fatto molte finezze, e le ho accettate, credendole effetti d'una compassione da padre. Voi, vedendomi seco lui, avete sospettato tutt'altro; ed io però rimando al medesimo quanto ho avuto da lui, onde conosciate l'insussistenza de' vostri sospetti. Né vostro zio, né voi mi vedrete forse mai più; ma pensando seriamente al mio contegno, mi troverete forse non indegna di tutti due ».*

*Marianna*

*a parte* (mi basta così... che angustia è la mia!... Qui non occorre confondersi...). Madama Dutour, ricapitate pure a mio nipote il biglietto; custodite quelle robe<sup>584</sup> appresso di voi; procurate di trattenere Madamigella. Andate.

5 DUTOUR Le son serva.

CLIMAL Non mi occorre altro per questa sera dalla servitù. (*al Maggiordomo*) Licenziatela; fate serrare la porta maestra di casa, e più non entri nessuno. Dite al cocchiere che tenga nel cortile attaccati i cavalli allo

---

<sup>579</sup> P serratta.

<sup>580</sup> F, P da.

<sup>581</sup> F, P Sign.

<sup>582</sup> P il.

<sup>583</sup> F robbe.

<sup>584</sup> F robbe.

Svimer sino a nuovo mio ordine. Andate... (*Il Maggiordomo china il capo, e parte*). Voi, signore, sapete già cosa dovete fare.

LA ROQUE Lo so. Vado a nascondermi colla mia truppa nel luogo accennatomi; e starò in attenzione di ben servirvi. (*via*)

CLIMAL Truffaldino, hai veduto?

TRUFFALDINO Ho visto mi.

10 CLIMAL Che gente è quella?

TRUFFALDINO Soldadi.

CLIMAL A qual fine credi tu che gli abbia fatti introdurre così segretamente in casa mia?

TRUFFALDINO Oh, mi no saverave.

CLIMAL Per moschettarti vivo, se tu lo dici a nessuno.

15 TRUFFALDINO No parlo, no parlo.

CLIMAL Io mi ritiro da basso nelle mie stanze. Mettiti in sentinella, e sta all'erta. Subito che senti aprire la porticella segreta, e venire mio figlio a casa, batti forte un piede per terra, e fammi avvisato. Hai capito?... Ma taci<sup>585</sup>, o sarai moschettato... (*via*)

## SCENA QUARTA

*Truffaldino solo.*

1 Moschettato<sup>586</sup> de qua, fenestre in la panza de là. Tutti vol che tasa, e mi gho un vizio, che parlo anche senza incorzermene. Come saralla?... Taser certo... Ghe xé del tempo cattivo in aria per quel povero diavolo del patron zovene; e co 'l vien a casa, el vol restar. Ma el mal xé, che tutti se xé ritiradi, e i m'ha lassà mi qua nelle pettole, e al fin del zio go chi bruscherà<sup>587</sup>? Truffaldin... Chi sa mai quanto el starà vegnir a casa?... Mi gho sonno, e si no bisogna dormir. Quante ore de manco se dorme sta notte, doman tante piattanze<sup>588</sup> de più. Anemo... All'erta... O che magnada doman!... Ma se mi stago cussì senza far niente, l'è impossibile che no dorma... Cossa se poderave far, per star desmissià<sup>589</sup>? Se ghe fusse qualcun de quei soldadi, che volesse zio gar a primiera... se poderave passar un'oretta... Ma i bezzi da zio gar dove xeli?... O che sonno!... (*Qui fa i suoi lazzi*<sup>590</sup> di dormire, e

---

<sup>585</sup> P *tacci*.

<sup>586</sup> F *moschetado*.

<sup>587</sup> F *buscherà*.

<sup>588</sup> F *piattanze*.

<sup>589</sup> P *dismissià*.

<sup>590</sup> F, P *lazzi*.

*svegliarsi*). Se sapesse cosa far, per non dormir... Ho sentito<sup>591</sup> dir, che le grue, quando le sta in sentinella, per no lassarse portar via dal<sup>592</sup> sonno, le tien un sasso in una zatta; perché, se le se indormenza, el sasso casca, el fa strepito, e le se desmisia<sup>593</sup>. Se facesse cussì anca mi?... provemose. Cossa mo oggio da tegnir<sup>594</sup> in man?... (*Cerca per la camera, e trova sotto un tavolino un lavamano*). Qua ghe xé una brocca da Cadin... Oh che bella cossa, doman magnar dodese piattanze<sup>595</sup>... Me brusa i occhi, che no li posso tegnir averti... Moschettato... (*Fa lazz<sup>596</sup> di dormire. Gli cade la brocca di mano, e si sveglia spaventato*) finestre in la panza... Soldadi... Coss'è sta? Chi va là?... Ah, l'è el svegliarin, che ha sonà, e m'ha desmissià<sup>597</sup>... L'è bon sto segreto per non dormir, l'è bon da putto... Ma se me torna sonno, el svegliarin xé rotto, cossa oggio da tegnir in man?

## SCENA QUINTA

*Il Signor di Climal, Truffaldino.*

- 1 CLIMAL È venuto a casa mio figlio?  
TRUFFALDINO No l'ho visto.  
CLIMAL Hai pur battuto su 'l pavimento, come ti ho detto? Perché hai fatto tal strepito?  
TRUFFALDINO Me xé cascà el svegliarin che tegnivo in man, per no indormenzarme.
- 5 CLIMAL Dunque non è venuto?  
TRUFFALDINO Sior no.  
CLIMAL Or bene, quando verrà, per non essere un'altra volta ingannato, vieni tacitamente a chiamarmi.  
TRUFFALDINO No gho più da batter per terra?  
CLIMAL No, chiamami, e taci<sup>598</sup>... (*via*)
- 10 TRUFFALDINO Ho inteso... Mi gho in testa, che quel no vegna altro a casa: ma dove anderà a dormir?... e po<sup>599</sup>, se no 'l venisse, mi tanto più magnerò... Zitto... che me par de sentir averzer la porta... Zitto... Me

---

<sup>591</sup> F *sentito*.

<sup>592</sup> P *del*.

<sup>593</sup> P *dismissia*.

<sup>594</sup> P *tegnir*.

<sup>595</sup> F *piettanze*.

<sup>596</sup> F, P *lazzi*.

<sup>597</sup> P *dismissià*.

<sup>598</sup> P *tacci*.

<sup>599</sup> F, P *po*.



par, che i fazza la scala... L'è qua senz'altro, l'è qua... Corro da basso a avvisar el paron.

## SCENA SESTA

*Il Signor la Fontaine, Truffaldino.*

1 FONTAINE Oh asino.

TRUFFALDINO Oh caro fratello.

FONTAINE Dove correvi?

TRUFFALDINO Ghe vegnivo incontro per farghe lume.

5 FONTAINE Da quando in qua tanta attenzione?

TRUFFALDINO Ma! L'è tutta aria de quella fenestra, che la me vol far in panza<sup>600</sup>.

FONTAINE Mio padre ha domandato di me?

TRUFFALDINO Oh, niente affatto. *a parte* (Moschettade).

FONTAINE E tu cosa gli hai detto?

10 TRUFFALDINO Che 'l dorme.

FONTAINE Dunque te ne ha cercato conto?

TRUFFALDINO Oh, sior no, ghe l'ho ditto mi senza che 'l me domanda.

FONTAINE L'ha creduto?

TRUFFALDINO Questo po'<sup>601</sup> no ghe l'ho domandà.

15 FONTAINE Ha soggiunto nulla in contrario?

TRUFFALDINO Niente affatto.

FONTAINE Non occorre altro.

TRUFFALDINO Felice notte.

FONTAINE Dove vai?

20 TRUFFALDINO A dormir.

FONTAINE Ho voglia di ciarlare. Fammi compagnia.

---

<sup>600</sup> F *in la panza*.

<sup>601</sup> F, P *po*.

TRUFFALDINO Torno subito. *a parte* (Bisogna che vaga a chiamar el vecchio).

FONTAINE Dove vai, ti dico?

TRUFFALDINO A tior le parole, che le gho lassade da basso. (*via*)

## SCENA SETTIMA

*La Fontaine, poi la Roque.*

1 FONTAINE Tutte le mie intenzioni quest'oggi<sup>602</sup> mi son andate fallite. Una donna mi ha disarmato; e son ora imbrogliato, per restituire a Valville la sua spada. Ne ho trovata un'altra ad imprestito: ma con tutto ciò non ho potuto insegnare le creanze al Signor di Dorsin, perché non m'è riuscito di trovarlo in tutto Parigi. Questo è segno che mi teme. Se mio padre istesso non imparerà a temermi, ci sarà il suo ripiego anche per lui; ed ho trovata la maniera di farlo dar luogo senza timore<sup>603</sup>. Olà; c'è nessuno che venga a spogliarmi?

LA ROQUE Ci son io, signore.

FONTAINE Come? Chi siete voi?

LA ROQUE Un vostro servitore.

5 FONTAINE Chi vi manda in quest'ora?

LA ROQUE Il mio, e vostro Sovrano.

FONTAINE Il mio Sovrano che vuole da me?

LA ROQUE La vostra spada.

FONTAINE La mia spada? Di che son reo?

10 LA ROQUE Seguitemi, e lo saprete da lui.

FONTAINE Ah, viva il Cielo! Quest'è una superchieria che m'usa mio padre; e me l'usa senza ragione. Il trattarmi così è la vera strada da farmi precipitare. Andate, signore, pe' fatti vostri, che fuori di questa stanza non mi trarrete, finché son vivo, e finché avrò fiato da maneggiar (*mette mano alla spada*) questa spada.

LA ROQUE Signore, meno fuoco. Rispettate il vostro Re, e non vi fate maltrattare.

---

<sup>602</sup> F *in quest'oggi*.

<sup>603</sup> F *rumore*.

FONTAINE Si faccia avanti chi ha coraggio<sup>604</sup> di maltrattarmi. Viva il Cielo, lo truciderò, se fosse mio padre medesimo.

LA ROQUE Soldati, a voi, disarmatelo. (*Escono i soldati, e a viva forza lo disarmano*)

15 FONTAINE Come? Che tradimento è questo? Così mi tratta mio padre? Dov'è questo barbaro, questo indiscreto? Colle mie mani, colle mie mani istesse...

LA ROQUE Signore, colle vostre furie non vi fate reo d'avantaggio... Bendategli gli occhi. (*I soldati gli bendano gli occhi*)

FONTAINE Non basta che io sia prigioniero? Che volete di più? Un trattamento sì indegno dove si vide, dove si intese mai?

LA ROQUE Lagnatevi quanto vi piace; ma ubbidite. Andiamo.

FONTAINE E dove avete ordine di condurmi? (*Due soldati lo prendono in mezzo*)

20 LA ROQUE Non dovete saperlo... Seguitemi.

FONTAINE Un pugnale nel cuore sarebbe adesso la mia fortuna. Ma no, che se ho da morire, voglio almeno morir vendicato. (*via*)

## SCENA OTTAVA

*Truffaldino solo.*

1 (*Dopo aver osservato*) Cosa è sta roba! I soldadi mena via el paron zovene; i gha stoppà i occhi. Voi veder... (*s'affaccia al balcone*) I lo fa intrar in una carrozza<sup>605</sup>, che la giera parecchiada<sup>606</sup>. Uh! Uh! I trotta via, che el diavolo se li porta. Anca el paron vecchio, subito che l'ho avvisà, xé montà int'el<sup>607</sup> so Svimer, e l'è andà via de galoppo. Cosa è sta cosa! Che precipizio, che fracasso! Saria bella, che de' do patroni no tornasse a casa nissun. Mi no so gnente... Oh poveretto mi! Oh poveretto mi... dove mai l'anderà a finir: schiopettade, fenestre inte la<sup>608</sup> panza, senza cena, nottada persa; altro, che tante ore; tante piattanze<sup>609</sup>... Uh... uh. (*via*)

---

<sup>604</sup> F *corraggio*.

<sup>605</sup> F *Carozza*.

<sup>606</sup> P *la giera parecchiada*.

<sup>607</sup> F, P *in tel*.

<sup>608</sup> F, P *in tella*.

<sup>609</sup> F *piattanze*.

## SCENA NONA

Notte oscura, bosco.

*Marianna, Tibot.*

- 1 TIBOT Non temete, figliuola, che io sono praticato<sup>610</sup> di queste contrade.  
Presto usciremo dal bosco, e alloggerete<sup>611</sup> questa notte in casa mia.
- MARIANNA Mi pare di aver fatte dieci miglia di strada.
- TIBOT E pure da Parigi a casa mia non ce ne sono, che due.
- MARIANNA Senza di voi, buon vecchio, mi sarei senza fallo perduta.
- 5 TIBOT Ma perché, figliuola mia, partir<sup>612</sup> così sola da Parigi, e di notte?
- MARIANNA Perché in quella città mi perseguita il mio destino.
- TIBOT E dove s'intende che siate incamminata?<sup>613</sup>
- MARIANNA A Bordò.
- TIBOT È stata vostra fortuna, che la mia patrona m'abbia spedito questa notte alla casa di campagna, e che però ci<sup>614</sup> siamo incontrati.
- 10 MARIANNA Questa vostra padrona chi è?
- TIBOT Madama Miran; una dama veramente d'un merito grande. La conoscete?
- MARIANNA Non posso conoscerla, perché questa mattina sono arrivata a Parigi, e ne son partita la sera.
- TIBOT Ve la farò conoscer io, e ne avrete piacere. Io sono il più anziano de' suoi coloni; e veramente mi vuole<sup>615</sup> bene: domattina ella viene in campagna con altre persone di sua conoscenza; ed io la precedo, acciocché sia tutto all'ordine per il suo trattamento.
- MARIANNA Vedete, se il Cielo assiste chi in lui confida. Senza di voi non avrei saputo questa notte dove ricoverarmi.
- 15 TIBOT Andiamo pure, figliuola, che mia moglie, e tutta la mia famiglia vi vedranno volentieri, perché siete veramente graziosa, ed amabile.
- MARIANNA Vorrei essere meno amabile, e più fortunata.

---

<sup>610</sup> F *pratico*.

<sup>611</sup> F *alloggiarete*; P *alloggierete*.

<sup>612</sup> F *partte*.

<sup>613</sup> F *incaminata*. F, P presentano il punto fermo.

<sup>614</sup> F, P *si*.

<sup>615</sup> F *vuol*.

TIBOT Affrettiamoci, perché sento lo strepito d'una carrozza<sup>616</sup> che corre a questa volta.

MARIANNA Avete ragione. Vi sieguro, perché non ho bisogno di nuove disgrazie. (*via*)

#### SCENA DECIMA

*Soldati conducono la Fontaine, lo legano ad un albero, e partono.*

- 1 FONTAINE Dove sono, infelice! Indegni; dove mi avete condotto? Chi mai vide più strano caso del mio? Se mi volete punito, toglietemi una vita, che m'è più odiosa della morte medesima: e se morto mi volete, lasciate ch'io veda cogli occhi<sup>617</sup> miei la mia morte; onde meglio ne senta tutto l'orrore. A qual fine m'avete legato ad un tronco, se non forse perché mi sbranino le fiere del bosco? Ma dove son queste fiere? Perché a sbranarmi non vengono, e a satollarsi del sangue mio? Lasciatemi, o perfidi, lasciatemi in libertà almeno le mani, ch'io sarò meco stesso una fiera più di tutte crudele; e vi darò il barbaro piacere di vedermi fatto carnefice di me medesimo. Goderete voi in questa guisa ch'io vi risparmi la pena d'uccidermi; goderò io di sollecitar la mia morte; goderà quel crudele, quel disumano, quel barbaro di mio padre, che abbia imparato da lui a vendicarlo delle mie leggerezze<sup>618</sup> col sangue.

#### SCENA UNDICESIMA

*Climal, e detto.*

- 1 CLIMAL (*Senza parlare gli leva le catene*)

FONTAINE Ma qual mano benefica scioglie i miei lacci?

CLIMAL (*Nel modo istesso gli leva la benda dagli occhi*)

FONTAINE Chi mi ridona la vista?

- 5 CLIMAL Tuo padre.

FONTAINE Mio padre?

CLIMAL Sì, quel tuo padre istesso, che barbaro chiami, disumano, e crudele. Se tale fosse, tu saresti a quest'ora nella Bastiglia; ed egli qui non sarebbe, per farti alla fine contento. Tu, figlio ingrato, mi desideri estinto;<sup>619</sup> tu me l'hai minacciata di tua bocca la morte; tu forse forse me l'hai preparata colle tue mani medesime. Vedi, figliuolo mio, quanto diverse siano le nostre idee; e chiamami disumano, se puoi. A te pesa

---

<sup>616</sup> F *Carozza*.

<sup>617</sup> F, P *cogl'occhi*.

<sup>618</sup> F *leggerezze*.

<sup>619</sup> F, P presentano i due punti.

che l'età mia differisca alla natura il fatale tributo, perché hai fretta di non avere chi ti comandi, e correre senza freno al tuo precipizio. A me pesa che la frale natura non si mostri all'età mia più benefica, per aver tutto l'agio di lasciarti più comodo, facoltoso, e felice. Al tuo genio pospongasi il mio. Perché sia pago un figliuolo, si sacrifichi un padre. Eccoci, o figlio, in una folta boscaglia; il luogo è appartato, l'ora opportuna; noi siamo soli, né ci è chi ci osservi, ed ascolti: ecco la vita di tuo padre nelle tue mani; ecco tuo padre, che non la fugge, no, ma ti domanda la morte. Appaga, o figlio, i tuoi desideri; vendica, o figlio amato, i torti tuoi;<sup>620</sup> finiscano, figlio mio, co' miei giorni le mie crudeltà. Il luogo aperto ti somministra campo alla fuga. Ti può servire di scusa la solitudine; e queste tenebre istesse scemeranno, se non altro, l'orrore del tuo delitto. Che fai, figliuolo? Che pensi? Perché non risolvi? Non sai forse come svenare tuo padre, perché sei disarmato? Eccoti, o figlio, un ferro... Eccoti incontro al ferro l'ignudo petto... Ferisci, impiaga, da<sup>621</sup> morte a chi ti diede la vita; che avrò, morendo, ancora la gloria di lasciarti contento; benché contento io ti lasci all'abominevole<sup>622</sup> pregio<sup>623</sup> di un parricidio<sup>624</sup>. Prendi pure, e ferisci.

FONTAINE A me, sì, a me quel ferro; (*prende il pugnale*) ma per immergerlo nel mio seno; e trafigger un cuore che pietà non merita, se non l'ha usata a suo padre. (*Vuol ferirsi; il padre lo trattiene*). No, padre amato, non altro, che il sangue mio, espiar può il mio delitto. Questo per mia mano si versi sino all'ultima stilla; e la memoria si perda d'un figliuolo disumano, ed ingrato; o ricordandosi la di lui empietà, se ne ricordi ancora la sua paterna vendetta.

CLIMAL No, figliuol mio, che tu perire non devi, se mi vuoi salvo. Più d'una vendetta, che col sangue tuo mi funesti, amo un ravvedimento sincero, che colle lagrime tue mi consoli. Basta che tu diventi migliore, perché io viva contento; e se sei contento che io ti ami, già son vendicato.

10 FONTAINE Ma l'alterigia mia, le mie violenze, i miei furiosi trasporti<sup>625</sup>?

CLIMAL Se li detesti nel ricordarteli, io me li ricorderò quindi in poi, per imparar meglio ad amarti.

FONTAINE Ma gli amici<sup>626</sup>, i parenti... Adesso ho rossore, che mi abbiano conosciuto un indegno.

---

<sup>620</sup> P presenta il punto interrogativo.

<sup>621</sup> F, P *da*.

<sup>622</sup> P *abbominevole*.

<sup>623</sup> F *preggio*.

<sup>624</sup> F *Parricidio*.

<sup>625</sup> P *trasporta*.

<sup>626</sup> F, P *gl'Amici*.

CLIMAL I parenti, e gli amici<sup>627</sup> vi faranno cuore a gloriarvi di non esser più tale.

FONTAINE In qual maniera?

15 CLIMAL Coll'ubbidirmi.

FONTAINE Comincerò<sup>628</sup> da questo punto. Comandate.

CLIMAL Seguitemi: e vi dirò il resto.

Di nostra vita il più bel giorno è questo.

*Fine dell'Atto Quarto*

---

<sup>627</sup> F, P *gl'amici*.

<sup>628</sup> F, P *Comincerò*.

# ATTO QUINTO

## SCENA PRIMA

Camera in un casino di campagna.

*Madama Miran, e Marianna.*

1 MIRAN Rasciugate, madamigella, le vostre lagrime, che vi basta essere infelice, perché io ne senta pietà. Il solo racconto fattomi da quel buon vecchio della vostra afflizione<sup>629</sup> mi aveva intenerita. Considerate poi ora, che la vostra indole dolce, le vostre fattezze amabili, e le vostre oneste maniere al cuore mi parlano sì chiaramente per voi. De' vostri casi non sono informata appieno. Ma, qualunque voi siate, mi sento sforzata ad amarvi. La mia casa è aperta per voi; se<sup>630</sup> volete trattenervi a Parigi, avrete in me ritrovata una madre, che penserà<sup>631</sup> seriamente a non lasciare oziosi i vostri talenti, e stabilire una volta, o l'altra, la vostra fortuna.

MARIANNA La vostra bontà, madama, mi consola, e m'affligge<sup>632</sup>. Mi consola, perché ho bisogno di tutto: m'affligge poi, perché non merito nulla.

MIRAN Quanto al vostro merito, lasciate che ne decidano gli altri<sup>633</sup>. Io, per me, ne ho trovato tanto in voi, che non mi vergogno di chiamarvi mia figlia.

MARIANNA Permettete adunque che con quest'atto d'umilissimo ossequio io vi riconosca per madre. (*Le bacia<sup>634</sup> la mano*)

5 MIRAN Un bacio, figliuola, che in amore non voglio essere superata da voi. (*La bacia<sup>635</sup> in volto*)

MARIANNA Madama, mi amerete voi, benché non meriti?

MIRAN Quanto me stessa.

MARIANNA Con questa lusinga perdono alla sorte tutte le mie vicende.

MIRAN E voi, figliuola, mi avrete<sup>636</sup> a cuore?

10 MARIANNA Più di me stessa.

---

<sup>629</sup> F *afflizione*.

<sup>630</sup> F *e se*.

<sup>631</sup> F *penserà*.

<sup>632</sup> F *afflige*.

<sup>633</sup> F, P *gl'altri*.

<sup>634</sup> F *baccia*.

<sup>635</sup> F *baccia*.

<sup>636</sup> F *averete*.



## SCENA SECONDA

*Un servo, che presenta una lettera a Madama, e poi parte.*

- 1 MIRAN Che lettera è questa? Chi la manda? (*apre la lettera*) Mio figlio. Che novità! Che gli occorre! «*Madama. Non mi obbligate a pensar per adesso al matrimonio di Madamigella Dorsin, perché non son in istato di ubbidirvi. Può darsi che io mi ci disponga col tempo; ma per ora mi occorre distrarmi con un picciolo viaggio, a cui mi preparo in fretta; perché spero che non vi opporrete; tanto più che tra poche ore sarò in persona a domandarvene licenza. Vi bacio<sup>637</sup> le mani*».

Ah, povere madri! Che figura infelice vi obbligano ben spesso a fare i vostri figliuoli! Madama Dorsin col discorso fattomi iersera è stata indovina. Questo contrattempo<sup>638</sup> di mio figlio mette tutta in disordine la mia famiglia.

MARIANNA Voi riceveste, madama, in quella lettera qualche nuova che vi addolora. La vostra afflizione mi passa l'anima.

MIRAN Se i miei figliuoli somigliassero a voi, non sarei travagliata. Sentite, cara, se può darsi accidente più disgustoso del mio. Ho faticato un anno intero, per istabilire un matrimonio di mio figliuolo con la figliuola di Madama Dorsin, amica mia dell'ultima confidenza. Egli stesso se ne mostrava contento; e conchiudersi doveva pur appunto domani. Ora gli salta improvvisamente<sup>639</sup> il capriccio di non farne altro; e mi scrive che, prima di risolversi, vuol fare un picciolo viaggio, senza dirmi il dove, o il perché.

MARIANNA Ma la ragione, madama, di questo suo cambiamento?

- 5 MIRAN Egli non la dice: ma io pur troppo la vedo; e l'amica mia iersera appunto me lo ha predetto. Non avrei mai creduto però che una giovine straniera, veduta una sola volta per accidente in un casino, dovesse far perdere a mio figliuolo il cervello.

MARIANNA Veduta una sola volta per accidente in un casino? *a parte* (Che sento! Il caso è simile al mio).

MIRAN Sì, figliuola, in un casino; e m'hanno detto che ci sia capitata a caso, per sottrarsi dalle mani d'un insolente, che volea farle oltraggio per via.

MARIANNA Farle oltraggio per via! *a parte* (Senza fallo io son quella. Misera me!).

MIRAN Ciò non vi rechi stupore, figliuola, perché mi hanno supposto che fosse veramente una giovine bella, e modesta.

---

<sup>637</sup> F *baccio*.

<sup>638</sup> F *contratempo*.

<sup>639</sup> F *improvvisamente*.

10 MARIANNA Modesta...

MIRAN Ben è vero che tutte sanno esser modeste, quando lor torna conto. Una giovine che vada sola, e si trovi esposta a un insulto, al più al più sarà stata un'artigianella; e chi sa che non fosse ancora qualche cavalleressa errante.

MARIANNA Cavalleressa errante! *a parte* (Oimè, in qual concetto son io). Ma possibile, madama, che vostro figliuolo per sì poco si sia innamorato?

MIRAN I segni ci sono figliuola; del resto nol so. Mio figlio ieri, contro il suo solito, non fu a casa a pranzo. Ho saputo che cercava di quella giovane per tutto Parigi; che iersera ne ha ricevuto un biglietto; e chi sa che questo suo viaggio non sia da lui disegnato<sup>640</sup>, per correrle dietro.

MARIANNA *a parte* (Senz'altro questa è la madre del Valville; e quell'infelice son io. Eccomi più angustiata, che mai). (*Piange*)

15 MIRAN Ah, figliuola mia, se sapeste cosa vuol dir l'esser madre! Ma che! Voi piangete! Cos'è, figliuola cara, cos'è!

MARIANNA Deh! Madama, non vogliate più chiamarmi così.<sup>641</sup>

MIRAN Perché, figlia mia?

MARIANNA Perché non si deve il titolo di figliuola ad una vostra nemica.

MIRAN Voi mia nemica?

20 MARIANNA Io, sì, nemica vostra, se son io la cagione delle vostre presenti inquietudini. In me voi vedete, madama, non già, grazie al Cielo, una artigianella plebea, non già una cavalleressa errante; ma un'orfana miserabile, ma una onesta giovane<sup>642</sup> sventurata, che ben è degna dell'odio vostro, se queste sue infelici attrattive poterono far perdere il cervello a vostro figliuolo. Se io vi dicessi ch'ei mi ama, sarei superba, presumendo troppo delle scarse mie qualità: se vi dicessi poi che in qualche maniera io non l'ami, mi mostrerei<sup>643</sup> ingrata alle finezze che ne ho ricevute,<sup>644</sup> e sarei assolutamente bugiarda. Diasi gloria, madama, alla verità. Giudicandomi come madre, io son la rea di aver potuto piacere a vostro figlio. Ma se egli è piaciuto<sup>645</sup> a me, giudicandomi come donna, mi troverete<sup>646</sup> scusabile. Studiando di piacere al medesimo, ho preteso, è vero, di farlo mio; ma consentendo l'onestà mia che egli pure piacesse a me, non ho mai preteso di farlo disubbidiente. Vostro figliuolo deve

---

<sup>640</sup> F *disegnato*.

<sup>641</sup> P presenta il punto interrogativo.

<sup>642</sup> F *Giovine*.

<sup>643</sup> F *mostrarei*.

<sup>644</sup> P presenta il punto e virgola.

<sup>645</sup> F *piacciuto*.

<sup>646</sup> F *trovarete*.

compiacere sua madre; sposar egli deve chi gli<sup>647</sup> fu da voi destinata in isposa, mentre non potrò mai godere d'una fortuna che da voi, Madama, giudicata sia una disgrazia. Io perdo una madre amorosa, qual voi giuraste mostrarvi; perdo l'esser mio, la mia quiete, il mio cuore, me stessa. Ma se vi rendo colla mia lontananza ubbidiente il figliuolo, sarò ricca, e gloriosa di queste mie perdite. Andrò<sup>648</sup> io raminga pel mondo, purché voi restiate sicura; e per vedervi contenta, mi contenterò di non vedervi mai più. (*via*)

MIRAN Che nobili sentimenti! Che maniere, veramente graziose, e obbliganti! Bisognava che io non vi conoscessi, Marianna, se doveva<sup>649</sup> soffrire di perdervi; e non dovevano essere generose cotanto le vostre espressioni, se volevate sperimentarmi irritata. No, non sarà mai vero che io la lasci partire da me. Quella virtù che mi sforza ad amarla, forse forse sforzerà<sup>650</sup> mio figliuolo a dimenticarsi di lei; ed io sarò in questa guisa contenta, senza che quella povera figlia si esponga ad essere più sventurata.

### SCENA TERZA

*Truffaldino, detta.*

1 TRUFFALDINO Madama, lustrissima!

MIRAN O Truffaldino! Come da queste bande?

TRUFFALDINO Son vegnù a chiappar fresco così bel bello a cavallo delle mie gambe.

MIRAN È assai, che il tuo padrone te ne abbia data licenza.

5 TRUFFALDINO El sarà qua anca ello de botto.

MIRAN Mio fratello sarà qui? Che meraviglia è questa?

TRUFFALDINO Ancuo el Lunario mette luna niova all'ultimo quarto.

MIRAN Chi viene con lui?

TRUFFALDINO So fio.

10 MIRAN Meglio. Come mai insieme, se appena si guardano?

TRUFFALDINO Oh, adesso mo no l'è<sup>651</sup> più così. Il paron zovene xé diventà el più bon putto del mondo.

---

<sup>647</sup> F *le*.

<sup>648</sup> F *Anderò*.

<sup>649</sup> F *dovevo*.

<sup>650</sup> F *sforzarà*.

<sup>651</sup> F, P *le*.

MIRAN Da quando in qua?

TRUFFALDINO Da sta notte. Xé vegnù de' soldadi in casa, i l'ha ligà<sup>652</sup>; i l'ha portà via; bisogna dir, che i l'abbia tegnuo tutta notte nell'ospedal de' matti, perché l'ha fatto giudizio.

MIRAN Non capisco nulla. Me la farò contar tutta da mio fratello. Vien nessun altro con essi? È bene che io ne sia avvisata.

15 TRUFFALDINO Semo tre, e nessun altro.

MIRAN Come tre?

TRUFFALDINO El paron vecchio, el paron zovene, e mi.

MIRAN Di te non mi prendo pensiero.

TRUFFALDINO Bisogna ben che la se ne tioga più de<sup>653</sup> nessun altro.

20 MIRAN Perché?

TRUFFALDINO Perché mi ancuo magno per dodese.

MIRAN La ragione?

TRUFFALDINO Perché sta notte son sta dodese ore senza dormir.

MIRAN E bene! Dice il proverbio, che chi non dorme, non mangia.

25 TRUFFALDINO Chi ghe ne sa più? El mio paron, o el proverbio?

MIRAN Che ha da far l'uno con l'altro?

TRUFFALDINO El gha da far tanto, che un di lor do [gh]a<sup>654</sup> da esser un aseno.

MIRAN Come?

TRUFFALDINO El proverbio dise: chi no dorme, no magna. El paron ha detto, quante ore de manco se dorme, tante piattanze<sup>655</sup> de più. Chi ghe par mo che gli abbia d'aver rason?

30 MIRAN Il proverbio.

TRUFFALDINO El paron, el paron.

MIRAN Ed io ti dico il proverbio.

---

<sup>652</sup> F, P *liga*.

<sup>653</sup> P *da*.

<sup>654</sup> F, P *a*.

<sup>655</sup> F *piattanze*.

TRUFFALDINO La lo dixè, perché gli tocca a ella stamattina da darne da magnar: ma mi son galantomo. Vegnimo a patti: in vece de dodese piattanze<sup>656</sup>, me contento de otto.

MIRAN E di quattro, no?

35 TRUFFALDINO Via, anca de quattro; ma niente de manco salla.

MIRAN E se fossero due solamente?

TRUFFALDINO L'è troppo poco: no stago in capital; ma via, gho voggia de far negozio co ella. Cosa saralle ste do piattanze<sup>657</sup>?

MIRAN L'una un piatto tanto fatto di buona ciera; e l'altro la strada per tornartene a casa. (*via*)

TRUFFALDINO Un piatto de bona cera, e la strada d'andar a casa! Mi credo che la me burla, perché so che, per esser donna, no la xé gnanca interessada; e in casa sua no se more de fame. Eh, che mi andarò in cucina a dir al cogo la mia rason; e po'<sup>658</sup> vegnirà el paron<sup>659</sup>, che me farà far giustizia; e se no, me vendicarò coll'andar a dormir, e che el se serva lu da so posta. (*via*)

#### SCENA QUARTA

*Marianna, Tibot.*

1 TIBOT Voi siete travagliata, figliuola; ma né pur io son contento.

MARIANNA Che cosa vi affligge? Parlate. Vorrei poter sollevarvi.

TIBOT Sapete già il dispiacere che dato ha<sup>660</sup> il Signor di Valville mio padrone a Madama sua madre.

MARIANNA Sì, me l'ha confidato ella stessa.

5 TIBOT Ma non potea dirvi tutto, perché nol sa. Ora egli è arrivato in questo luogo, e mi ha messo alle strette, che vorria dei denari, per far non so qual viaggio. Io veramente ne avevo di ragion sua; ma questa mattina appunto li ho consegnati a sua madre. Se sapeste come sono imbrogliato! Per una parte mi fa pietà; ma per l'altra non so cosa farci.

MARIANNA Ve lo dirò io. Prendete, buon vecchio: questi sono trenta Luigi. Dateglieli, ma senza dirgli d'avergli ricevuti da me; e con patto, che non se ne serva, per disubbidire a sua madre.

---

<sup>656</sup> F *piatanze*.

<sup>657</sup> F *piatanze*.

<sup>658</sup> F, P *po*.

<sup>659</sup> F *Patron*.

<sup>660</sup> F *a dato*.

TIBOT Che siate benedetta. Egli mi ha detto, che vorria servirsene, per andar in traccia d'una persona che gli preme più della vita.

MARIANNA Ditegli amico, che risparmi la strada, e non corra dietro ad una persona ch'è risoluta fuggir sempre da lui.

TIBOT Io gli dirò tutto. Il punto sta che mi creda. (*via*)

## SCENA QUINTA

*Madama Miran, e detta.*

1 MIRAN Siete qui, Marianna?

MARIANNA Qui vi aspettava appunto, madama, per chiedervi perdono di qualunque disgusto vi avessi recato<sup>661</sup> senza mia colpa; per baciarvi<sup>662</sup> teneramente le mani, e licenziarmi per sempre da voi.

MIRAN Ve ne anderete<sup>663</sup>, figliuola, se avrete cuor di lasciarmi; ma non adesso. Voglio prima che mi diate l'ultima prova dell'amor vostro. È capitato mio figlio; fra poco parlerete<sup>664</sup> con esso lui. Colle vostre insinuanti maniere persuadetelo ad isposare madamigella Dorsin, e non disubbidire sua madre.

MARIANNA *a parte* (Ecco, Marianna, al più arduo tra tutti i cimenti la tua virtù). Venga pure vostro figlio, m'ascolti, e vi servirò.

5 MIRAN Se non m'inganno, ei si accosta. Ritiratevi, che vi chiamerò.

MARIANNA *a parte* (Giusto Cielo! Quando mai avranno fine le mie dolorose vicende?). (*via*)

## SCENA SESTA

*Valville, e Madama Miran.*

1 VALVILLE Risparmiate, signora madre, i vostri rimproveri, che già il viaggio accennatovi nella mia lettera è risoluto; né posso a meno di farlo. Se punto vi son caro, a questa volta dovete compiacermi.

MIRAN Ma, caro figlio: la mia parola data a Madama Dorsin?

VALVILLE Ma, signora madre carissima, la mia quiete, la mia felicità, la mia vita?

MIRAN Né si può a meno, che lasciando Parigi...

---

<sup>661</sup> F *reccato*.

<sup>662</sup> F *bacciarvi*.

<sup>663</sup> F *andarete*.

<sup>664</sup> F *parlarete*.

- 5 VALVILLE È necessario che parta: vi basti così.  
MIRAN Ma verso qual parte?  
VALVILLE Né pure io lo so.  
MIRAN Lo so ben io. Voi siete incamminato<sup>665</sup> a Bordò.  
VALVILLE Può darsi.
- 10 MIRAN Voi sperate di ritrovare colà chi vi preme.  
VALVILLE Piacesse al Cielo.  
MIRAN Al Cielo non piace.  
VALVILLE Che ne sapete voi?  
MIRAN Lo so, e vi basti così.
- 15 VALVILLE Ah, cara madre, spiegatevi meglio, se mi volete contento.  
MIRAN No, che il dirvi di più vi farebbe anzi infelice.  
VALVILLE Voi mi trafiggete<sup>666</sup> nel cuore. E perché, madama, perché?  
MIRAN Perché seguite chi vi fugge; volete chi non vi vuole; e in cerca andate di chi avete presente, e a voi si nasconde.  
VALVILLE *a parte* (Marianna tanto crudele!). Chi lo dice? Nol crederò mai.
- 20 MIRAN Lo credereste, se vel dicesse ella stessa<sup>667</sup>?  
VALVILLE Questo è impossibile.  
MIRAN Uscite, figliuola, e contro un figlio disubbidiente difendete la madre.

## SCENA SETTIMA

*Marianna, e detti.*

- 1 VALVILLE Che veggio mai!  
MARIANNA Chi è che vi disubbidisce, madama...? Voi forse, signore, che le siete figliuolo? E perché, mio signore, perché? Potete voi star ostinato in amarmi senza speranza ch'io sia vostra moglie? E potrò io consentire d'esservi moglie senza tradir voi, senza tradire me stessa? Chi siete voi? Chi son io? Un'orfana miserabile, senza merito, senza facoltà, senza amici, gareggiar<sup>668</sup> dovrà con una dama di gran sangue, di gran carattere,

---

<sup>665</sup> F *incaminato*.

<sup>666</sup> F *traffiggete*.

<sup>667</sup> F *se vel diceste elle stessa?*; P *sel vel dicesse elle stessa?*.

<sup>668</sup> F *garreggiar*.

di grandi aderenze, quale è quella che vi si destina in consorte? Essendo io vostra sposa, sarei lo scherno del parentado, la favola della città, l'odio del mondo. Essendo voi mio marito, e vedendovi biasimato per cagion mia, sareste il mio più dispietato tiranno. Io detesto, signore, queste mie infelici bellezze, se farci deggiono tutti due miserabili; e se voi mi amaste a segno d'essere sì pazzo, mi sarebbe più caro l'odio vostro del vostro amore. Quando io fossi una vostra pari; quando voi non aveste alcun previo impegno; quando ci consentisse<sup>669</sup> vostra madre, allora direi: caro Valville, io vi amo;<sup>670</sup> non mi tradite, amor mio, siate voi di Marianna, che Marianna sarà vostra;<sup>671</sup> e ve lo direi, per non mostrarmi un'ingrata. Attesa la nostra situazione presente, sentite cosa vi dico, e non ve lo scordate giammai. Signore, se avete stima alcuna per Marianna, ubbidite vostra madre; e meritatevi così che, per esservi grata, Marianna non sia più di nessuno.

MIRAN *a parte* (Che maravigliosa virtù!).

VALVILLE Avete inteso, signora madre? Voi vedete chi sia Marianna. Misurate il mio cuore col vostro, e rispondetele voi per me, se lasciar posso d'amarla.

5 MARIANNA La risposta, signore, io la cerco da voi.

VALVILLE E bene, Marianna, vi lascerò<sup>672</sup>. Vi ubbidirò, madre mia. Amendue sarete contente; ma per poco ancora io sarò miserabile.

MIRAN Oh! Cielo! Lo stato vostro mi fa pietà. Vi vedrei volentieri felici... Ma... Figlio mio, sposando voi una persona, la cui nascita, il cui sangue non è noto a nessuno, né può star del pari col vostro, che diranno i parenti, gli amici<sup>673</sup>, la città tutta?

VALVILLE Ah! Madre mia, se non vi affligge che questo, il rimedio è prontissimo. Marianna è straniera. Qual cosa più facile, che farla credere di nascita illustre e degna di noi? A chi vien da lontano poco ci vuole a spacciarsi per grande.

MARIANNA Lo spacciarsi per quel che non è, troppo costa ad un animo virtuoso, ed onesto. No, mio signore, tolga il Cielo che io mi comprì l'onore di vostra moglie al caro prezzo d'un'impostura. Qualunque io mi sia, se di voi non mi rende degna la mia onestà, me ne renderebbe più indegna una tale menzogna. Con queste finzioni si toglie ogni merito alla vera virtù, che, per esser premiata, non deve aver bisogno, che di sé stessa.

---

<sup>669</sup> F *consentise*.

<sup>670</sup> P presenta i due punti.

<sup>671</sup> P presenta i due punti.

<sup>672</sup> F, P *lascierò*.

<sup>673</sup> F, P *gl'Amici*.



## SCENA OTTAVA

*Tibot, Climal, La Fontaine, e detti.*

1 TIBOT Madama, è qui il Signor Presidente vostro fratello.

MIRAN Che venga. Non è egli padrone?

CLIMAL Siete qui, mia sorella? Che veggio? Marianna con voi?

MARIANNA Suspendete, o signore, le vostre meraviglie, che in brevi parole giustificherò in faccia vostra la mia condotta. Mi sono sottratta con una fuga precipitosa da Parigi, per non esser costretta da' benefici vostri ad esservi ingrata, amando vostro nipote, e forse forse odiando voi stesso. Sono stata disobbligante con voi, perché mi sentiva<sup>674</sup> troppo obbligata a lui; ed ora ricusando le di lui nozze, sono disobbligante con lui medesimo, per non essere della mia fortuna obbligata, che alla mia sola onestà.

5 CLIMAL Io vi ammiro, Marianna, ne' vostri rifiuti, e compatisco mio nipote ne' suoi amorosi trasporti. Se l'arbitro io fossi delle vostre volontà, vi premierei<sup>675</sup> tutti due col farvi contenti.

MIRAN Anch'io lo vorrei: ma l'impegno con Madama Dorsin?

CLIMAL Ci sarebbe il ripiego. Voi vedete qui mio figliuolo tutto diverso da quel di prima. Egli offese Madama Dorsin; egli oltraggiò suo marito; egli potrebbe dare ad amendue la soddisfazione<sup>676</sup> dovuta coll'isposarne la figlia.

FONTAINE Da' voleri di mio padre io ciecamente dipendo: ma a questa giovine, da me creduta una ballerina, e villanamente oltraggiata, qual soddisfazione<sup>677</sup> renderò io, che ne ottenga il perdono?

MARIANNA Io sarò soddisfatta<sup>678</sup> abbastanza, se dal caso mio imparerete<sup>679</sup>, o signore, a non giudicar delle donne senza prima conoscerle.

10 TIBOT Ed io, per soddisfare<sup>680</sup> al mio dovere, a chi restituirò questi trenta Luigi?

CLIMAL Che borsa è quella?<sup>681</sup> Lascia che veda. Questa, o Marianna, io l'ho veduta nelle vostre mani.

---

<sup>674</sup> F *sentivo*.

<sup>675</sup> F *premierei*.

<sup>676</sup> F *sodisfazione*.

<sup>677</sup> F *sodisfazione*.

<sup>678</sup> F *sodisfatta*.

<sup>679</sup> F *imparerete*.

<sup>680</sup> F *sodisfare*.

<sup>681</sup> F presenta il punto esclamativo.

TIBOT È verissimo. Avendo ella da me saputo che il mio padrone era in qualche bisogno di soldo, a lui per mezzo mio ne faceva un regalo<sup>682</sup>, con obbligazione però, che non dovesse servirsene per disubbidire<sup>683</sup> a sua madre.

CLIMAL E voi in questo stato impoverite voi stessa, per soccorrere gli amici?

MARIANNA Un cuore capace di soccorrere gli altri è ricco abbastanza di sé medesimo.

15 VALVILLE E dovrò io non amare una sì bella virtù? Via, signora madre, arrendetevi. Posso lusingarmi che mi accordiate Marianna in isposa?

MIRAN Quando si possa, salva la mia parola, il nostro decoro, e la di lei volontà.

CLIMAL Quanto alla vostra parola, ardisco io ripromettervi, che si potrà.

VALVILLE Quanto al nostro decoro, che potranno mai dire? Che Marianna, per quanto si sappia, non è dama di nascita? Ma neppure dir potranno che sia di nascita vile, e plebea. Su questa dubbiezza<sup>684</sup> ne guardino le azioni; e mi compatiranno almeno, se non ponno lodarmi. La virtù non servirebbe<sup>685</sup> più a nulla nel mondo, se non potesse equivalere al dono di nascer grandi, che ci viene finalmente dal caso.

CLIMAL La parola di mia sorella, e il decoro di mio nipote son salvi. Della volontà vostra, Marianna, tocca adesso decider a voi.

20 MARIANNA Riparate, signori, al mio stato, custoditemi l'onor mio, lasciatemi la mia virtù, e voi siete gli arbitri della mia volontà, e di me stessa padroni. Voi giurato mi avete d'essermi padre; madama s'è degnata esibirmi un'assistenza da madre: io che altro far posso, se non mostrarmi dell'uno, e dell'altra coll'ubbidienza mia umilissima<sup>686</sup> figlia? Se questa ubbidienza mia a nulla mi giova, ne incolperò la fortuna; e se venga da voi premiata, ne sarò debitrice a quella forza occulta che sugli animi nobili, quali sono i vostri, esercita sempre mai la vera virtù. Nel dubbio calle, ove il destin m'arresta,  
Per non errar, l'unica strada è questa.

*Il Fine della Commedia.*

---

<sup>682</sup> F *regallo.*

<sup>683</sup> F *disubbidire.*

<sup>684</sup> F *dubiezza.*

<sup>685</sup> F *servirebbe.*

<sup>686</sup> F *umilissima.*

# COMMENTO

## ATTO PRIMO

### SCENA PRIMA

1.1: *La sommissione, il turbamento, le lagrime*: la commedia esordisce con il tratto distintivo della sintassi, ovvero la ripetizione insistita di strutture ternarie: in questo caso Climal ricorre a un *tricolon* nominale; si noti anche la sonorizzazione della velare in *lagrime*, forma assai ricorrente nella lingua poetica (sulle diverse tipologie di *tricolon* nel dittico della *Marianna* cfr. cap. III, par. 3.4.3.1.). *Se la vostra persona, l'indole vostra, e il vostro contegno*: ancora un'altra sequenza ternaria stavolta abbinata alla ripetizione dei possessivi disposti secondo una struttura a chiasmo, che rende il costrutto ancor più raffinato. Disposizione a chiasmo del possessivo che notiamo poco oltre per due volte anche in *i casi vostri, e le vostre vicende siano degne della curiosità mia, e della mia compassione*. Si noti infine la domanda bipartita posta in chiusura di battuta: *Quanto è, che siete giunta a Parigi?* (sulla domanda bipartita cfr. cap. III, par. 3.4.2.1.).

1.7: l'enclisi pronominale in *ricordomi* e il verbo posto in clausola *mi piacque* innalzano il tono della battuta di Climal. Da notare anche il soggetto posposto al verbo in *v'ho veduta anch'io*.

1.16: *ma mia madre non era*: ancora un verbo posto in clausola che chiude il turno di Marianna.

1.18: Marianna narra a Climal l'attentato avvenuto alla sua carrozza quando lei aveva due anni, che la rese orfana di entrambi i genitori. *Sopraffatti... essi*: si noti la posposizione del soggetto pronominale al verbo. *Mi raccolse pietosamente, mi nodrì, mi educò*: di nuovo un *tricolon* stavolta di tre proposizioni (da notare la forma *nodrì*, variante antica di *nutrire*); poco oltre un'altra struttura ternaria con ripetizione dei possessivi ancora disposti a chiasmo: *il vostro credito, la generosità vostra, il vostro favore*.

1.19: Climal, già al corrente del passato di Marianna, non è meravigliato dal racconto dell'orfana. *M'incoraggisce*: 'm'incoraggia'. Interessante la forma con interfisso *-isc-* per indicare la 3<sup>a</sup> persona dell'indicativo presente di *incoraggiare* 'dare coraggio': si tratta di un toscanismo attestato già a partire dalla quarta edizione del vocabolario della Crusca. *Deggio*: forma derivata etimologicamente da *DEBEO*, appartiene a una serie di voci con tema in affricata prepalatale sonora molto vitale nell'italiano letterario e importata dai poeti siciliani (per il tipo *deggio* cfr. cap. III, par. 3.3.4.1.).

1.20: si noti l'imperfetto con desinenza letteraria in *-a* per la 1<sup>a</sup> persona singolare in *ond'io era vestita* (sull'imperfetto in *-a* nel dittico cfr. cap. III, par. 3.3.4.2.). *Gli onorati sentimenti dell'animo mio, le mie massime, i miei pensieri*: ancora un *tricolon* (con anafora del possessivo) che caratterizza spesso la parlata di Marianna.

1.21: *Tacete... che non è più Orfana miserabile*: interessante il *che* polivalente usato qui con valore causale. Da notare il soggetto posposto al verbo in *lo ringrazierete voi pure*, e l'inversione tra ausiliare e participio passato in *Dove lasciato avete il vostro equipaggio?*.

1.24: *Luigi*: «Traduzione italiana del nome francese *louis* dato alla moneta d'oro ordinata da Luigi XIII re di Francia [...] del valore di lire 10» (Enciclopedia Italiana Treccani).

Interessanti le riprese delle forme *equipaggio* e *eredità* palleggiate tra Climal e Marianna che innescano meccanismi a “effetto-eco” (sul fenomeno cfr. cap. III, par. 3.6.3.).

1.25: *veggio*: ancora una forma che appartiene alla serie di voci con tema in affricata prepalatale sonora, derivata etimologicamente da VIDEO (cfr. cap. III, par. 3.3.4.1.).

1.26: di nuovo un’inversione presente nell’eloquio di Marianna in *provvedermi posso*, come pure in *rimanersi devono* del turno successivo di Climal.

1.28: notevole la sequenza di tre domande unite alle pause di esitazione, con cui l’orfana manifesta lo stupore per i donativi ricevuti dal suo protettore (*Voi, signore? A me?... tutto questo?...*).

1.32: la battuta, lasciata in sospeso da Marianna, è da intendersi come una sorta di accettazione incondizionata della protagonista ad alloggiare in qualsiasi parte della casa. Da notare l’ordine inverso con anteposizione del determinante al determinato in *vostra casa*.

1.33: *Di mia casa siete voi la padrona*: sulla falsariga della battuta precedente, il turno di Climal si apre con una sequenza determinante-determinato *mia casa* (si noti anche il francesismo dato dall’assenza dell’articolo); significativo inoltre il soggetto posposto al verbo in *siete voi*. Segue poco oltre una doppia serie di strutture ternarie (la prima aggettivale, la seconda nominale: *giovine, vistosa, ed amabile; moglie, figliuoli, e nipoti*) chiusa poi da una coppia di aggettivi (*licenzioso e maligno*). *Metteriano*: ‘metterebbero’. Si tratta del condizionale in *-ria* formato con l’imperfetto indicativo (CANTARE HABEBAM), diffuso nella tradizione poetica italiana già a partire dal Duecento fino a tutto l’Ottocento (per il condizionale in *-ria, -riano* nelle due commedie di Chiari, cfr. cap. III, par. 3.3.4.3.). *Ciancie*: ‘pettegolezzi, discorsi inutili’.

1.34: ancora un *tricolon* messo in bocca a Marianna, unito questa volta alla ripetizione dell’avverbio *senza* (*senza amici, senza parenti, senza pratica*).

1.35: si noti l’imperfetto senza labiodentale con terminazione in *-ea* nel tipo *vedeasi* con enclisi pronominale (sull’imperfetto in *-ea* nel dittico cfr. cap. III, par. 3.3.4.2.). *Preparata vi tiene*: ancora una volta vediamo come il registro sostenuto di Climal ricorra all’inversione dei costituenti frasali, un espediente frequentemente impiegato dal personaggio. *Rimota*: ‘lontana’.

1.36: Nella ripetizione *in una Locanda ... in una Locanda* affiora tutta la preoccupazione di Marianna per l’alloggio che vuole destinarle Climal. Da notare anche il soggetto posposto al verbo in *sarò io*.

1.37: *Questo però non v’inquieti, che io penserò frattanto a qualche altra abitazione*: da notare l’uso di *che* impiegato con funzione di subordinante generico (sul *che* polivalente nelle due commedie della *Marianna* cfr. cap. III, par. 3.4.2.1.).

1.38: la battuta ha una chiusa melodrammatica e descrive bene lo stato d’animo della protagonista restia a prendere alloggio in una locanda. *Giovine, sola, straniera*: di nuovo un *tricolon* che caratterizza la parlata della giovane orfana. *Nata io non sono vile*: anche nei turni di Marianna affiorano spesso inversioni tra ausiliare e participio passato.

1.39: *in questo biglietto*: da notare l'uso del dimostrativo usato con funzione deittica.

1.41: *fo*: 'faccio'. Nella commedia non vi è un uso esclusivo della forma verbale ridotta *fo* in luogo di *faccio*: quest'ultima nel dittico resta comunque la forma maggioritaria rispetto alla variante di ascendenza tosco-fiorentina (sull'alternanza *fo/faccio* nelle due *pièces* cfr. cap. III, par. 3.3.4.1.).

1.45: la scena si chiude con un ennesimo *tricolon* nominale associato stavolta alla ripetizione del relativo *che* (*Che indole, che maniere, che spirito!*).

## SCENA SECONDA

2.1: *Mio fratello è mezz'ora che attende*: la mimesi dell'oralità del parlato scenico dei personaggi a volte tende a sovvertire l'ordine naturale della frase, come avviene in questa battuta in cui notiamo la presenza di una frase scissa.

2.12: Le forme auliche *veggio* e *deggio* e la posposizione del soggetto pronominale al verbo a inizio battuta (*Lo veggio anche io*) innalzano il registro stilistico di Climal.

2.16: *Aveva già pensato*: ancora un imperfetto letterario in *-a*, stavolta in una battuta di Climal.

2.19: *Saria*: 'sarebbe', un altro esempio di condizionale in *-ria*, messo in bocca a Madama Miran tutta presa a screditare il nipote.

2.21: *vo*: 'vado'. Si tratta di una forma che ebbe la sua prima consacrazione nelle Tre Corone e in Bembo, che negli usi scritti del Settecento non era però ritenuta voce marcata in senso toscano (sull'oscillazione *vo/vado* all'interno del dittico cfr. cap. III, par. 3.3.4.1.).

2.22: *Andate, che sarò io pure a ringraziarla*: ancora un *che* giuntore generico con sfumatura causale.

2.24: le numerose sospensioni che punteggiano l'intera battuta evidenziano la concitazione di Climal risoluto a dare ordini al figlio. La scena si chiude con un'ennesima sequenza ternaria, stavolta realizzata attraverso tre proposizioni di fila (*bisogna [...] fargli vedere, che son uomo, che son Presidente del Parlamento, e son padre*).

## SCENA TERZA

3.7-3.11: l'inizio della scena è caratterizzato da un ritmo da botta e risposta tra Climal e La Fontaine. Degni di nota sono il congegno delle battute-eco e la vivacità del dialogo, ottenuta anche tramite la ripresa di alcune parole palleggiate tra i due personaggi. Si notino i due esempi di poliptoto imperniati sulle forme del verbo *ubbidire* e sulla coppia *comandarvi-comandi* (sul fenomeno dell'"effetto-eco" cfr. cap. III, par. 3.6.3.). Da notare inoltre la ripresa da una battuta all'altra delle parole *Re-Re* e *moglie-moglie*.

3.12: *E chi credete voi d'essere?*: ancora un caso di soggetto posposto al verbo in una frase interrogativa, e di tmesi conseguente tra principale e subordinata.

3.16: la scena si chiude con la risoluzione di Climal: La Fontaine è costretto a restare rinchiuso in casa e a sposare Madamigella La Rose. Si noti la sintassi franta che caratterizza tutta la battuta del personaggio.

#### SCENA QUARTA

4.1: *Io prender moglie? Io non uscire di casa? Io morire nella Bastiglia?*: il monologo di La Fontaine si apre con la consueta struttura ternaria, realizzata questa volta attraverso una sequenza di tre domande e combinata all'anafora del pronome. Si noti inoltre l'uso dell'infinito, un uso possibile anche nell'italiano di oggi. *Loco* 'luogo': nell'aulicismo che impreziosisce l'eloquio del personaggio, notiamo il monottongo e la conservazione della consonante sorda originaria latina. Interessante infine il ricorso a strutture bilanciate e parallele che ritroviamo nel segmento finale del turno: *Quella m'obbliga a battermi, e vendicarmi di chi m'offende. Questo mi sforza a serbar le mie nozze a chi più mi piace.*

#### SCENA QUINTA

5.4: *Parlate meco, che già è tutt'uno*: da notare la forma pronominale comitativa *meco* 'con me' (cfr. cap. III, par. 3.3.2.) e il *che* polivalente impiegato in questo caso con valore causale (un esempio analogo di *che* giuntore generico lo ritroviamo due turni dopo sempre in una battuta di La Fontaine: *Presto, che ho fretta*).

5.5: *Sapete voi?*: ancora un caso di soggetto pronominale posposto al verbo in una frase interrogativa.

5.7: *Eh, so bene che siete un uomo di spirito*: tranne in un solo caso, nella commedia il segnale discorsivo *eh* occupa sempre la posizione canonica in *incipit* di frase, ed è qui impiegato per mantenere vivo il rapporto con l'intellocutore.

5.8: *Parla dunque, se non vuoi che ti faccia spiritare per la paura*: è opportuno notare l'uso dell'avverbio *dunque*, impiegato nella battuta come segnale discorsivo per articolare il discorso di La Fontaine.

5.16: *Dategli... farle visita*: si noti l'oscillazione delle particelle enclitiche nelle forme verbali (*Dategli* e *farle*) entrambe riferite a Marianna, a riprova della frequenza dell'uso di *gli* anche in riferimento a nomi femminili.

5.20: pleonastica la particella enclitica in *parlarne*.

#### SCENA SESTA

6.3: entra in scena Truffaldino, il personaggio più esilarante della commedia (sulla maschera del servo si veda l'approfondimento al cap. III, parr. 3.5.2.1.- 3.5.2.4.). *Sta bestia*: sui numerosi casi di deissi del tipo "dimostrativo + spregiativo" impiegati da Truffaldino e dagli altri personaggi, cfr. cap. III, par. 3.6.1.3.

6.5: *Cavadente*: 'Presidente', uno dei tanti malapropismi o strafalcioni "creativi" del servo.

6.7: *pare*: 'padre'.

6.10: *Oh, non tanta confidenza, che ti romperò le braccia*: ancora un *che* polivalente con valore causale usato da La Fontaine.

6.11: *tiollè*: ‘prendete’.

6.13: il turno di Truffaldino è condito con qualche accenno di latino per accrescere l’effetto comico della battuta (*Concedo toto; ergo caveghe vu la conseguenza*).

6.17: *strupiè*: ‘storpiate’.

6.23: *gnanca*: ‘nemmeno’.

6.27: si notino gli elementi deittici spaziali (*sta camera, là, quella porta*) che punteggiano il turno di Truffaldino, intento a spiegare il gioco dell’Oca a La Fontaine.

6.31: *Questo appunto in genere, numero, e caso. Fora de casa non se ghe va*: il turno ci offre uno dei tanti esempi di *code-mixing* che ritroviamo nella parlata del servo. In questo caso l’uso alterno dei due codici linguistici si verifica all’interno della stessa frase: Truffaldino prima cerca di esprimersi in un italiano sorvegliato – chiare le allusioni alla terminologia grammaticale latina (*genere, numero, e caso*) – e poi chiude il suo turno con la lingua che meglio padroneggia, il veneziano (sui fenomeni di mistilinguismo italiano-veneziano cfr. cap. III, par. 3.5.2.4.).

6.36: *T’ha egli comandato di fare così?*: ancora un soggetto posposto al verbo in una frase interrogativa.

6.39: Truffaldino è impaurito dalle minacce di morte di La Fontaine. Il turno del servo è caratterizzato da una sintassi franta, da ripetizioni (*No sarà mai vero ... No sarà mai vero*) e da un *tricolon* finale (con anafora del pronome e impreziosito anche da una climax ascendente: *el me mazza, el me coppa, el me squarta*) poi ripreso dal suo interlocutore nella battuta seguente (*Non ti ammazzerà, non ti accoperà, non ti squarterà*).

6.42-6.43: dal punto di vista interazionale appare perfetto il congegno delle battute-eco imperniato sulla ripetizione della parola *morto*, palleggiata da una battuta all’altra.

6.49: *scarsella*: ‘tasca’; *almanco*: ‘almeno’.

6.50: interessante la forma *panza* (marcata regionalmente come venetismo) messa in bocca a La Fontaine, personaggio che si esprime in lingua.

## SCENA SETTIMA

7.1: il I atto si chiude con un divertente *qui pro quo* innescato da La Fontaine: se Truffaldino non manterrà il segreto, al servo verrà fatta una *finestra* nella pancia (sui fenomeni ascrivibili al “comico del significato” cfr. cap. III, par. 3.5.2.3.). *Mancherave* ‘mancherebbe’: si tratta della forma di 3<sup>a</sup> persona del condizionale con desinenza in *-ave*, tipica del dialetto veneziano. Nel monologo di Truffaldino ne troviamo altri esempi: *sarave* ‘sarebbe’; *anderave* ‘andrebbero’; *vegnirave* ‘verrebbero’; *vorrave* ‘vorrebbe’ (sul condizionale in *-ave* del veneziano, ormai uscito dall’uso moderno, si veda il cap. III, par. 3.5.2.2.). *Drento*: ‘dentro’, venetismo in cui notiamo il fenomeno della metatesi a distanza (il suono interessato *r* appartiene infatti a due sillabe diverse non contigue). *Someggia*: ‘somiglia’; *imbrogio*: ‘imbroglio’; *incorzemmo*: ‘accorgiamo’.

## ATTO SECONDO

### SCENA PRIMA

1.3: dopo lunghe ricerche La Fontaine incontra finalmente Valville. *È un'ora che ti cerco per tutto Parigi*: si noti la frase scissa con cui il giovane manifesta la sua impazienza.

1.5: interessante la 2<sup>a</sup> persona singolare del congiuntivo imperfetto *stassi* per 'stessi' messa in bocca a La Fontaine. *Batter la luna*: 'star malinconico', «pensoso e grullo. *Dar da beccare all'umore*, si dice del Profondarsi soverchiamente ne' suoi pensieri» (Boerio, s.v. *luna*). Sulla fraseologia nel dittico della *Marianna* cfr. cap III, par. 3.5.3.

1.10: *venia*: notevole l'imperfetto in *-ia* usato da Valville. Si tratta di un tipo verbale molto raro nella prosa settecentesca: sulla sua scarsa attestazione nelle scritture in prosa vi era una sostanziale identità tra le vedute dei grammatici e l'uso effettivo degli scrittori (cfr. cap. III, par. 3.3.4.2.).

1.12: la forma elativa dell'avverbio *assaisimo* descrive bene l'impatto che ha avuto l'incontro di Marianna su Valville.

1.13: nella battuta risaltano l'inversione tra ausiliare e participio passato (*se io veduta l'avessi*) e il *tetracolon* nominale, realizzato tramite una sequenza iterativa di quattro membri (*il nome, il cognome, la Patria, l'età*).

1.14: i puntini di sospensione indicano incertezza ed esitazione nel turno di Valville, in seguito alla risposta del suo interlocutore.

1.19: *andava*: ancora un caso di imperfetto letterario in *-a*, stavolta rinvenuto in una battuta di La Fontaine.

1.25: La Fontaine ha bisogno della spada di Valville: vuole sfidare a duello un finanziere, perché questi non gli permette di servire la moglie. *Avria*: un altro esempio di condizionale in *-ria* che innalza il tono della battuta.

1.28: *querela*: grafia italianeggiante per il francese *querelle* 'contesa'. Si noti anche il deittico *eccoti*, usato da Valville prima che questi conceda la sua spada a La Fontaine (sulle varie tipologie di deissi nel dittico cfr. cap. III, parr. 3.6.1.-3.6.1.3.).

1.32: la battuta può esser letta come una sorta di bonario invito rivolto a La Fontaine a ritornare sui suoi passi e non sfidare a duello il finanziere.

### SCENA SECONDA

2.4: Marianna irrompe sulla scena dopo esser scampata all'assalto della sua carrozza. La concitazione della protagonista si coglie bene grazie alle frequenti pause e interruzioni, e alla sequenza ternaria che chiude la battuta (*Non posso più reggermi... vengo meno... mi sento morire...*).

2.5: *Coraggio, Madamigella, coraggio*: si notino le due frasi foderate usate da Valville, con cui il giovane esorta la protagonista a riprendere coraggio. L'agitazione del personaggio trapela dalle numerose sospensioni che conferiscono a tutta la battuta un andamento pausato e



frammentato (le pause e le interruzioni nelle due commedie della *Marianna* sono analizzate al cap. III., par. 3.6.2.).

2.6: *Scostatevi, di grazia, scostatevi*: ancora un esempio di frase foderata, stavolta usata da Marianna (sul fenomeno, ricorrente nel dittico, cfr. cap. III, par. 3.4.2.5.).

2.7-2.8: Valville mostra eccessive premure verso Marianna ed è allontanato dall'orfana. Si noti il deittico locativo *qua* nel turno del giovane innamorato.

2.12: l'orfana spiega a Valville l'accaduto e come sia finita tra le braccia di lui. Nella parte iniziale della battuta compaiono alcune interruzioni che lasciano trasparire tutta la tensione emotiva della protagonista. Da notare ancora un esempio di imperfetto letterario in *-a* (*io me n'andava*) e le due enclisi pronominali (*fermossi, parmi*). Sempre per i clitici segnaliamo inoltre la forma maschile di 3<sup>a</sup> persona *il* in *il respingo* 'lo respingo'.

2.14: *potria... meco*: si notino il condizionale in *-ria* e la forma *meco* 'con me' che insieme contribuiscono ad innalzare il discorso di Marianna.

2.20: *Tutto quello, che alletta, non è sempre giovevole*: la protagonista ricorre a un motto sentenzioso prima di congedarsi da Valville.

2.24: *Non ha punto che fare*: 'non ha nulla a che fare'. Nonostante l'ostinazione di Valville a voler conoscere le origini di Marianna, l'orfana riesce a celare la sua identità e la sua provenienza (sugli usi di *punto* nel significato di 'per nulla' nelle espressioni toscane che ritroviamo all'interno del dittico, cfr. cap. III, par. 3.5.3.).

2.34: l'intera battuta è costruita da una serie incalzante di cinque domande che descrivono bene le riserve di Marianna ad accettare l'invito di Valville ad accompagnarla presso la locanda. *Deggiate*: cfr. sopra atto I, scena I, 1.19. Si noti inoltre il soggetto posposto al verbo in chiusura di battuta: *Per chi mi prendete voi?*

2.39: Valville è rassegnato: il cuore di Marianna «arde per altra fiamma». *Celata mi volete l'abitazione vostra, la vostra patria, il vostro nome medesimo?*: ancora un'inversione tra il verbo servile e il participio passato. Notevole inoltre la struttura ternaria combinata alla ripetizione del possessivo (con struttura a chiasmo dell'aggettivo che interessa i primi due membri). *Rivegga*: si tratta di una forma con tema in consonante velare (da *veggo* 'vedo'), ampiamente attestata nella nostra tradizione letteraria (cfr. cap. III, par. 3.3.4.4.).

2.41: Marianna si abbandona a un pianto improvviso che coglie di sorpresa Valville. *V'ho detta io forse cosa... Parlate, cara, parlate*: si notino la forte sottolineatura enfatica del soggetto posposto al verbo, e la frase foderata usata dal giovane per convincere l'orfana a spiegare la ragione delle sue lacrime. Da registrare anche la locuzione impiegata da Valville *se fa d'uopo*, di ascendenza letteraria, col significato di 'se è necessario'.

2.42: *forse forse*: anche l'italiano aulico di Marianna presenta a volte aspetti tipici della grammatica del 'parlato', come in questo caso in cui notiamo un esempio di duplicazione del medesimo elemento.

2.43: continuano i tentativi del giovane di convincere l'orfana a palesare le ragioni del suo malessere (la serie di ben quattro domande sta a testimoniare). Interessante ancora una volta il fenomeno di messa in rilievo dello spostamento in posizione postverbale del soggetto in *E come potete voi... penetrarmi nell'anima*.

2.44: *l'ambizione mia... mia tenerezza*: di nuovo una struttura a chiasmo dei costituenti frasali.

2.48: *Ve ne priego io medesima*: notevole la forma con dittongamento spontaneo dopo consonante oclusiva + vibrante (per cui cfr. cap. III, par. 3.2.1.). Da segnalare anche il soggetto posposto al verbo e, poco oltre, la *i* prostetica in *istato*.

2.49: La scena si chiude con Valville che chiede la mano alla protagonista. Si noti la forma verbale ridotta *fo* 'faccio', di ascendenza tosco-fiorentina.

### SCENA TERZA

3.1-3.7: Climal scopre l'incontro ravvicinato dei due innamorati: i tre fingono che tutto sia accaduto per caso, Climal finge di non conoscere Marianna. La venatura letteraria soggiacente alle battute dei personaggi è accentuata dalla presenza di forme culte (*veggio, deggio*), prostesi (*istrada*) e da alcuni casi di imperfetto di 1ª persona con desinenza letteraria in *-a* (*cercava, stava*).

3.11: Marianna sta al gioco fingendo anche lei di non conoscere il suo protettore. *Giugne*: interessante la forma (complessivamente rara nella prosa del Settecento) con mantenimento del nesso di nasale palatale davanti a *e* (cfr. cap. III, par. 3.2.3.).

### SCENA QUARTA

4.1: Climal si compiace col nipote per le nozze ormai prossime con Madamigella Dorsin. Si notino gli elementi deittici temporali (*ora*) e spaziali (*qui*).

4.3: la sostenutezza di registro del protettore di Marianna la notiamo ancora una volta nell'impiego dei soliti imperfetti in *-a* (*era*) e nell'uso del condizionale in *-ria* (*avria*).

4.7: nella battuta affiora un esempio di *che* giuntore generico impiegato da Climal con valore causale (*ma non temete, che io ci ho posto rimedio*).

4.14: ancora un fenomeno di messa in rilievo con la posposizione del soggetto pronominale al verbo in una frase interrogativa (*Diremo noi*).

4.15: la scena si chiude con una lunga battuta di Climal che dà sfogo ai suoi sentimenti contrastanti. Da notare l'impiego di deittici spaziali (*qui*), l'alterato peggiorativo *giovinaastro*, rivolto al nipote, e la forma *giugnese* con palatalizzazione del nesso *-ng-* (sugli alterati nelle due commedie della *Marianna* cfr. cap. III, par. 3.5.4.). Notevole infine la serie sostantivale di sei elementi che chiude il turno del personaggio, diviso tra l'amore e la gelosia per la giovane protagonista, e i gravosi impegni di presidente del Parlamento (*Amore, gelosia, sdegno, politica, timor, e speranza*).

### SCENA QUINTA

5.4: *lettiera*: 'lettera'. Tornano gli strafalcioni "creativi" di Truffaldino (*lettiera* sta infatti per «Intelaiatura di legnami contenente le assi che reggono i sacconi ed i materassi del letto»: Boerio). Ancora una volta la battuta del servo è condita da elementi latini: la formula *illico et*

*immediate* 'lì e immediatamente' è impiegata dal personaggio per lo più in tono scherzoso e ironico, probabilmente senza che il servo abbia piena contezza del significato della locuzione.

5.8: *Lunario... antiquario... necessario*: continua il ludismo verbale di Truffaldino che non riesce a pronunciare correttamente *apoticario*, lo speciale, e sfodera un malapropismo dietro l'altro. Si notino inoltre le numerose pause ed esitazioni che punteggiano l'intera battuta del personaggio.

5.10: *Special*: 'Speciale', ancora un esempio di malapropismo lessicale. *Ben ben... tutt'un tutt'un*: nella resa del parlato di Truffaldino un ruolo importante è affidato alla ripetizione di parole sia per ribadire un'affermazione sia per prendere tempo. In questo caso la ripetizione assume anche un chiaro valore asseverativo allo scopo di rafforzare la portata dell'enunciato (sulle reduplicazioni del medesimo elemento e sulle varie implicazioni pragmatiche che assumono a seconda dei diversi impieghi cfr. par. 3.6.3.).

5.11: Climal, in disparte, legge incuriosito la lettera dello speciale. *Io non ho con esso lui un soldo di debito*: interessante l'utilizzo di *esso* impiegato come rafforzativo del pronome personale dopo la preposizione *con*, insieme alla quale forma un sintagma ricorrente nell'uso letterario. Si noti inoltre l'uso sorvegliato della lingua nell'inserito scritto presente nel turno dialogico e la congiunzione letteraria *acciocché* seguita dal verbo al congiuntivo.

5.12: appresa la notizia di Clistorel, Climal chiede a Truffaldino notizie sul figlio. La preoccupazione del protettore di Marianna è evidente, ed è resa bene tramite le frequenti pause e interruzioni presenti nel turno del personaggio.

5.18: Climal non crede alle rassicurazioni di Truffaldino. Interessante la serie di quattro proposizioni (con anafora del pronome) con cui l'anziano protettore incalza il servo: *Tu lo sai, tu me 'l nascondi, tu mi disubbidisci... Tu mi tradisci*.

5.22: *Balordo, vile, poltrone*: notevole il *tricolon* aggettivale con climax discendente, con cui Climal inveisce contro Truffaldino.

5.23: *averave*: 'avrebbe'; *sarave*: 'sarei' (sul condizionale in *-ave* usato da Truffaldino cfr. sopra atto I, scena VII, 7.1).

5.25: *Vardè*: 'guardate'. Si noti il doppio dativo in *me porterà rispetto a mi*.

5.27: da notare la serie di tre subordinate complete di fila presenti nella breve battuta di Truffaldino (*El m'ha ditto... che siè morto, che el comanda ello, e che vu doman no me parlerè più*).

5.28: *Dimmi, venendo a casa mio figlio, cosa farai?*: la particolare cura del commediografo riservata alle strategie e alle tattiche della conversazione si rivela ad esempio in questa battuta di Climal, in cui notiamo il segnale discorsivo *dimmi*, che assolve a una funzione di richiamo dell'attenzione dell'interlocutore.

5.29: *pastizzò*: 'pasticcio', «Vivanda cotta entro a rivolto di pasta» (Boerio).

5.30: interessante l'uso di *li* col valore dativale di 'gli' (*li devi andar incontro*). Si tratta di una forma antica e viva nella nostra tradizione letteraria che riflette un uso arcaizzante, ma appoggiato ad abitudini dialettali: l'oscillazione tra *li* e *gli* è infatti uno dei tratti caratterizzanti dell'italiano regionale veneto (sugli usi di *li* per 'gli' nella "dilogia" di Marianna cfr. cap. III, par. 3.3.2.). Si noti ancora un esempio della forma pronominale comitativa *meco* 'con me' che troviamo in chiusura di battuta.

5.33: *La varda ben: che se tratta d'una fenestra in la panza*: da notare la presenza del *che* polivalente che affiora nella battuta del servo. *Varda*: 'guardi'.

5.41: *gnancora*: ‘non ancora’.

5.42: *piattanze*: ‘vivande’, «Quel servito di vivanda, che si dà alle mense de’ claustrali; e prendesi comunemente per Vivanda, Cibo» (Boerio).

5.43: *Da senno?*: ‘Davvero?’, «*Da senno; Da buon senno; Da vero o Davvero; [...] In sul serio o Sul serio; In verità; Sicuramente; Veramente*» (Boerio, s.v. *dassèno* o *da seno*).

5.53: *Ma el fachin, chi lo pagherà?*: si noti la struttura frasale marcata con dislocazione a sinistra del complemento oggetto (sulle dislocazioni nelle due commedie cfr. cap. III, par. 3.4.2.3.).

5.55: *bezzzi*: ‘soldi’, «dicesi per Danari in generale» (Boerio). Nella battuta del servo è opportuno notare la presenza del segnale discorsivo *basta*, che svolge in questo caso la funzione di demarcativo e garantisce maggiore vivacità al discorso.

5.56: *Le di lei dolci attrattive mi fanno sperare*: nella commedia è ben rappresentato il possessivo del tipo *il di lui, il di lei*. Si tratta di un costrutto molto diffuso nell’uso settecentesco che vanta parecchie attestazioni già nella prosa secentesca. Tale modulo viene adottato da Chiari senza alcun intento funzionale, in alternanza con i tipi corrispondenti *suo/sua*, obbedendo quindi a scelte stilistiche dettate dalla *variatio* e dall’eufonia, e non da scelte sintattiche (sul costrutto cfr. cap. III, par. 3.3.3.). Si noti poco oltre anche l’inversione in *esser posso* e la sequenza iterativa di tre sostantivi che chiude il secondo atto: la serie di sostantivi è preceduta da un esempio di *ci* lessicalizzato di *volerci* per ‘occorrere’ (*nel mio caso ci vuol segretezza, risoluzione, e prudenza*). Sugli usi del *ci* lessicalizzato e in generale sul *ci* “attualizzante” nelle due commedie di Chiari, cfr. cap. III, par. 3.4.2.4).

## ATTO TERZO

### SCENA PRIMA

1.1: *Via, madamigella, statemi allegramente*: la scena si apre con un segnale discorsivo, *via*, che rientra fra i tratti da imputare a un registro colloquiale echeggiante il parlato reale.

1.3: si noti l'uso deittico del dimostrativo *questa*, che possiamo immaginare accompagnato dal gesto ostensivo della locandiera che indica a Marianna la stanza che le è stata destinata.

1.5: da notare la disposizione a chiasmo dei possessivi in *nella camera sua le sue robe*.

1.6: *ci è*: si tratta di un compromesso grafico cui doveva corrispondere nella pronuncia *c'è*.

1.9: *Il cocchiere lo pago io*: ancora un esempio di struttura marcata della frase con dislocazione a sinistra del complemento oggetto. Da notare inoltre l'anadiplosi unita al chiasmo che si realizza con il turno precedente di Marianna (*bisogna pagar il cocchiere / il cocchiere lo pago io*). Interessante anche l'inversione ausiliare-participio passato in *recato mi avete*.

1.10: *saria*: la forma del condizionale in *-ria* denota una leggera venatura letteraria anche nell'eloquio di Antonietta, la figlia della locandiera.

1.11-1.14: interessanti le riprese lessicali che innescano fenomeni di "effetto-eco" nei turni di Marianna e Antonietta: da notare le ripetizioni delle parole *compassione* e *comparire* e il poliptoto *invidia-invidiati* palleggiato da una battuta all'altra.

1.16: si noti la "domanda-staffetta" nel turno di Antonietta (*non è vero, signora madre?*) che prepara la battuta successiva. Sul fenomeno cfr. cap. III, par. 3.6.3.

1.19: *della di lui carità*: ancora un esempio di possessivo del tipo *il di lui/il di lei*, per cui cfr. sopra atto II, scena V, 5.56.

1.20: il turno di Antonietta, lasciato in sospeso, provoca il risentimento della locandiera e di Marianna, e può essere inteso come una sorta di bonario invito rivolto alla protagonista ad accogliere i donativi di Climal.

1.24: la locandiera, piccata per l'uscita infelice della figlia, inveisce contro di lei e le ordina di ritirarsi. *Guardate là che sfacciata*: da notare il segnale discorsivo (*guardate*) rivolto ad Antonietta, che tiene il discorso ancorato al contesto situazionale.

1.25: *Me l'ha detto ella, che la crede una qualche bastarda*: di nuovo un esempio di frase marcata con dislocazione a destra, che ricrea le movenze del parlato: stavolta l'elemento dislocato è costituito da una proposizione subordinata oggettiva.

### SCENA SECONDA

2.1-2.2: si notino i deittici locativi (*qua* e *là*) presenti nei turni del servo e della locandiera.

2.5: Truffaldino cerca di guadagnare qualche soldo di mancia dalla locandiera per il trasporto del forziere. *De bando*: 'a gratis', «detto a modo avv[erbiale]. *Di bando; In dono; Per niente; Gratis*» (Boerio, s.v. *bando*).

2.13: *No basta; el se ne merita vintri*: ancora un esempio di segnale discorsivo in una battuta di Truffaldino (*basta*) che svolge la funzione di richiamo della sua interlocutrice.

2.14: nella battuta di Madama Dutour notiamo un altro esempio di *li* usato col valore dativale in luogo di ‘gli’: *Io non li do un soldo di più* (sugli usi di *li* per ‘gli’ cfr. sopra atto II, scena V, 5.30).

2.19: *Gran pigna!*: ‘Gran taccagnal’, «Pigna, detto a Uomo per disprezzo, Vil taccagno; [...] Estremamente avaro» (Boerio). Si tratta di un’esclamazione tipica del veneziano che Truffaldino rivolge alla locandiera, rea di non avergli pagato adeguatamente il trasporto del forziere presso la sua locanda.

2.20: Madama Dutour risponde piccata alle ingiurie del servo: si notino la forma verbale ridotta *fo* in luogo di *faccio*, e il tipo *maraviglio* con *a* per *e* in protonia.

2.21: *Vardè*: ‘guarda’.

2.24: significativa la sequenza ternaria con cui la locandiera rivendica la sua condizione sociale, ostentando per tre volte il titolo di *madama*.

2.28: si noti la voce *desinare*, toscanismo impiegato dalla locandiera per ‘pranzare’.

2.29: *no stago su i puntigli*: ‘non mi ostino’, «*Star sul puntiglio; Ostinarsi; Intestarsi d’una cosa*» (Boerio, s.v. *pontigliarse*). La locuzione idiomatica è usata da Truffaldino dopo che questi, stizzito, accetta la mancia della locandiera dopo un estenuante tira e molla. *Lo tiogo*: ‘lo prendo’.

### SCENA TERZA

3.3: nel turno della locandiera risalta l’imperfetto senza labiodentale con terminazione in *-ea* (*vedea*) abituale nell’italiano antico; da notare anche i due elementi deittici spaziali: il primo rappresentato da un avverbio (*qui*), l’altro da un dimostrativo impiegato appunto in funzione deittica (*questo forziere*).

### SCENA QUARTA

4.1: *Siete voi, signore, che mi domandate?*: si notino la frase scissa e la messa in rilievo del soggetto pronominale postposto al verbo.

4.4: *d’avantaggio*: francesismo sovente usato da Chiari (dal fr. ant. *davantage*) per ‘di più, più a lungo’ (cfr. cap. III, par. 3.2.3, n. 163); da notare anche l’impiego del dimostrativo *questa*, usato con valore deittico nella frase *Prendete questa chiave*.

4.6: nel turno di Climal assume un rilievo notevole la deissi, con l’uso del locativo *là* e del dimostrativo *quel*, quest’ultimo impiegato con funzione di deittico spaziale (*quel forziere*), che notiamo anche due turni dopo in *quel tavolino*.

4.11-4.12: notevole la struttura chiasmica dei sostantivi che si realizza tra le battute di Marianna e Climal: *questi abiti, e queste donnesche galanterie... Quelle galanterie, quegli abiti*. Si noti anche l’arcaico *donnesche*, messo in bocca a Marianna riferito alle finezze ricevute dal suo protettore, come pure la congiunzione letteraria *dacché*, pronunciata dalla protagonista due battute dopo, quando l’orfana manifesta tutta la sua incredulità per i donativi.

4.14: nel turno del personaggio notiamo l’anteposizione della subordinata finale alla principale: *Perché non abbiate da dir sempre così, io ve li dono*.

4.18: da notare l’alterato *semplcetta* messo in bocca a Climal e rivolto a Marianna, e la voce del congiuntivo presente *sieno* per ‘siano’, forma preferita dai grammatici dell’epoca e prevalente nell’uso prosastico settecentesco (cfr. cap. III, par. 3.3.4.4.).

4.20: *Quest'è un linguaggio da amico, da galantuomo, da padre*: ancora un *tricolon* nominale con cui Climal inizia a palesare l'amore per l'orfana.

4.21: si noti il verbo posto in clausola di battuta nella frase interrogativa di Marianna.

4.24: *Perché tutto crede, chi troppo ama*: da notare la frase sentenziosa con cui Climal continua il corteggiamento nei confronti della protagonista.

4.26: *Eh, figliuola mia, non iscambiate i vocaboli*: si noti la presenza di *eh*, segnale discorsivo posto in apertura di battuta, impiegato con valore di richiamo che assume qui i toni dell'esortazione. Giusto da segnalare la *i* prostetica in *iscambiate*.

4.28: *No 'l sono, cara la mia figliuola, no 'l sono*: esempi di struttura a cornice, fenomeni tipici del parlato colloquiale, li ritroviamo anche nell'eloquio di Climal.

4.29: *Questa dichiarazione non me l'aspettava*: Marianna finge di non capire il corteggiamento sempre più insistente del suo protettore. Da notare ancora un esempio di imperfetto letterario in *-a* che caratterizza la lingua della protagonista.

4.30: alle parole Climal unisce anche i gesti: preoccupato dal silenzio della giovane fanciulla, le prende la mano e chiede spiegazioni. Da segnalare nella seconda domanda il soggetto posposto al verbo con forte sottolineatura enfatica (*non m'intendete voi forse?*).

4.31: Marianna non corrisponde al corteggiamento di Climal e ritira la mano.

4.33: la battuta presenta una venatura melodrammatica (specie nella sequenza recitata "a parte" dalla protagonista). Si notino le inversioni tra il verbo servile e il participio passato (*esposta viene*) e la struttura a chiasmo dei costituenti della frase (*la virtù mia della mia povertà*). *Cimento*: 'prova'.

4.36: *ponno*: 'possono'. Si tratta di una forma vitale fino a tutto l'Ottocento e in generale considerata propria del verso dalla trattatistica grammaticale (per il tipo *ponno* cfr. cap. III, par. 3.3.4.5.).

4.37: l'orfana è incredula che il cuore di Climal possa dividersi in due tra lei e la moglie. Ancora un esempio di imperfetto letterario in *-a* (*credeva*).

4.38: la scena si chiude con la dichiarazione d'amore di Climal, che palesa apertamente i sentimenti che prova per la fanciulla. Nel turno notiamo un esempio di *tricolon* nominale accompagnato dall'anafora del possessivo, con cui l'anziano protettore cerca di convincere Marianna ad amarlo (*La mia età, le mie ricchezze, il mio credito*). Segnaliamo anche l'inversione tra il verbo servile e il participio passato (*comprar potete*) e la *i* prostetica in *istareste*.

## SCENA QUINTA

5.1: nel turno della locandiera troviamo un altro esempio della particella *li*, stavolta in posizione enclitica, impiegata col valore dativale di 'gli' (*assegnatoli 'assegnatogli'*).

5.3: l'arrivo dell'ufficiale delle guardie viene in soccorso di Marianna che si libera finalmente delle attenzioni di Climal.

## SCENA SESTA

6.3: *Che vesti bellissime! Che finissime biancherie!*: nelle due frasi si noti la disposizione a chiasmo dell'ordine determinato-determinante.

6.10: *come gli accetterei volentieri*: nella battuta della locandiera notiamo il fenomeno speculari all'uso di *li* col valore dativale di 'gli', ovvero l'impiego di *gli* per 'li' come oggetto diretto plurale. *Chi riceve, dee dare*: oltre a una certa sentenziosità soggiacente alla frase, si noti anche il tipo *dee* (con sincope della labiodentale tra due vocali uguali), una forma avvertita dai grammatici come caratteristica della prosa e non del verso (cfr. cap. III, par. 3.3.4.5.).

6.12: *frascherie*: 'inezie', «*Bagattella*, Azione da fanciullo e quasi inezia da non curarsi» (Boerio s.v. *frascaria*). *La povertà tua ti fa bisognosa del suo soccorso*: di nuovo una struttura a chiasmo tra i costituenti della frase presente nell'ordine aggettivo-sostantivo (*povertà tua-suo soccorso*). *L'amabile di lui nipote*: ancora un esempio del possessivo del tipo *il di lui*. Si noti inoltre il soggetto posposto al verbo con forte sottolineatura enfatica nelle due frasi interrogative (*potrà egli piacermi senza delitto?*; *avrò io cuore d'essergli amante [...] ?*). *Che pensi?... che risolvi?... che fai?...*: interessante la terna di domande con anafora del *che*, unita ai puntini di sospensione che indicano interruzioni del discorso dovute al raccoglimento riflessivo e ai tormenti interiori della protagonista.

### SCENA SETTIMA

7.3: la battuta di La Fontaine si apre con una reduplicazione del medesimo elemento (*niente, niente*), che ricrea le movenze del parlato. Si noti anche, per contrappunto, l'imperfetto letterario in *-a* (*cercava*).

7.6: Marianna si mostra fin da subito poco ospitale nei riguardi del giovane.

7.8: *Non son punto stanca*: nel turno della protagonista affiora un altro esempio di *punto*, impiegato nell'espressione tipica dell'uso toscano col significato di 'per niente'.

7.9: *Eh, restate, e finiamo queste smorfie da scena*: ancora un esempio di segnale discorsivo posto in *incipit* di battuta, che svolge una funzione di richiamo e assume i toni del rimprovero e dell'esortazione.

7.11: La Fontaine prende per il braccio l'orfana chiedendole di sedersi, incurante delle resistenze di Marianna che cerca di liberarsi dalle attenzioni del giovane dissoluto.

7.15: *La finiamo, madamigella, sì, o no?*: in questo caso la stilizzazione del parlato si attua anche mediante una formula usuale dell'oralità, fondata sull'impiego della particella affermativa e negativa (*sì o no?*). *Non mi fate venire il mio caldo*: 'non mi fate adirare'. La locuzione idiomatica è recitata da La Fontaine, perché infastidito dalle resistenze di Marianna al suo corteggiamento (Boerio così spiega l'espressione, s.v. *caldo*: «Aver del caldo, detto fig. vale Aver un temperamento facile all'ira ed alla commozione»).

7.17: *Lucrezia Romana*: «Matrona romana, figlia di Spurio Lucrezio Tricipitino e sposa di Lucio Tarquinio Collatino: secondo la tradizione [...] avrebbe suscitato per i suoi rari pregi un'insana passione in Sesto, figlio di Tarquinio il Superbo» (Enciclopedia Italiana Treccani). Il nome di Lucrezia è talora usato popolarmente nel significato di 'donna virtuosa': con questa accezione La Fontaine rievoca probabilmente il personaggio romano riferendosi a Marianna.

7.22: la concitazione di Marianna è resa bene dalla serie incalzante di tre domande di fila, con cui la protagonista manifesta il suo stupore per le parole usate da La Fontaine e per gli insistenti tentativi di corteggiamento messi in atto dal giovane.

7.23: l'insolenza di La Fontaine raggiunge il culmine quando questi afferma di non portare rispetto nemmeno a suo padre. Si noti il letterarismo *indarno* 'invano', con cui il giovane impreziosisce il suo eloquio.



7.24: notevole la sequenza di clitici *se 'n 'se ne'* (di antica tradizione letteraria) nel turno di Marianna (nelle due commedie non compare mai la forma univerbata *sen*, esito della combinazione del clitico personale + *ne*: cfr. cap. III, par. 3.2.4.).

7.26: la drammaticità della battuta è esaltata dal gesto di Marianna che si inginocchia davanti a La Fontaine. Si noti la presenza del segnale discorsivo *deb* che assume in questo caso i toni della preghiera e della supplica.

7.27: nel turno di La Fontaine la mimesi del parlato è ottenuta tramite l'impiego del *che* polivalente (usato con funzione causale) e la reduplicazione espressiva del medesimo elemento (*se niente niente mi stuzzicate*). Si tratta di una duplicazione olofrastica, che assume una valenza particolare sia dal punto di vista sintattico che semantico. In questo esempio *niente niente* vale 'per caso' (sui meccanismi di ripetizione e di reduplicazione espressiva del medesimo elemento cfr. par. 3.6.3.).

7.28: *Cosa farai, Uffiziale indegno, cavagliero malnato, cosa farai?*: anche nell'eloquio di Marianna affiora talvolta qualche reperto di oralità: in questo caso notiamo il ricorso alla struttura a cornice, con cui la protagonista rafforza la portata espressiva ed emotiva della frase. Si notino inoltre la sonorizzazione dell'occlusiva iniziale in *gastigo* (con assimilazione regressiva) e il francesismo *cavagliero* 'cavaliere', forma metaplastica che presenta la palatalizzazione della laterale e l'antico suffisso gallicizzante *-ier*, che ha subito il consueto adattamento in *-iero* (per il tipo *cavagliero* cfr. cap. III, par. 3.3.1.).

7.29: la scena si chiude con la resa di La Fontaine, disarmato della sua spada da Marianna. *L'ho sempre detto, che colle donne non ci vogliono parole, ma fatti...*: nella battuta notiamo un esempio di dislocazione, in cui l'elemento dislocato è costituito da un'intera proposizione subordinata oggettiva (si noti inoltre il *ci* lessicalizzato di *volerci* per 'occorrere' in *non ci vogliono parole, ma fatti*).

## SCENA OTTAVA

8.1: la serie incalzante di tre domande che apre la scena rende perfettamente la concitazione di Climal, preoccupato nel vedere Marianna agitata e con una spada in mano.

8.3: da notare l'interiezione *Come?*, con cui Climal esprime tutto il suo stupore e il coinvolgimento emotivo dopo aver ascoltato l'accaduto da Marianna. L'interiezione consente di prospettare una crescita dell'intonazione della voce, coincidente con la manifestazione di incredulità del personaggio. Si noti inoltre la coppia di aggettivi riferiti a La Fontaine uniti all'anafora del dimostrativo (*Quell'arrogante, quel temerario*).

8.4: nel turno di Marianna notiamo l'uso del *che* subordinante generico, impiegato stavolta con valore temporale (*Non è un giorno appena, ch'io dimoro in Parigi*).

8.5: si notino gli elementi deitici spaziali che punteggiano la battuta di Climal (*quella spada; questa è la spada di Valville; più la guardo questa spada, meno la riconosco*) e la frase sentenziosa (con poliptoto) che chiude la battuta recitata "a parte": *Con chi finge finger conviene*.

8.7: significativa la sequenza allitterante della nasale in *colle mie mani medesime* recitata da Climal.

8.8-8.10: la turnazione dialogica dà vita a un breve ritmo da botta e risposta (si noti anche la ripresa di *perché* da una battuta all'altra).

8.11: *vostra prudenza... cuor vostro... vostro talento*: interessante ancora una volta la disposizione a chiasmo degli elementi frasali sempre in una battuta di Climal, come pure il *tricolon* nominale due turni dopo (*Arreste un equipaggio, un treno, un assegnamento da Dama*).

8.15: la scena si chiude con l'ennesima dimostrazione d'amore di Climal che continua il suo corteggiamento a Marianna prostrandosi ai suoi piedi e baciandole la mano.

## SCENA NONA

9.1: Valville rientra in scena proprio nell'attimo in cui Climal è genuflesso ai piedi di Marianna per baciarle la mano. Il giovane attonito abbandona subito la scena.

9.3: la concitazione di Climal è resa bene dalla serie di tre domande rivolte a Marianna.

9.4: ancora un esempio di *che* giuntore generico impiegato in questo caso con valore finale (*corretegli dietro [...] che mai di me, e dell'onestà mia non formasse qualche indegno sospetto*). Nella battuta è opportuno notare anche la sequenza di tre proposizioni introdotte dall'anafora del pronome *egli*. La doppia ripetizione della sequenza *Per amor del Cielo corretegli dietro, e disingannatelo*, che apre e chiude il turno di Marianna sottolinea la volontà della protagonista di chiarire subito l'equivoco con Valville.

9.7-9.8: notevole il chiasmo combinato all'anadiplosi che si realizza tra le battute di Climal e Marianna (*temerario [...] indegno-Indegno e temerario*).

9.9-9.14: si noti il ritmo serrato del dialogo che dà vita a meccanismi di botta e risposta. Significativa la sequenza di tre domande pronunciate dalla protagonista (*Come? Quando? Chi ve l'ha detto?*) recitate dopo che Climal, ingannato dalla spada di Valville impugnata da Marianna, dice all'orfana che è stato suo nipote ad offenderla.

9.16: ancora un esempio di frase foderata presente nella parlata dell'orfana che riecheggia i ritmi e i moduli del parlato (*V'ingannate, signore, v'ingannate*).

9.17: si notino la ripetizione (*Marianna, Marianna*) e le anafore (*Per uno che v'insultò? Per uno che obbligovvi a difendervi [...] ?*) che conferiscono maggiore espressività all'eloquio del personaggio. Da notare inoltre le strutture binarie che punteggiano l'intera battuta (*cauto e flemmatico; di ludibrio e di scherno; a' vostri affetti e agli altrui*).

9.18: anche in questa battuta di Marianna ritroviamo la forma pronominale comitativa (*meco* 'con me') e la sonorizzazione dell'occlusiva in posizione iniziale in *gastigo*. Da notare anche l'inversione ausiliare-participio passato in *se insultata m'avesse*. Giusto da segnalare la *i* prostetica in *istupisco*.

9.19: Climal spegne il desiderio d'amore per la giovane protagonista, dandole l'addio e definendola ingrata. Si notino l'alterato peggiorativo (*giovinaastro*) e il *tricolon* di attributi non proprio edificanti riferiti a Valville, uniti all'anafora della preposizione (*senza carattere, senza senno, senza dinari*).

9.20: dando prova di un animo virtuoso, Marianna restituisce i donativi al suo protettore e spegne definitivamente le speranze di Climal. Significativi il *che* giuntore generico, impiegato in questo caso con valore consecutivo (*Ripigliatevi pure quanto m'avete dato, che non voglio nulla del vostro*) e la disposizione a chiasmo degli elementi frasali (*le ricchezze vostre... il vostro carattere*).

9.21: il turno che chiude il terzo atto esordisce con una sequenza ternaria di domande introdotte dal *che* (*Che feci? Che intesi? Che dissi mai?*), pronunciate da un incauto Climal, preoccupato per aver provocato il risentimento della sua amata Marianna.

## ATTO QUARTO

### SCENA PRIMA

1.1: *A dirvi la verità, vi credeva più saggio*: ancora un esempio di imperfetto letterario in *-a* presente stavolta in una battuta di Madama Miran.

1.3: *Che cosa potreste voi dirmi?*: si noti la forte sottolineatura enfatica del soggetto posposto al verbo nella frase interrogativa recitata dal personaggio.

1.5-1.6: interessante la ripresa con poliptoto delle parole (*reo-reità*) da una battuta all'altra.

1.11: *La sua spada non l'ha*: la mimesi dell'oralità tende a volte a sovvertire l'ordine naturale della frase: in questa battuta notiamo ad esempio un caso di dislocazione a sinistra del complemento oggetto.

1.16: *contentatevi, che non posso dirvi di più*: ancora un esempio di *che* subordinante generico impiegato qui con valore causale.

1.17: da notare l'inversione dell'ordine dei costituenti frasali nella battuta di Madama Miran (*ma vi vorrei con vostro figlio più risoluto*).

1.18: nella battuta rileviamo un altro esempio di *che* subordinante generico, tipico del parlato colloquiale: *Andate, che forse domani non direte così*; da notare anche l'anafora che chiude il turno di Climal: *Per sua cagione l'ho disgustata [...]*; *Per sua cagione sono angustiato*.

### SCENA SECONDA

2.2: si notino i numerosi elementi deittici spaziali che punteggiano l'intera battuta di Climal che dà indicazioni all'ufficiale delle guardie (*questa è l'anticamera, là dentro egli dorme, qui sotto*).

2.3: *tola*: 'tavola'.

2.4: da notare ancora l'impiego di deissi temporale (*questa sera*) e l'utilizzo di dimostrativi usati con funzione di deissi spaziale (*questa è la chiave, quelle persone*).

2.5: *cognossio*: 'conosco'.

2.6: nel turno dell'ufficiale si concentrano altri esempi di deissi con forte implicazione mimico-gestuale (su questa particolare categoria di deissi cfr. cap. III, par. 3.6.1.3. a). Si noti anche l'impiego del segnale discorsivo *guarda*, che assieme alla deissi contribuisce ulteriormente a gestire il rapporto interazionale con l'interlocutore (*Guarda nel sottoportico rimpetto alla Scuderia*).

2.11: ancora un caso di *qui pro quo* che vede protagonista di nuovo Truffaldino. L'ufficiale ordina al servo di introdurre le guardie nella casa di Climal, affinché si compia il sequestro di La Fontaine: Truffaldino però fraintende e crede di dover introdurre i muli e i cavalli che sono nel sottoportico. *Ancuo*: 'oggi'; *carghi*: 'carichi'.

2.12: il fraintendimento di Truffaldino provoca la piccata risposta dell'ufficiale delle guardie.

2.17: i puntini di sospensione indicano incertezza ed esitazione nel discorso di Climal. In questa battuta il personaggio ricorre a una sineddoche: *Il vostro legno, signore, sarà all'ordine?* (*legno* vale qui per 'fucile'). Sulle figure retoriche impiegate da Chiari nelle due commedie della *Marianna* cfr. cap. III, par. 3.4.3.2.).

2.20: *da sua posta*: 'da sé, da solo'.

2.24: Truffaldino informa il padrone di aver eseguito l'ordine. Interessante la serie di quattro sostantivi a inizio battuta con allitterazione della sibilante (*Soldati, spade, schioppi, pistole*).

2.25: *Le hai introdotte quelle persone?*: da notare l'ordine marcato della frase con dislocazione a destra del complemento oggetto nella domanda che Climal rivolge a Truffaldino.

2.28: tornano i malapropismi di Truffaldino che dice *galera* per 'galleria'.

2.32: *tioga*: 'prenda'.

### SCENA TERZA

3.2: lo stupore di Climal alla notizia che Marianna ha abbandonato la locanda è reso bene dalla doppia domanda (*Come? Perché?*).

3.3: una battuta sintatticamente complessa: si noti la sequenza di tre relative di fila che caratterizzano l'intero turno della locandiera (*che le avete mandate... che, non so come si trovava in sua mano... che è diretto nelle vostre mani*).

3.4: *vedendomi seco lui*: nell'inserto scritto del biglietto di Marianna è opportuno notare la presenza del tipo formato da *seco* + pronome personale (*seco lui* 'con lui'): si tratta di un costrutto di fortune settecentesche largamente impiegato da prosatori e poeti di gusto classicistico (sul costrutto nelle due commedie di Chiari cfr. cap. III, par. 3.3.2.). Da notare inoltre la frase scissa con cui Marianna esordisce nel suo messaggio scritto: *È un giorno solo, che conosco vostro zio* (sulle frasi scisse cfr. invece cap. III, par. 3.4.2.2.). L'inquietudine di Climal, in seguito alla lettura del biglietto dell'orfana, è leggibile nelle sue frasi brevi e concitate.

3.6: *Svimer*: «Così chiamasi una specie di Cocchio a quattro ruote» (Boerio).

3.12: *A qual fine credi tu che gli abbia fatti introdurre [...] ?*: nella frase interrogativa si notino il soggetto posposto al verbo e l'uso di *gli* per 'li' come oggetto diretto plurale.

3.13: *saverave*: 'saprei'.

3.14: *moschettarti*: 'ucciderti con il moschetto'.

3.15: *No parlo, no parlo*: qui il meccanismo della reduplicazione del verbo vuole sottolineare la paura di Truffaldino, intimorito in seguito alle minacce di Climal.

3.16: la scena si chiude con le ultime disposizioni date al servo da Climal: Truffaldino dovrà avvisare il padrone non appena La Fontaine farà ritorno a casa passando per la porta segreta.

### SCENA QUARTA

4.1: per comodità si fornisce la traduzione in italiano dell'intera battuta di Truffaldino: «Moschettato di qua, finestre nella pancia di là. Tutti vogliono che taccia, e io ho un vizio, che parlo anche senza accorgermene. Che sarà?... Tacere certo... C'è del tempo cattivo in aria per quel povero diavolo del padron giovane; e quando lui viene a casa, vuole restare. Ma il male è che tutti si sono ritirati, e a me mi hanno lasciato qui nelle pettole, e alla fine del gioco chi buscherà? Truffaldino... Chi mai sa tra quanto egli arriverà a casa?... Io ho sonno, e sì non bisogna dormir. Quante ore di meno si dorme stanotte, domani tante vivande di più. Animo... All'erta... Oh che magnata domani!... Ma se io sto così senza far niente, è impossibile che non dorma... Cosa si potrebbe fare per restare svegli? Se ci fosse qualcuno di quei soldati, che volesse giocare a primiera... si potrebbe passare un'oretta... Ma i soldi per giocare dove sono?... Oh che sonno!... Se sapessi cosa fare, per non dormire... Ho sentito dire, che le gru, quando stanno in sentinella, per non lasciarsi portar via dal sonno, tengono un sasso in una

zampa; in modo che, se si addormentano, il sasso cade, fa rumore e si svegliano. Se facessi così anche io?... proviamoci. Cosa ho da tenere in mano?... Qui c'è una brocca da Cadino... Oh che bella cosa mangiare domani dodici vivande... Mi bruciano gli occhi, che non li posso tenere aperti... Moschettato... Finestre nella pancia... Soldati... Cos'è stato? Chi va là?... Ah, è lo svegliarino che ha suonato e mi ha svegliato... È buono questo segreto per non dormire, è buono da giovane... Ma se mi torna sonno, lo svegliarino è rotto, cosa ho da tenere in mano?». *M'ha lassà mi qua nelle pettole*: 'mi hanno lasciato qui in asso, nelle angustie' (Boerio così registra l'espressione s.v. *petola*: «LASSÀ O RESTÀ IN TE LE PETOLE: detto fig. *Lasciar al colonnino*; [...] *Lasciar nelle peste o in asso*; [...] *Lasciar* o Rimanere nelle angustie, nell'imbroglio, nel pericolo»). *Primiera*: «probabilmente da *primiero*, perché fatta con le prime carte di ogni seme [...] Gioco d'azzardo con le carte, detto anche *goffo*. Si gioca in otto persone con un mazzo di 40 carte» (Enciclopedia Italiana Treccani). *Cadin*: «Voce agr. *Chiassaiuola*, Quel canale murato che si fa a traverso de' campi, a fine di raccorre le acque piovane» (Boerio). Si notino le numerose pause di esitazione e le interruzioni che caratterizzano l'intera battuta e che rendono bene la concitazione del servo prima dell'arrivo di La Fontaine. *Oretta*: interessante il diminutivo di approssimazione impiegato da Truffaldino (simili alterati appartengono all'idioletto del personaggio).

## SCENA QUINTA

5.5: si noti l'impiego dell'avverbio *dunque*, qui usato come segnale discorsivo che segnala l'inizio del turno nell'interrogativa recitata da Climal (*Dunque non è venuto?*).

5.10: i puntini di sospensione stanno a indicare il mutamento di progetto nel discorso di Truffaldino: è interessante notare l'andamento singhiozzante del turno dialogico, reso tale dalle numerose pause che segnano una netta frattura della linearità discorsiva del personaggio. *L'è qua senz'altro, l'è qua*: ancora un esempio di frase foderata pronunciata dal servo non appena questi sente arrivare La Fontaine: tale procedimento rafforza la portata espressiva ed emotiva dell'enunciato.

## SCENA SESTA

La scena è tutta costruita sul dialogo serrato tra Truffaldino e La Fontaine con battute brevi e un ritmo da botta e risposta.

6.4: notiamo ancora un saggio dell'astuzia di Truffaldino che finge di voler far luce a La Fontaine arrivato a casa, nascondendo quello che invece era il suo vero intento: andare ad avvisare Climal della venuta del figlio.

6.11: di nuovo un esempio di *dunque*, impiegato come segnale discorsivo in apertura di battuta (*Dunque te ne ha cercato conto?*).

6.21: *ciarlare*: 'far pettegolezzi, discorsi futili'.

6.24: *tior*: 'prendere'.

## SCENA SETTIMA

7.3: *Come? Chi siete voi?*: la doppia domanda di La Fontaine descrive bene la sorpresa del giovane nel vedersi entrare in camera l'ufficiale delle guardie.

7.6-7.9: nel dialogo tra La Fontaine e La Roque è apprezzabile il congegno delle battute-eco, realizzato tramite riprese di parole (*sovrano, spada*) palleggiate da una battuta all'altra.

7.11: sale la temperatura emotiva della scena: il giovane, impugnata la spada, è ostinato a non concedersi alle guardie e a restare nella sua stanza. Si noti l'impiego del *che* polivalente usato con valore causale (*Andate, signore, [...] che fuori di questa stanza non mi trarrete*).

7.15: l'intera battuta è costruita da una serie incalzante di domande che rendono il discorso poco credibile in un reale contesto di parlato, ma descrivono bene l'incredulità e la concitazione di La Fontaine nei momenti che precedono il sequestro. Significativa anche l'epanalessi che chiude il turno, accentuando la portata emotiva del discorso (*Colle mie mani, colle mie mani istesse...*).

7.16: nel turno di La Roque affiora di nuovo il francesismo *d'avantaggio*, per cui cfr. atto III, scena IV, 4.4.

7.21: la morte auspicata da La Fontaine e l'immagine del pugnale che trafigge il cuore del giovane conferiscono a tutta la battuta un andamento melodrammatico.

#### SCENA OTTAVA

8.1: *i gha stoppà i occhi*: 'gli hanno chiuso gli occhi'. *Oh poveretto mi! Oh poveretto mi!*: ancora un esempio di epanalessi con cui Truffaldino esprime la sofferenza per la notte passata insonne e per la paura di punizioni che teme di ricevere dal padrone. Si noti inoltre la doppia esclamazione tra il sorpreso e l'irritato messa in bocca al servo (*Uh! Uh!*).

#### SCENA NONA

9.1: di nuovo un esempio di *che* polivalente, tipico del parlato colloquiale, che rileviamo nella frase: *Non temete, figliuola, che io son praticato di queste contrade*.

9.5: la congiunzione *ma*, posta in apertura di battuta, segna un forte stacco argomentativo con il turno precedente di Marianna.

9.13: nel turno del colono sono da notare la ridondanza pronominale del soggetto di terza persona (*domattina ella viene in campagna*), e la congiunzione *acciocché*, di ascendenza letteraria, presente in fine di battuta.

9.14: *Senza di voi non avrei saputo questa notte dove ricoverarmi*: si noti l'inversione dei costituenti frasali che caratterizza il turno dell'orfana.

9.18: significativa la forma *sieguo* con dittongamento spontaneo rinvenuta nell'eloquio della protagonista (sulle forme che presentano il dittongo spontaneo nella serie palatale cfr. cap. III, par. 3.2.1.).

#### SCENA DECIMA

10.1: La scena è interamente occupata dal monologo di La Fontaine, condotto in un bosco, bendato e legato a un albero. La battuta è stilisticamente elevata e presenta alcuni aspetti interessanti. Oltre alle cinque domande che conferiscono al turno un tono melodrammatico, si notino l'anteposizione della subordinata alla principale (*Perché a sbranarmi non vengono [...] ?*) e l'epanalessi con cui il giovane chiede invano di essere liberato (*Lasciatemi, o perfidi, lasciatemi*); notevole infine la struttura ternaria in chiusura di battuta con i soggetti posposti al verbo (*Goderete voi... goderò io... goderà [...] mio padre*), a cui si aggiunge un altro *tricolon* di attributi non proprio edificanti rivolti a Climal, uniti all'anafora del dimostrativo (*quel crudele, quel disumano, quel barbaro*).

## SCENA UNDICESIMA

11.7: ancora una battuta stilisticamente elaborata, con la quale Climal spiega al figlio le ragioni del sequestro e lo esorta poi al parricidio. Nel turno vi sono molteplici stilemi tipici della sintassi culta e alcuni fenomeni appartenenti invece alla grammatica del ‘parlato’. Per i primi notiamo l’uso insistito di strutture ternarie, impiegate sotto forma di terne aggettivali (*barbaro [...] disumano, e crudele; comodo, facoltoso e felice*) oppure tramite sequenze di intere proposizioni (se ne contano almeno tre casi; notevole quella con anafora del pronome: *Tu [...] mi desideri estinto, tu me l’hai minacciata di tua bocca la morte, tu [...] me l’hai preparata colle tue mani medesime*). Quanto ai fenomeni che riecheggiano i moduli del parlato sono invece da notare la frase marcata con dislocazione a destra del complemento oggetto (*tu me l’hai minacciata di tua bocca la morte*), un caso di ripetizione del medesimo elemento che contribuisce ad accrescere l’emotività del discorso (*forse forse*) e il *che* polivalente con valore finale (*da’ morte a chi ti diede la vita; che avrò [...] ancora la gloria di lasciarti contento*). Compare anche qualche segnale discorsivo del tipo *vedi, prendi*. Risaltano inoltre le voci *ferro*, classica sineddoche nell’uso poetico per ‘spada’, e il petrarchesco *frate* ‘fragile’ (per quest’ultimo cfr. cap. III, par. 3.2.3.). Interessante anche il ricorso a strutture bilanciate e parallele che vediamo nel segmento seguente: *A te pesa che l’età mia differisca alla natura il fatale tributo [...] A me pesa che la frate natura non si mostri all’età mia più benefica* (sul fenomeno cfr. cap. III, par. 3.4.3.2.). Si noti infine la serie incalzante di quattro domande che ricorrono al termine della battuta nel momento di massima tensione che aumentano il *pathos* della scena, quando cioè Climal porge al figlio la sua arma per farsi uccidere.

11.8: si noti il chiasmo dei possessivi in *il sangue mio espiar può il mio delitto*. Nel turno di La Fontaine ritorna un esempio di possessivo del tipo *il di lui/il di lei* nella frase *ricordandosi la di lei empietà*.

11.10: *Ma l’alterigia mia, le mie violenze, i miei furiosi trasporti?:* ancora un *tricolon* nominale combinato all’anafora dei possessivi (disposti a chiasmo nei primi due membri).

11.12-11.13: di nuovo un chiasmo che si realizza tra le battute dei personaggi (*Ma gli amici, i parenti - I parenti, e gli amici*).

11.17: *Seguitemi: e vi dirò il resto. / Di nostra vita il più bel giorno è questo:* il quarto atto si chiude con la lieta riconciliazione tra padre e figlio, e termina con un distico a rima baciata recitato da Climal (con costruzione inversa dell’endecasillabo finale).

## ATTO QUINTO

### SCENA PRIMA

1.1: *Considerate poi ora, che la vostra indole dolce, le vostre fattezze amabili, e le vostre oneste maniere al cuore mi parlano...*: anche l'ultimo atto si apre con una sequenza ternaria combinata all'anafora del possessivo. Da notare inoltre il *che* polivalente nella frase iniziale (*Rasciugate [...] le vostre lagrime, che vi basta essere infelice*), e l'anteposizione del complemento di argomento che sovverte l'ordine sintattico della frase in *De' vostri casi non sono informato appieno*.

1.2: notevole la struttura parallela nel turno di Marianna presente nel segmento *mi consola e m'affligge. Mi consola, perché ho bisogno di tutto: m'affligge poi, perché non merito nulla*.

1.3: *Io, per me, ne ho trovato tanto in voi, che non mi vergogno di chiamarvi mia figlia*: ancora un caso di *che* polivalente, rinvenuto di nuovo nella parlata di Madama Miran, impiegato stavolta con valore consecutivo.

1.4: alle parole Marianna unisce anche i gesti, baciando la mano di Madama Miran e riconoscendola come madre.

1.5: colpita dal gesto, Madama Miran bacia in viso la fanciulla. La scena si chiude con la promessa di amore reciproco tra l'orfana e la sua nuova protettrice.

### SCENA SECONDA

2.1: nell'inserito scritto della lettera recitato da Madama Miran sono da segnalare la *i* prostetica in *istato* ed epentetica in *picciolo*.

2.3: nel turno notiamo l'uso del segnale discorsivo *sentite*, riferito a Marianna, il cui impiego denota l'interesse del commediografo per una soluzione interattiva dello svolgimento della comunicazione.

2.5: si noti l'alterato diminutivo *casino* per 'piccola casa'.

2.6: Marianna inizia a sospettare che sia lei la giovane straniera che ha causato il rinvio delle nozze a Madama Miran.

2.7-2.12: significative le riprese lessicali (di *oltraggio*, *modesta*, *cavalleressa errante*) nei turni dialogici dei due personaggi che innescano meccanismi a "effetto-eco". Si noti anche l'imperfetto senza labiodentale nel turno recitato da Madama Miran: *un insolente che volea farle oltraggio*.

2.8: Marianna ora è certa: è lei la giovane fanciulla di cui parla la sua protettrice.

2.11: da notare un altro alterato diminutivo stavolta con connotazione spregiativa (*artigianella*), e la reduplicazione espressiva in *al più al più*.

2.14: l'orfana realizza che ha di fronte la madre del suo amato Valville e scoppia in lacrime.

2.15: *Cos'è, figliuola cara, cos'è!*: la stilizzazione del parlato si attua in questo caso mediante una struttura a cornice che rafforza la portata emotiva dell'enunciato di Madama Miran quando vede Marianna in lacrime davanti a lei.

2.16: *Deb* assume in questa battuta la funzione di segnale discorsivo d'apertura di turno e assume un tono di esortazione: Marianna invita infatti la sua protettrice a non chiamarla più figliuola (*Deb! Madama, non vogliate più chiamarmi cos'è*).



2.17-2.20: si noti ancora la ripresa di parole da una battuta all'altra (*perché, nemica*) che conferisce un ritmo serrato alla turnazione dialogica.

2.20: di nuovo una battuta stilisticamente elevata con cui Marianna dà sfoggio della sua nobiltà d'animo. Sono da evidenziare il pronome poetico *ei* (preferito a *egli*) riferito a Valville; l'enclisi pronominale in *Diasi gloria*; il soggetto posposto al verbo in *Andrò io raminga pel mondo*. Già incontrata più volte nella commedia la *-i* prostetica davanti a *s-* complicata come avviene in *isposa*. Notevole inoltre il *tetracolon* nominale combinato alla ripetizione anaforica dei possessivi (disposti a chiasmo nei primi due membri) presente nella sequenza: *perdo l'esser mio, la mia quiete, il mio cuore, me stessa* (sul chiasmo, figura retorica di cui Chiari fa un uso insistito, cfr. cap. III, par. 3.4.3.2.). Significative infine le reduplicazioni (di singoli elementi o di porzioni di frase) disseminate in tutta la battuta: *non già... non già; ma un'orfana miserabile... ma un'onesta giovane; Se io vi dicessi... se vi dicessi*.

2.21: nella battuta di Madama Miran rileviamo la desinenza letteraria in *-a* per la 1<sup>a</sup> persona dell'imperfetto indicativo (*se doveva soffrire di perdervi*), cui fa da contrappunto la reduplicazione del medesimo elemento *forse forse* (tipica del parlato colloquiale e più volte incontrata nella commedia) che accentua la valenza espressiva del turno dialogico. Si noti anche la sequenza allitterante nel segmento *Quella virtù che mi sforza ad amarla, forse forse sforzerà mio figliuolo*.

### SCENA TERZA

3.4: da notare la frase scissa che riecheggia i moduli del parlato nel turno di Madama Miran (*È assai, che il tuo padrone te ne abbia data licenza*).

3.5: *de botto*: 'subito', «Modo avverbale antico [...] *Di botto*, cioè Subito, Immantinente, che anche si dice *Di subito; Di colpo*» (Boerio, s.v. *boto*).

3.6: si noti il deittico locativo (*qui*) e la forma *maraviglia* con *a* per *e* in protonia.

3.11: *putto*: 'giovane'.

3.24: *E bene! Dice il proverbio, che chi non dorme, non mangia*: interessante l'adagio recitato da Madama Miran, preceduto dalla formula introduttiva *dice il proverbio*, allo scopo di mettere meglio in risalto l'intento didascalico. Da notare anche a inizio turno il segnale discorsivo *bene*, impiegato per mantenere vivo il dialogo con Truffaldino.

3.29: *manco*: 'meno'.

3.33: l'eloquio di Truffaldino lascia spesso spazio ai fenomeni dell'oralità: in questa battuta notiamo ad esempio un caso di doppio dativo in *perché gli tocca a ella [...] da darne da magnar*.

3.35: *Via, anca de quattro*: si noti ancora il ricorso a un segnale discorsivo (*via*) quando il servo accetta le quattro vivande promesse da Madama Miran. Si tratta di un espediente testuale che apre ai modi e ai ritmi del parlato e che ritroviamo anche due turni dopo, sempre in una battuta di Truffaldino: *ma via, gho voggia de far negozio co ella*.

3.37: *no stago in capital*: 'non ci guadagno, né perdo' (il significato dell'espressione, non registrata da Boerio, si ricava dal *Vocabolario Veneziano e Padovano* del Patriarchi, p. 217, che così la spiega: «*Stare in capitale*, non guadagnar, né perdere»). *Voggia*: 'voglia'.

3.39: *gnanca*: 'neanche'.

## SCENA QUARTA

4.3: si noti l'inversione tra ausiliare e participio passato in *dato ha* nel turno di Tibot.

4.5: la battuta del colono è impreziosita dalle forme dell'imperfetto con uscita in *-ea* (*volea*), e del condizionale in *-ria* (*vorria*). Si notino anche i deittici temporali (*ora, questa mattina*) e l'uso del dimostrativo *questo* con funzione di deittico spaziale (*in questo luogo*).

4.6: Marianna dona trenta Luigi a Tibot per consentire a Valville di intraprendere il viaggio alla ricerca dell'orfana. Da notare ancora un esempio di utilizzo di *gli* per 'li' come oggetto diretto plurale in *avergli ricevuti da me*.

4.8: dopo aver donato i soldi al colono, la protagonista si raccomanda a Tibot di non riferire a Valville che lei gli ha dato il denaro, e soprattutto che desista dal cercare una persona che è risoluta fuggire da lui.

## SCENA QUINTA

5.2: di nuovo un *tricolon* che ritroviamo in una battuta di Marianna, stavolta formato da tre proposizioni finali (*Qui vi aspettava appunto, madama, per chiedervi perdono di qualunque disgusto [...], per baciarvi teneramente le mani, e licenziarmi per sempre da voi*). Solo da segnalare il deittico locativo (*qui*), e l'imperfetto con desinenza letteraria in *-a* (*aspettava*) presenti a inizio turno.

5.3: prima che l'orfana parta, Madama Miran mette a dura prova Marianna: deve persuadere il figlio della sua protettrice a sposare madamigella Dorsin, riconducendo così il suo amato Valville ai voleri della madre. *Con esso lui*: la battuta ci offre un altro esempio di *esso* impiegato come rafforzativo del pronome personale dopo la preposizione *con*, insieme al quale forma un sintagma assai diffuso nell'uso letterario.

5.4: la virtù di Marianna deve superare la prova più ardua: convincere la persona che ama a sposare un'altra pretendente. *Ecco, Marianna, al più arduo tra tutti i cimenti la tua virtù*: la battuta, recitata "a parte" dalla protagonista, oltre ad avere un tono melodrammatico presenta l'inversione dei costituenti frasali.

5.5: si notino l'uso del pronome poetico *ei* (preferito in questo caso a *egli*) e il *che* subordinante generico in *Ritiratevi, che vi chiamerò*.

## SCENA SESTA

6.1: Valville è risoluto ad intraprendere il viaggio alla ricerca di Marianna e non vuole impedimenti di alcuna sorta dalla madre. *Se punto vi son caro*: ritorna un esempio di *punto*, impiegato col significato di 'per niente'.

6.2: la congiunzione avversativa *ma*, posta a inizio di frase, segna un forte stacco argomentativo con il turno precedente di Valville.

6.3: *la mia quiete, la mia felicità, la mia vita?*: ancora una sequenza ternaria abbinata all'anafora del possessivo.

6.4: la chiusura del turno con i puntini di sospensione indica il tono allusivo di Madama Miran, che manifesta i suoi dubbi sul viaggio che il figlio vuole intraprendere a tutti i costi.

6.7-6.8: interessante il combinato disposto di chiasmo e anadiplosi che si realizza tra le due battute (*Né pure io lo so... Lo so ben io*); un fenomeno simile (con poliptoto) lo notiamo anche due turni dopo (*Piacesse al Cielo... Al Cielo non piace*).

6.17: *E perché, madama, perché?*: la struttura a cornice con cui il giovane chiede alla madre di spiegarsi meglio ripropone un modulo tipico dell'oralità.

6.22: Madama Miran invita Marianna ad uscire per confrontarsi con Valville.

### SCENA SETTIMA

7.2: ancora una battuta sintatticamente complessa, con la quale la protagonista cerca di convincere Valville a non amarla e a prendere in sposa Madamigella Dorsin. Nel turno si concentrano numerose strutture ternarie nominali o di intere proposizioni: limitandoci alle prime, è opportuno menzionare almeno quelle con anafora della preposizione (*senza merito, senza facoltà, senza amici*) e dell'aggettivo (*una dama di gran sangue, di gran carattere, di grandi aderenze*). Notevole anche la serie incalzante di ben otto domande che apre la presa di turno (segnatamente la prima dove è presente una domanda scissa: *Chi è che vi disubbidisce, madama...?*), in cui notiamo due fenomeni di posposizione del soggetto al verbo (*Potete voi; potrò io*) e un esempio di frase foderata (*E perché, mio signore, perché?*). Interessante inoltre il chiasmo che ritroviamo nella sequenza *l'odio vostro del vostro amore*. Significative infine le strutture parallele disseminate in tutta la battuta che hanno la funzione di tenere il periodo in equilibrio in uno schema compositivo fortemente logicizzante (*Potete voi star ostinato - E potrò io consentire; Chi siete voi? - Chi son io?; Essendo io vostra sposa - Essendo voi mio marito*).

7.3: Madama Miran è colpita dalla nobiltà d'animo e dalle virtù mostrate dalla giovane orfana.

7.5: *La risposta, signore, io la cerco da voi*: si noti la dislocazione a sinistra del complemento oggetto nel turno della protagonista.

7.7: ancora un esempio di *tricolon* nominale, stavolta impreziosito da una climax ascendente che rende il costrutto ancor più raffinato (*i parenti, gli amici, la città tutta*). I punti sospensivi indicano incertezza ed esitazione nel discorso di Madama Miran.

7.8: da notare la struttura della frase in *A chi vien da lontano poco ci vuole a spacciarsi per grande*, con anteposizione della subordinata limitativa alla principale.

### SCENA OTTAVA

8.3: si noti la sequenza possessivo + nome nella domanda di Climal *Siete qui, mia sorella?*

8.4: *in brevi parole giustificherò in faccia vostra la mia condotta*: notevole nella battuta di Marianna la forma *brevi*, con dittongamento spontaneo dopo consonante oclusiva + vibrante (per cui cfr. cap. III, par. 3.2.1.); da notare anche la disposizione a chiasmo dell'ordine determinato-determinante (*faccia vostra - mia condotta*). *Le di lui nozze*: di nuovo un esempio del possessivo del tipo *il di lui/il di lei*. Si noti inoltre la desinenza letteraria in *-a* per la 1<sup>a</sup> persona dell'imperfetto indicativo (*sentiva*), cui fa da contrappunto la reduplicazione del medesimo elemento (*forse forse*) che ripropone moduli echiaggianti il parlato colloquiale.

8.7: interessante l'anafora di *egli* in una sequenza in cui il pronome assume un puro valore tematizzante e aumenta il tasso di enfasi del discorso: *Egli offese... egli oltraggiò... egli potrebbe dare*.

8.11: da notare la forte implicazione indessicale nei dimostrativi *quella* e *questa*, impiegati con funzione deittica (*Che borsa è quella? Questa [...] io l'ho veduta nelle vostre mani*).

8.15: ormai vinto dalle doti morali di Marianna, Valville chiede alla madre di acconsentire alle nozze tra lui e l'orfana. Nel turno del giovane innamorato sono da segnalare la posposizione del soggetto al verbo a inizio battuta (*E dovrò io non amare*); il segnale discorsivo *via*, che assume i toni dell'esortazione e conferisce maggiore vivacità al discorso; e la *i* prostetica in *isposa*.

8.16: *salva la mia parola, il nostro decoro, e la di lei volontà*: ancora una sequenza ternaria con cui Madama Miran dichiara le tre condizioni che permetterebbero il matrimonio tra i due giovani.

8.19: Climal assicura che le prime due condizioni ci sono; manca ora solo la volontà di Marianna.

8.20: *Nel dubbio calle, ove il destin m'arresta, / Per non errar, l'unica strada è questa*: l'epilogo della commedia è affidato alle parole della protagonista, e a un distico rimato che suona come una sorta di sintesi morale dell'intera prima "puntata" del dittico: il «dubbio calle», cui allude Marianna, è il destino incerto dovuto alla sua natura di orfana; l'«unica strada» da seguire «per non errare» è invece rappresentata dall'obbedienza ai voleri della sua nuova famiglia adottiva. Nel turno dell'orfana sono infine da evidenziare la disposizione a chiasmo dei possessivi a inizio battuta (*mio stato [...] onor mio [...] mia virtù*) e l'inversione ausiliare-participio passato in *giurato mi avete*.

## CONCLUSIONI

Giunti al termine di questa ricognizione sulla scrittura teatrale di Chiari è opportuna qualche minima riflessione sugli aspetti salienti della lingua delle due *pièces* della *Marianna*, e sui risultati emersi dalla *collatio* fra le stampe che tramandano il testo de *La Marianna, o sia l'Orfana*.

L'italiano di Chiari si apre alla lingua letteraria soprattutto al livello fono-morfologico, attraverso l'impiego di numerosi tratti toscani, propri della tradizione classica. Nel campo della morfologia verbale, in modo particolare, appare evidente la volontà di riprendere il filone dell'antica tradizione lirica italiana, attraverso l'adozione di talune forme letterarie tipiche del fiorentino arcaico. Vi sono, però, anche numerosi tratti tipici dell'oralità. L'area della sintassi, ad esempio, rappresenta quella in cui il commediografo realizza più efficacemente il "parlato" teatrale, tramite l'uso insistito del *che* impiegato con valore di giuntore generico, fenomeni di dislocazione, frasi scisse, duplicazioni del medesimo elemento e diversi casi di *ci* lessicalizzato. Chiari impiega dunque un ampio repertorio di accorgimenti sintattici e testuali che mirano a piegare la lingua in direzione del parlato, puntando a un italiano spesso svincolato dalla gabbia della letterarietà o che comunque si avvicina a uno stile semplice e colloquiale. Non mancano tuttavia passaggi che recano una sintassi più elaborata, che notiamo soprattutto nel largo impiego di strutture ternarie (aggettivali, nominali o di intere proposizioni), vero e proprio tratto distintivo della sintassi chiariana. Per quel che concerne il lessico, il dato caratterizzante è certamente rappresentato dall'oscillazione stilistica sui tre diversi piani della lingua aulica, dell'italiano medio e del dialetto. Il ricco repertorio lessicale di Truffaldino, parlante di origini bergamasche che però si esprime in veneziano, caratterizza il servo come il personaggio linguisticamente più interessante delle due *pièces*.

Un altro aspetto degno di nota della compagine linguistica delle due commedie è rappresentato senz'altro dai numerosi artifici ascrivibili al polo medio dell'italiano colloquiale. Notiamo, di passata, che si tratta dei medesimi fenomeni che Giovanardi e Trifone – nel loro studio recente dedicato a *La lingua del teatro* – ascrivono alla così detta "grammatica del parlato teatrale", ovvero tutta quella serie di moduli espressivi e schemi sintattici (solo per citarne alcuni: malapropismi, espressioni idiomatiche, ma anche *lui/lei* usati come pronomi soggetto al posto dei più letterari *egli/ella*, dislocazioni, *che* indeclinato) che sono tipici del linguaggio teatrale già a partire dagli albori della commedia

rinascimentale di Ariosto e che si spingono fino alla drammaturgia contemporanea di Fo e Manfridi<sup>687</sup>.

Qualche considerazione finale sulla collazione tra i due testimoni a stampa che tramandano il testo della prima *Marianna*. L'aspetto più significativo che emerge dal confronto tra la prima e la seconda edizione della commedia risiede nel fatto che tutte le varianti rinvenute nel passaggio da F a P non modificano il quadro di una sostanziale conservatività. Vi sono alcune correzioni nel testo edito da Pasinelli che assumono un carattere di sistematicità (ricordiamo solo il ripristino delle consonanti intense, i fenomeni di ipercorrettismo con le forme che presentano doppia per scempia e il passaggio del nesso *ar > er*); allo stesso tempo, però, si segnalano anche correzioni che invece assumono un carattere puramente occasionale (l'oscillazione italiano-veneziano nelle battute di Truffaldino ne è l'esempio più vistoso).

Le varianti rinvenute nel passaggio da F a P testimoniano dunque una prassi correttoria di Chiari che va nella direzione di una maggiore toscanizzazione del suo dettato. Nel testo definitivo della Pasinelli si delinea quindi un quadro piuttosto consonante con la lingua della nostra tradizione letteraria e un progressivo allineamento alle norme bembiane: i quattro casi di imperfetto in *-a*, solo per citare un esempio, sono infatti spie evidenti di un ulteriore adeguamento di Chiari alla norma classica, che prevedeva la terminazione etimologica in *-a* per la prima persona dell'imperfetto indicativo.

---

<sup>687</sup> Si parla di tale grammatica del testo teatrale in GIOVANARDI – TRIFONE, *La lingua del teatro*, cit., pp. 18-20. Sul fenomeno si veda anche il recente studio di GIOVANARDI, *Il parlato in Pirandello*, cit., pp. 334-335.

## BIBLIOGRAFIA

### TESTI:

CHIARI P., *La Marianna, o sia l'Orfana*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. I, 1752.

CHIARI P., *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. I, 1752.

### STUDI E STRUMENTI:

ALBERTI C., *Gare e contrasti tra due «poeti comici» negli anni 1753-1756*, in *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, a cura di C. Alberti e G. Herry, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 61-101.

ALBERTI C., *Il segreto di un Truffaldino. L'itinerario di Antonio Sacco, comico sapiente, da Venezia a Lisbona nell'età di Goldoni*, in «Estudios Italianos em Portugal», 54-56 (1994), pp. 215-226.

ALBERTI C., *Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento. Atti del Convegno Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986.

ALFONZETTI G., *La relativa non-standard. Italiano popolare o italiano parlato?*, Palermo, Centro di Studi Linguistici e Filologici Siciliani, 2002.

ALTIERI BIAGI M. L., *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in EAD., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57.

ANTONELLI G., *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1996.

BAGLIONI D., *Sulle sorti di [ɔ] in veneziano*, in *Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès International de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013), a cura di Éva Buchi et al., Strasbourg, ÉliPhi, vol. I, 2016, pp. 353-365.

BARBERI SQUAROTTI G., *La figura della reticenza*, in *La retorica del silenzio*, a cura di C. A. Augieri, Atti del Convegno internazionale (Lecce, 24-27 ottobre 1991), Lecce, Milella, 1994, pp. 243-283.

BAZZANELLA C., *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

BELTRAMI P.G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.

BEMBO P., *Prose della volgar lingua*, in *Trattatisti del Cinquecento*, tomo I, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.

BERRUTO G., *Confini tra sistemi, fenomenologia del contatto linguistico e modelli del code switching*, in *La lingua come cultura*, a cura di G. Iannaccaro - V. Matera, Torino, UTET, 2009, pp. 3-34 e 212-216.

BERRUTO G., *Dislocazione a sinistra e grammatica dell'italiano parlato*, in A. Franchi De Bellis – L. M. Savoia (a cura di), *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso. Teorie e applicazioni descrittive*. Atti del XVII Congresso SLI (Urbino, 11-13 settembre 1983), Roma, Bulzoni, 1985, pp. 59-82.

BERRUTO G., *Italiano regionale, commutazione di codice e enunciati mistilingui*, in *L'italiano regionale*, a cura di M.A. Cortelazzo - A.M. Mioni, Atti del XVIII Congresso internazionale della SLI (Padova - Vicenza, 14-16 settembre 1984), Roma, Bulzoni, 1990, pp. 105-130.

BERRUTO G., *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in «Vox Romanica», 17 (1983), pp. 38-79.

BERRUTO G., *Le dislocazioni a destra in italiano*, in H. Stammerjohann (a cura di), *Tema-Rema in italiano*, Tübingen, Narr, 1986, pp. 55-70.

BERTINETTO P. M., *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

BOERIO G., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1867.

BONOMI S., «*All'insegna della Scienza*»: Chiari, Pasinelli, Grimani. *Primi appunti*, in «Studi Goldoniani», 12 (2015), pp. 103-121.

BONOMI S., «*Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del sarto, cioè, tagliare, e cucire, scrivere e cancellare*». *Appunti sulla prima attività comica di Pietro Chiari*, in «Rivista di letteratura teatrale», 8 (2015), pp. 59-85.

BOSISIO P., *Carlo Gozzzi e Goldoni: una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979.

CALMO A., *Il Saltuzza*, a cura di L. D'Onghia, Padova, Esedra, 2006.

CARTAGO G., *La lingua del "Dei delitti e delle pene"*, in *Cesare Beccaria tra Milano e l'Europa*, Convegno di studi per il 250° anniversario della nascita, Milano, Cariplo – Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 138-167.

CARTAGO G., *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Firenze, Cesati, 2005.

CASTELLANI A., *Grammatica storica della lingua italiana. I: Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000.



CASTELLANI A., *Sulla formazione del tipo fonetico italiano*, in *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma, Salerno Editrice, 1980.

CATUCCI M., *Il teatro esotico dell'abate Chiari. Il mondo in scena tra décor e ragione*, Roma, Robin, 2007.

CELLA R., *La prosa narrativa. Dalle origini al Settecento*, Bologna, il Mulino, 2013.

CHIARI P., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 D'Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. IV, 1758.

CHIARI P., *Del costume poetico*, in *Lettere scelte di varie materie, piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità*, Venezia, Pasinelli, vol. III, 1752.

CHIARI P., *Del ridicolo*, in *Lettere scelte di varie materie Piacevoli, Critiche, ed Erudite, scritte a una dama di qualità dall'Abbate Pietro Chiari bresciano*, Venezia, Pasinelli, vol. III, 1752.

CHIARI P., *Dissertazione storica e critica sopra il Teatro Antico e Moderno*, in *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S.A. Serenissima il sig. Duca di Modana*, Venezia, Bettinelli, vol. I, 1756.

CHIARI P., *Il filosofo viniziano*, a cura di R. Turchi, in *Il teatro italiano*, IV, *La commedia del Settecento*, Torino, Einaudi, 1987, tomo I, pp. 393-477.

CHIARI P., *Il poeta comico*, in *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S.A. Serenissima il sig. Duca di Modana*, vol. III, 1758.

CHIARI P., *L'autore a chi leggerà*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. IV, 1758.

CHIARI P., *L'autore a' Leggitori*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. I, 1752.

CHIARI P., *La schiava cinese - Le sorelle chinesi*, a cura di M. Catucci, Manziana, Vecchiarelli, 1999.

CHIARI P., *Lettera dell'Autore ad un Amico suo di Roma*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. II, 1753.

CHIARI P., *Lo stampatore A chi legge*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749 d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, vol. III, 1754.

CHIARI P., *Osservazioni critiche sopra La vendetta amorosa*, in *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S.A. Serenissima il sig. Duca di Modana*, Venezia, Bettinelli, vol. I, 1756.

CIOCIOLA C., *Attestazioni antiche del bergamasco letterario. Disegno bibliografico*, in «Rivista di letteratura italiana», 4 (1986), pp. 141-174.

COMPARINI L., *Les voyages de Marianne du roman de Marivaux au théâtre de Pietro Chiari*, in «Revue de littérature comparée», 1 (1996), pp. 37-51.

COSTANTINI G. A., *Lettere critiche, giocose, morali, scientifiche, ed erudite, alla moda, ed al gusto del secolo presente*, Napoli, G. De Bonis, vol. VII., s.d.

D'ACHILLE P., *Breve grammatica storica dell'italiano*, Roma, Carocci, 2009.

D'ACHILLE P., *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990.

D'ACHILLE P., PROIETTI D., VIVIANI A., *La frase scissa in italiano: aspetti e problemi*, in I. Korzen e P. D'Achille (a cura di), *Tipologia linguistica e società. Due giornate italo-danesi di studi linguistici* (Roma, 27-28 novembre 2003), Firenze, Cesati, 2005, pp. 249-279.

DARDANO M., *Costruire parole. La morfologia derivativa dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2009.

DARDANO M., *Nuovo manualetto di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 2005.

DE ROBERTO E., *Futuro*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, con la collaborazione di G. Berruto e P. D'Achille, Roma, Treccani, 2011.

DE ROBERTO E., *Le relative con antecedente nell'italiano antico*, Roma, Aracne, 2010.

DE SANTIS C., *Reduplicazione espressiva*, in R. Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, con la collaborazione di G. Berruto e P. D'Achille, I-II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, I, pp. 1224-1225.

D'ONGHIA L., *Pluridialettalità e parodia. Sulla «Pozione» di Andrea Calmo e sulla fortuna comica del bergamasco*, in «Lingua e Stile», 44 (2009), pp. 3-39.

DOVICCHI F., *Costrutti-eco nell'italiano parlato. Da «ripetizione» a «cardinalità»*, Tübingen, Narr, 2010.

FERRARI A., *Tipi di frasi e ordine delle parole*, Roma, Carocci, 2012.

FERRONE S., *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

FIDO F., *Teatro di consumo e propositi divulgativi dell'abate Chiari*, in *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1998, pp. 89-106.

FOLENA G., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

FOLENGO T., *Opere di Teofilo Folengo. Appendice: i maccheronici prefolenghiani*, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.

FRANCESCHINI F., *Note sull'anafonesi in Toscana occidentale*, in *Tra Rinascimento e strutture attuali*, Atti del I Convegno della Società internazionale di linguistica e filologia italiana (Siena, 28-31 marzo 1989), vol. I, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, pp. 259-272.

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. Battaglia (poi da G. Barberi Squarotti), 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002. Con *Supplemento 2004*, diretto da E. Sanguineti, Torino, UTET, 2004, e *Indice degli autori citati nei volumi I-XXI e nel Supplemento 2004*, a cura di G. Ronco, Torino, UTET, 2004; e *Supplemento 2009*, diretto da E. Sanguineti, Torino, UTET, 2008.

GIORGINI G. B. – BROGLIO E., *Nòvo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, 4 voll., Firenze, Cellini, 1870-1897.

GIOVANARDI C., *Il parlato in Pirandello*, in *“Que ben devetż conoisser la plus fina”. Per Margherita Spampinato*, a cura di M. Pagano, Avellino, Sinesthesie, 2018, pp. 333-343 (in corso di stampa).

GIOVANARDI C., *“Pedante, arripedante, pedantissimo”. Note sulla morfologia derivativa nella commedia del Cinquecento*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 7 (1989), pp. 511-532.

GIOVANARDI C., *Sulla lingua delle commedie “ridicolose” romane del Seicento*, in «La lingua italiana», 6 (2010), pp. 101-121.

GIOVANARDI C. – TRIFONE P., *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino, 2015.

GOLDONI C., *Memorie*, a cura di P. Bianconi, Milano, BUR, 2010.

GOLDONI C., *Opere complete*, edite dal Municipio di Venezia, Venezia, vol. II, 1908.

GOLDONI C., *Prologo apologetico*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, vol. II, 1973.

GOLDONI C., *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, XIV, Milano, Mondadori, 1956.

GOZZI C., *Appendice al Ragionamento ingenuo*, in *Il ragionamento ingenuo*, a cura di A. Beniscelli, Genova, Costa & Nolan, 1983.

GOZZI C., *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini – P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011.

GOZZI C., *Marfisa bizzarra*, a cura di C. Ortiz, Bari, Laterza, 1911.

GOZZI C., *Memorie inutili*, edizione critica a cura di P. Bosisio, con la collaborazione di V. Garavaglia, 2 voll., Milano, LED, 2006.

HERRY G., *1756-1758: Venezia a teatro ossia Carlo Gozzzi prima di Carlo Gozzzi*, in *Carlo Gozzzi scrittore di teatro*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 33-82

HERRY G., *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, I, Venezia, Marsilio, 2007; II-III, 2009; IV, 2016.

JOLY J., *Tra «scherzo» e «filosofia»*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento. Atti del Convegno Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 125-138.

L'ORFANA / O SIA / LA FORZA DELLA VIRTU' / *COMMEDIA NUOVA* / In cinque Atti / Da rappresentarsi nel Teatro GRIMANI / di S. SAMUELE quest'anno 1751. / CAVATA DELL'ORIGINALE FRANCESE / *Dal Signor / DI MARIVAUX / INTITOLATO / LA VITA DI MARIANNA [...] IN VENZIA (sic), MDCCLI.* / Presso Modesto Fenzo.

L'ORFANA / RICONOSCIUTA / O SIA / LA FORZA DEL NATURALE / *COMMEDIA NUOVA* / In cinque Atti / Da rappresentarsi nel Teatro GRIMANI / di S. SAMUELE quest'anno 1751. / CAVATA DELL'ORIGINALE FRANCESE / *Dal Signor / DI MARIVAUX / INTITOLATO / LA VITA DI MARIANNA. [...] IN VENZIA (sic), MDCCLI.* / Presso Modesto Fenzo.

*La vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de \*\*\**, par Monsieur de Marivaux, tomo IV, 12<sup>a</sup> parte, Amsterdam, 1745, pp. 145-220.

LAUSBERG H., *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969.

LOPORCARO M., *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

LUCIANI G., *Carlo Gozzzi (1720-1806): l'homme et l'oeuvre*, Lille, Paris, 1977.

MANGINI N., *Pietro Chiari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1980, pp. 566-572.

MANNI P., *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in *Studi di grammatica italiana*, vol. VIII, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.

MARCATO C., *Il Veneto*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di M. Cortelazzo et al., Torino, UTET, 2002, pp. 296-328.

MARCHI A., *Il mercato dell'immaginario*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento. Atti del Convegno Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 77-113.

MARELLO C., *Reduplicazione*, in G.L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 603-604.

- MATARRESE T., *Il Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993.
- MERLINI BARBARESI L., *Alterazione*, in *La formazione delle parole in italiano*, a cura di M. Grossmann e F. Rainer, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 264-292.
- MIGLIORINI B., *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani, 19997.
- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003.
- MORTARA GARAVELLI B., *Silenzi d'autore*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- NECKER H., *Suffissi alterativi e restrizioni*, in *La formazione delle parole*, a cura di M. Grossmann e A.M. Thornton, Atti del XXXVII Congresso internazionale della SLI (L'Aquila, 25-27 settembre 2003), Roma, Bulzoni, 2005, pp. 389-405.
- NENCIONI G., *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, in ID., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 210-253.
- NICASTRO G., *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzzi*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento. Atti del Convegno Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 139-49.
- NYERGES L., *L'autore teatrale di moda e il pubblico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento. Atti del Convegno Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 115-122.
- ORTOLANI G., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. Damerini e con bibliografia a cura di N. Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962.
- ORTOLANI G., *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, Venezia, Fondazione Cini, 1960.
- PALERMO M., *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2013.
- PANUNZI A., *Strutture scisse e pseudoscisse: valori d'uso del verbo essere e articolazione dell'informazione nell'italiano parlato*, in *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, a cura di A. Ferrari. Atti del X Congresso SILFI (Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008), Firenze, Cesati, vol. II, 2009, pp. 1121-1137.
- PATOTA G., *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1988.
- PATRIARCHI G., *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani*, Padova, Tipografia del Seminario, 1821.

PATTARA G., *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, in M. Dardano - P. Trifone (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 281-309.

PIERI M., recensione a C. GOZZI, *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini – P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 490, in «Studi veneziani», n. s. 68 (2013), pp. 558-566.

PULLINI G., *Il teatro fra polemica e costume*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 5/I, 1985, pp. 277-307.

REGIS R., *Appunti grammaticali sull'enunciazione mistilingue*, München, Lincom Europa, 2005.

RICCI L., *Paraletteratura*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, II. *Prosa letteraria*, Roma, Carocci, 2014, pp. 283-326.

RICCÒ L., «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzzi*, Roma, Bulzoni, 2000.

RIZZI L., *On the Position "Int(errogative)" in the Left Periphery of the Clause*, in G. Cinque - G. Salvi (edited by), *Current studies in Italian syntax*, Amsterdam et al., Elsevier, 2001, pp. 287-295.

ROGGIA C. E., *Le frasi scisse in italiano. Struttura informativa e funzioni discorsive*, Genève, Éditions Slatkine, 2009.

ROHLFS G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, vol. I, 1966-1969.

SALVI G., *Le frasi copulative*, in L. Renzi - G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, il Mulino, vol. II, 2001.

SCALISE S. – BISETTO A., *La struttura delle parole*, Bologna, il Mulino, 2008.

SCHEUTZ H., *Pivot constructions in spoken German*, in A. Hakulinen - M. Selting (edited by), *Syntax and Lexic in Conversation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2005, pp. 103-128.

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

SERIANNI L., «Vonno» 'vogliono': *un meridionalismo inavvertito nella lingua letteraria settecentesca*, in «Studi Linguistici Italiani», 21 (1995), pp. 48-54.

SERIANNI L., *Italiano in prosa*, Firenze, Cesati, 2012.

SERIANNI L., *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009.

SERIANNI L., *Lezioni di grammatica storica italiana*, Roma, Bulzoni, 2005.

SERIANNI L., *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981.

SERIANNI L., *Vicende di "nessuno" e "niuno" nella lingua letteraria*, in «Studi linguistici italiani», 8 (1982), pp. 27-40.

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

SOMMI PICENARDI G., *Un rivale del Goldoni. L'abate Chiari e il suo teatro comico*, Milano, stamperia ed. lombarda di Mondaini, 1902.

SOSNOWSKI R., *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

SPEZZANI P., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997.

SPITZER L., *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, Milano, il Saggiatore, 2007.

STUSSI A., *La «riforma» goldoniana*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 886-892.

TAVAZZI V., *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010.

TAVAZZI V., *Le commedie in versi e i primi anni di Chiari con la compagnia Medebach*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2012», 2017, pp. 351-366.

TAVAZZI V., *Per un'interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali: nuovi apporti documentari*, in «Misure critiche», nuova serie, 12 (2013), n. 1, pp. 54-68.

TESSARI R., *Armonie e dissonanze del comico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento. Atti del Convegno Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 189-214.

TESTA E., *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

THORNTON A.M., *Il tipo fuggifuggi*, in M. Iliescu - H. Siller Rungaldier - P. Danler (a cura di), *Actes du XXV<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, VII, Tübingen, Niemeyer, 2010, pp. 527-536.

TOMMASEO N., *P. Chiari, la letteratura e la moralità del suo tempo*, in *Storia civile nella letteratura*, Roma-Torino-Firenze, Loescher, 1872.

TRIFONE P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000.

TURCHI R., «*La scimia col fagotto*» ovvero *l'abate Chiari*, in *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 167-189.

VACCALLUZZO N., *Un accademico burlesco contro un accademico togato ossia Carlo Gozzzi contro Melchior Cesarotti. Scritti inediti sulla lingua italiana e su' doveri accademici*, Livorno, Giusti, 1933.

VITALE M., *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986.

VITALE M., *La lingua del Canzoniere ("Rerum vulgarium fragmenta") di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.

VITALE M., *La lingua della prosa di G. Leopardi: le "Operette morali"*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

WIERZBICKA A., *Italian reduplication: its meaning and its cultural significance*, in EAD., *Cross-cultural pragmatics. The semantics of human interaction*, Berlin-New York, de Gruyter, 1991, pp. 255-282.