



Accademia della Crusca

L'italiano sul palcoscenico

a cura di

Nicola De Blasi e Pietro Trifone



LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO
Nuova serie e-book



SETTIMANA
DELLA LINGUA
ITALIANA
NEL MONDO



Farnesina
*Ministero degli Affari Esteri
e della Cooperazione Internazionale*



Accademia della Crusca



Accademia della Crusca

L'italiano sul palcoscenico

a cura di

Nicola De Blasi e Pietro Trifone

goWare



L'ebook è molto di +
Seguici su facebook, twitter, ebook extra



© 2019 Accademia della Crusca, Firenze – goWare, Firenze

ISBN 978-88-3363-269-8

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO. Nuova serie e-book

Nessuna parte del libro può essere riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Accademia della Crusca
Via di Castello 46 – 50141 Firenze
+39 55 454277/8 – Fax +39 55 454279

Sito: www.accademiadellacrusca.it
Facebook: <https://www.facebook.com/AccademiaCrusca>
Twitter: <https://twitter.com/AccademiaCrusca>
YouTube: <https://www.youtube.com/user/AccademiaCrusca>
Contatti: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/contatta-la-crusca>

Cura editoriale: Dalila Bachis
In copertina: *Ricostruzione fisica, in studio, del quadro di Magritte "Les memoires d'un saint", tramite carta fotografica con immagini esclusivamente fotografate ed elaborate in proprio da Marco Ferrari*
MarcoArtFerrari.it

Premessa

Gli studi riuniti in questo libro danno conto del nesso tra gli usi linguistici degli autori di testi per la scena e la particolare situazione comunicativa che si realizza in diversi generi dello spettacolo, dalla commedia alla tragedia, dall'opera lirica fino alla canzone. Nella comunicazione scenica, infatti, diversamente da quanto accade nella scrittura letteraria, l'italiano entra direttamente in contatto con il pubblico attraverso la voce: in questo modo la lingua della tradizione da un lato raggiunge gli ascoltatori attraverso l'oralità, nella recitazione e nel canto degli interpreti, dall'altro si apre alla realtà linguistica quotidiana, che sale sulla ribalta, sia pure in forme a volte stilizzate, con il plurilinguismo dei dialetti e con i registri colloquiali dell'italiano.

I diversi saggi, relativi a epoche diverse, dal Cinquecento al presente, permettono di seguire le linee della nostra storia linguistica considerata dal punto di vista del palcoscenico, attraverso indagini a più dimensioni, attente agli incroci tra lingua scritta, lingua parlata e lingua del teatro (anche in musica). Una speciale attenzione è stata rivolta agli aspetti non verbali della comunicazione scenica, come l'intonazione, la mimica e la gestualità, ricavabili dalle indicazioni offerte dagli stessi autori nelle didascalie e, per le messinscena più recenti, dalle riproduzioni audiovisive.

Senza trascurare né i grandi capolavori teatrali del passato, come quelli di Niccolò Machiavelli, Angelo Beolco Ruzante e Carlo Goldoni, né il prestigio plurisecolare dell'italiano come lingua della musica e del canto, il volume mira a mettere in evidenza la perdurante vitalità dei palcoscenici nel Novecento e nel Duemila, non solo grazie ai contributi su Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo e Dario Fo, ma anche attraverso riferimenti ad altri drammaturghi e artisti contemporanei. Uno spazio di rilievo, nell'economia complessiva dell'opera, è stato attribuito al fenomeno della canzone italiana popolare e d'autore, che ha goduto tradizionalmente di grande fortuna anche all'estero, e continua a registrare notevoli *exploit* internazionali.

In un quadro così articolato, il saggio sulla tragedia intende dare rappresentanza a un genere teatrale storicamente significativo e, insieme, favorire la revisione di un'idea del testo tragico come prodotto sempre e soltanto libresco: perfino il più letterato dei letterati, Scipione Maffei, si è dovuto inchinare alle esigenze degli attori e del pubblico, pagando senza troppo entusiasmo un tributo alle dinamiche dello spettacolo. In chiusura del volume, la rassegna di tecnicismi teatrali entrati nella lingua comune con valori estensivi e figurati testimonia il forte richiamo esercitato dal palcoscenico e dalla sua terminologia nella società e nella cultura del nostro paese.

Il teatro tra dire e fare

PIETRO TRIFONE

DOTTORE: Mosse, gesti, sguardi, sorrisi, tante cose che lì non ci sono...

DONNA MATILDE: Ecco, appunto!

(Pirandello, *Enrico IV*, in D'Amico 1993: 795)

... profondamente incorporati nella natura del parlare vi sono i requisiti fondamentali della teatralità.

(Goffman 1987: 29)

1. «Facere» e «agere» il testo

Non occorre certo scomodare John Austin e altri teorici della linguistica pragmatica per accorgersi che tra il dire e il fare non c'è di mezzo il mare. Se l'esistenza di un rapporto di consequenzialità tra il dire e il fare è un concetto intuitivo, non risulta sempre agevole individuarne l'orientamento e lo scopo: non c'è dubbio che in ogni dire sia implicato un fare, ma il fare implicato da un medesimo dire varia secondo le circostanze, e a volte risulta opaco o sfaccettato o potenzialmente ingannevole, imponendo al ricevente una serie di inferenze contestuali per disambiguare le intenzioni effettive del mittente. Si sa del resto che il bello di un singolo enunciato o di un intero discorso può risiedere proprio nell'elegante e al tempo stesso stimolante allusione che richiede di scoprire i significati nascosti sotto il velo dei sottintesi.

Nel caso del teatro, poi, la situazione è complicata dalla duplicità dei mittenti, l'autore che compone il testo e l'attore che lo rappresenta. Si tratta evidentemente di modalità diverse di "fare cose con le parole", tanto che la lingua latina le distingueva ricorrendo alla coppia di verbi *facere* e *agere*, quest'ultimo caratterizzato da una fisionomia semantica marcatamente processuale:

Potest enim aliquid facere et non agere, ut poeta facit fabulam et non agit; contra actor agit et non facit, et sic a poeta fabula fit, non agitur (Varrone, *De lingua latina*, VI, 77).

Dunque, parafrasando, è possibile *facere* ma non *agere* qualcosa, come accade all'autore che *facit* e non *agit* un testo, lo compone ma non lo rappresenta; al contrario, l'attore *agit* ma non *facit* il testo, lo rappresenta ma non lo compone. Alcuni drammaturghi, consapevoli che le loro opere scritte sarebbero state "agite", ovvero eseguite oralmente sulla scena, le hanno dotate per questo motivo di una stilizzazione del parlato

non priva di una sua efficacia, sebbene ispirata, soprattutto in passato, alla tradizione della letteratura comica piuttosto che all'uso linguistico reale. Parallelamente, le varie realizzazioni teatrali di quelle opere, pur attingendo ai rispettivi testi preordinati, hanno permesso agli attori di aggiungere elementi fonico-acustici e mimico-gestuali da cui è scaturito qualcosa di nuovo e diverso: un'intonazione o un ammiccamento, una risata o un sospiro possono mutare sensibilmente la forza illocutoria o valore comunicativo di una battuta, incidendo anche sul senso – letterale, estensivo, eufemistico, ironico – delle parole usate.

Uno dei maggiori autori-attori-registi del teatro contemporaneo, Enzo Moscato, dichiara: «Secondo me, la scrittura e la messa in scena sono due cose autonome e distinte che ad un certo punto si incontrano»; ma poi sembra smentire almeno in parte sé stesso, sottolineando invece il rapporto esistente tra il copione e la *performance*: «Ogni volta che rimetto uno spettacolo in scena lo riscrivo»¹. In realtà queste affermazioni non sono realmente antinomiche, perché l'incontro finale tra il testo e la scena è previsto fin dal principio, nell'ambito di un articolato disegno complessivo, che resta tale anche se ciascun segmento dell'insieme ha una notevole forza propria e ambisce a prevalere sull'altro. La *fabula agenda* e la *fabula acta*² presentano indubbiamente differenze sostanziali, che investono non solo la dimensione linguistica del passaggio dal codice scritto al codice parlato, ma anche quella semiotica dell'integrazione dei segni verbali con segni non verbali (suoni, gesti, vesti, arredi, luci); e tuttavia sarebbe difficile non vedere gli effetti positivi del felice connubio tra un testo di qualità e uno spettacolo all'altezza. Al punto che un virtuoso della mimica e della gestualità come Dario Fo, emulo dichiarato della commedia dell'arte, sostiene addirittura che «in teatro, senza testo, non c'è niente da fare» (Allegri 1997: 88). Su questa linea, può accadere che la letteratura riacquisti un ruolo da protagonista: nella drammaturgia di Giuseppe Manfridi, per esempio, «la scrittura non è mai pensata come semplice appoggio alla recitazione, ma è concepita come un valore in sé» (Giovanardi, Trifone 2015: 228-229).

2. Lo statuto iperpragmatico del teatro

Dai prestigiosi esordi rinascimentali di Ariosto o Machiavelli agli approdi di maestri contemporanei come Pirandello, Eduardo e Fo, attraverso le fondamentali esperienze della commedia dell'arte, della riforma goldoniana e del dramma borghese, le varie fasi della formazione di una lingua teatrale italiana si dispiegano in un arco cronologico molto ampio e risentono quindi dei mutamenti intervenuti nel quadro storico-culturale. Tuttavia la spiccata dimensione sociale del teatro, che prevede un rapporto diretto con il pubblico e nel caso della commedia tende a rappresentare «cose familiarmente fatte e dette» – come osservava già Bibbiena, all'inizio del Cinquecento, nel prologo

¹ Moscato 2015: 252-254.

² Per riprendere le distinzioni introdotte da Nencioni 1983a: 169.

della *Calandra*³ –, ha promosso l'attenzione degli autori per la realtà, e ha spinto anche a tentare l'abbordaggio di usi comunicativi della lingua. Il contatto con l'oralità era favorito del resto dalla stessa struttura dialogica del testo drammatico, oltre che dal programma o dall'auspicio di una sua traduzione performativa in concreto evento scenico.

Sono appunto queste le ragioni principali della nascita e dello sviluppo di un filone linguistico autonomo e parzialmente antagonistico rispetto al sistema canonico della scrittura letteraria. L'esigenza di riprodurre o almeno evocare le dinamiche della conversazione ordinaria ha indotto fin dal primo Cinquecento i commediografi a valersi di un insieme di fenomeni linguistici vicini alle movenze del parlato quotidiano e popolare, che la norma classicistica aveva delegittimato ed emarginato, ma che nel corso dei secoli torneranno ad affiorare in testi di tono colloquiale o informale, arrivando talvolta ad affermarsi nello stesso italiano scritto moderno. Da tale punto di vista, si potrebbe affermare che nell'italiano della commedia ha avuto modo di esprimersi, entro certi limiti, una tradizione linguistica alternativa rispetto al modello letterario elaborato e imposto dalla codificazione bembiana⁴.

Lo stesso Bembo si era espresso chiaramente in proposito, e in un passaggio importante delle *Prose della volgar lingua* aveva portato fino alle ultime conseguenze la nota affermazione secondo cui «la lingua delle scritture [...] non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità, non perde grandezza»: infatti questo aristocratico principio era da lui riferito esplicitamente non solo agli «oratori», ma anche ai «compositori di comedie» (Pozzi 1978: 104). Il perentorio richiamo non poteva restare senza conseguenze, data l'autorevolezza di chi lo avanzava; tuttavia i più avvertiti scrittori di teatro lo accolsero con sostanziali riserve, privilegiando di fatto la ben motivata esigenza di attribuire accenti appropriati e credibili, e quindi diversamente caratterizzati, a personaggi portatori di molteplici identità psicologiche, sociali, culturali e linguistiche. Nel *Discorso intorno alla nostra lingua* Machiavelli osserva giustamente che «non può esser gravità in un servo fraudolente, in un vecchio deriso, in un giovane impazzato d'amore, in una puttana lusinghiera, in un parasito goloso»⁵. Di conseguenza, mirare esclusivamente alla «gravità» dello stile, come proponeva Bembo, avrebbe comportato la svantaggiosa rinuncia alle pittoresche ambientazioni popolari e marginali della commedia, e quindi anche all'uso di quei registri spontanei, coloriti e bassi così connotati al genere e particolarmente graditi al pubblico.

Va detto peraltro che almeno fino all'Ottocento inoltrato la verosimiglianza linguistica è stata ricercata non tanto attraverso l'imitazione dell'italiano parlato, che del resto continuava a latitare, quanto piuttosto attraverso l'elaborazione a tavolino di un suo succedaneo funzionale. L'artificiosità della genesi *in vitro* anziché *in vivo* si riflette nell'orientamento del teatro pregoldoniano a schematizzare e insieme a esasperare il tratteggio, attraverso il frequente ricorso a un convenzionale campionario di intensificatori dell'enunciato, quali per esempio l'imprecazione (*cacasangue*, propriamen-

³ Padoan 1985: 61-63.

⁴ Sui principali tratti costitutivi di questa tradizione linguistica si veda Trifone 2000.

⁵ Il breve ma succoso testo del *Discorso intorno alla nostra lingua* può leggersi in Trovato 2014.

te ‘diarrea’), l’ingiuria (*lavaceci* ‘sciocco’), gli alterati (*testaccia*), le ripetizioni (*adesso adesso, mo mo, or ora*), le locuzioni idiomatiche (*aver le budella in un catino* ‘essere in gravissimo pericolo’)⁶.

Solo con Goldoni la commedia passa decisamente dal “parlato in maschera” a un modello più evoluto di lingua colloquiale, capace di coniugare l’incisività con la naturalezza. La tendenza a eliminare le maschere della commedia dell’arte procede di pari passo con la tendenza a eliminare le maschere dell’oralità teatrale: le une e le altre, coordinate tra loro, davano alla comunicazione un carattere marcatamente illocutorio e propenso agli effetti speciali, ma al tempo stesso palesemente fittizio. Facendo leva sull’intrinseca tensione del dialogo piuttosto che sugli stereotipi caricaturali, Goldoni lascia in eredità ai successori un esempio prezioso e duraturo, che sarà sfruttato dal dramma borghese dell’Ottocento e sviluppato originalmente, nel Novecento, dalla nuova versione dell’oralità spettacolare di Pirandello e poi di Eduardo (Trifone 2000: 131-145).

Rispetto al parlato reale, il parlato teatrale presenta tuttavia esigenze di concentrazione espressiva e di rendimento spettacolare che lo rendono di per sé incline ad assumere un carattere “iperpragmatico”. Un significativo caso limite, in questa direzione, è costituito senza dubbio dal *grammelot* di Dario Fo, con cui si realizza l’aspirazione che fu già dei comici dell’Arte a «dire gran cose senza parlare»⁷, ovvero alla lingua teatrale perfetta, universalmente compresa perché sottratta alle regole della grammatica e del vocabolario, che vengono surrogate dalle capacità di comunicazione paralinguistica ed extraverbale dell’istrione. Il complesso e bizzarro macchinario sonoro, mimico e gestuale messo in azione da Fo attraverso il *grammelot* si caratterizza per l’utilizzo parossistico e soprattutto esclusivo, non integrato dall’attesa verbalizzazione, di fenomeni che invece, nel parlato normale, non escludono ma integrano la componente fonologica, morfosintattica e lessicale del sistema semiotico multimodale costituito dal linguaggio umano.

Si tratta di una serie di fenomeni spesso tenuti in scarsa considerazione dal pubblico meno attento, anche per la loro apparenza incerta e precaria, accreditata per giunta dalla refrattarietà alla scrittura, ma che a ben vedere presentano riflessi comunicativi tutt’altro che trascurabili. Basti pensare a segnali cinesici codificati come l’occholino e il cenno del capo, o non codificati come lo sbadiglio e il tremore; alla postura del borboso Don Rodrigo, che chiede con finto ossequio a Fra Cristoforo «In che posso ubbidirla?», piantandosi in piedi nel mezzo della sala; a fatti prosodici come le manipolazioni del volume e del tono della voce; o ancora alle esitazioni involontarie, alle pause studiate e ai silenzi strategici: sono tutti elementi che contribuiscono a manifestare lo stato soggettivo del parlante e a rivelarne emozioni, pensieri, atteggiamenti, intenzioni, sollecitando l’interlocutore a tenerne conto e a reagire di conseguenza.

⁶ Esempi tratti dalla *Mandragola* di Machiavelli (*cacasanguie*), dalla *Calandra* di Bibbiena (*lavaceci*), dalla *Lena* di Ariosto (*testaccia*), dal *Marescalco* di Aretino (*adesso adesso, mo mo, or ora*), dagli *Straccioni* di Caro (*aver le budella in un catino*).

⁷ Barsotti 2007: 138.

3. Una rete di tatticismi e di finzioni

Una testimonianza del 1890 di uno studente italiano dell'Università di Bonn, prossimo a laurearsi in Filologia romanza con una tesi sul dialetto di Girgenti (l'attuale Agrigento), conferma che nei decenni successivi all'unificazione nazionale l'uso parlato della lingua comune continuava a ristagnare. Il laureando, nel quale non è difficile riconoscere la sagoma di Luigi Pirandello, mette a fuoco con lucidità alcuni nodi fondamentali della questione, a cominciare dalla correlazione tra i dislivelli sociolinguistici e quelli socioculturali:

La lingua nostra, che a volerla cercare, non si saprebbe dove trovarla, in realtà non esiste che nell'opera scritta soltanto, nel campo cioè della letteratura. [...] I letterati non conoscono altra lingua che quella dei libri; mentre gl'illetterati continuano a parlare quella a cui sono abituati, la provinciale; ossia i vari dialetti natali (Taviani 2006: 79-80).

Inoltre Pirandello fa un'interessante allusione a una terza categoria di parlanti, intermedia rispetto a quelle da lui individuate dei letterati italofoeni e degli illetterati dialettofoni: la categoria dei «non del tutto illetterati». Un siciliano e un piemontese «non del tutto illetterati» che vogliono dialogare tra loro, per esempio, «sentiranno il bisogno di appellarsi a una favella comune, alla nazionale», cioè alla lingua italiana. Tuttavia, prosegue lo scrittore, «dove trovarla, dove si parla questa benedetta lingua italiana? Si parla o si vuol parlare nelle scuole, e si trova nei libri», non nell'uso: «L'uso della lingua italiana, è cosa vecchia detta e ridetta, non esiste». Ne consegue che quel siciliano e quel piemontese non del tutto illetterati, «messi insieme a parlare», dovranno accontentarsi di «arrotondare alla meglio i loro dialetti» (ivi: 80-81).

Queste considerazioni pirandelliane, oltre ad avere un evidente interesse dal punto di vista storico-linguistico, invitano a riflettere intorno alla seguente questione: perché lo scrittore siciliano, pur affermando senza mezzi termini che l'uso della lingua comune non esiste e che agli stessi parlanti non del tutto illetterati è consentito solo di arrotondare alla meglio i loro dialetti, evita di ricorrere con una qualche regolarità nelle commedie in italiano a moderate ma riconoscibili marche diatopiche che avrebbero potuto rendere più realistici i dialoghi dei suoi personaggi? La scelta si spiega abbastanza facilmente nel caso di un testo come *Il giuoco delle parti*, ambientato «In una città qualunque», un po' meno facilmente nel caso di un testo come *Il berretto a sonagli*, ambientato invece «In una cittadina dell'interno della Sicilia», o di altre commedie ambientate dichiaratamente in città dell'Italia settentrionale, centrale e meridionale.

Indubbiamente la scelta operata da Pirandello potrebbe spiegarsi in vario modo: per esempio collegandola alla tendenza dell'italiano teatrale post-goldoniano a privilegiare marche di oralità diatopicamente neutre; o più semplicemente attribuendola a una comprensibile ambizione, largamente condivisa da altri autori, di comunicare con un pubblico il più possibile ampio e diversificato. Tuttavia è probabile che la ragione più profonda della scelta di un italiano medio alieno da accentuati sperimentalismi espressivi, e quindi anche da evidenti coloriture regionali, sia da ricercare in primo luogo nella natura stessa del messaggio che Pirandello intendeva trasmettere, ovvero nelle idee che

ispirano gran parte della sua produzione letteraria e teatrale, e ne determinano modi e obiettivi. Nella sua originale inchiesta sulle linee di resistenza di un complesso sistema di adattamento sociale, fondato su una rete di tatticismi e di finzioni miranti a superare o aggirare le difficoltà intrinseche della vita di relazione, lo scrittore era naturalmente portato a privilegiare una formula linguistica che, con tutti i suoi limiti, rifletteva più e meglio di altre quell'apparato di stratagemmi e convenzioni oggetto dell'iniziativa demistificatrice da lui condotta.

È significativo che in un passaggio centrale del saggio *L'umorismo*, il più impegnato dei suoi scritti teorici, Pirandello definisca «indimenticabile» e riporti per intero il celebre ritratto del conte zio nel capitolo XVIII dei *Promessi sposi*, in cui Manzoni fa sfoggio della sua strabiliante capacità di smascherare le ipocrisie dei rapporti umani e i discorsi obliqui e allusivi della convenienza e del potere:

Un parlare ambiguo, un tacere significativo, un restare a mezzo, uno stringer d'occhi che esprimeva: non posso parlare; un lusingare senza promettere, un minacciare in cerimonia; tutto era diretto a quel fine; e tutto, o più o meno, tornava in pro. A segno che fino un: io non posso niente in questo affare: detto talvolta per la pura verità, ma detto in modo che non gli era creduto, serviva ad accrescere il concetto, e quindi la realtà, del suo potere: come quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speziale, con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla; ma servono a mantener credito alla bottega.

Non è certo un caso che Pirandello abbia dedicato *L'umorismo* «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario». Lo scrittore si riferisce certamente anche a sé stesso, alla sua personale indagine letteraria sul «mentire sociale», quando distingue il semplice «avvertimento del contrario» che caratterizza la comicità dal più profondo «sentimento del contrario» che qualifica invece l'autentico umorismo, per la più acuta e partecipe coscienza delle laceranti tensioni tra gli individui. A questo proposito lo scrittore osserva come gli esseri umani non possano fare a meno di pensare che l'omissione e la reticenza siano spesso giustificabili, e che talvolta persino «la menzogna debba ritenersi più vantaggiosa della verità, in quanto quella può unire, laddove questa divide». Ecco allora che

la ritenutezza, il riserbo, il lasciar credere più di quanto si dica o si faccia, il silenzio stesso non scompagnato dalla sapienza dei segni che lo giustifichi [...] sono arti che si usano di frequente nella pratica della vita; e così pure il non dare occasione che si osservi ciò che si pensa, il lasciar credere che si pensi meno di quanto si pensa effettivamente, il pretendere di essere creduti differenti da ciò che in fondo si è (ivi: 932-934).

4. Più col cenno che con la voce: superlativi gestuali

È fin troppo facile collegare queste riflessioni pirandelliane sul “non detto” al caso che si presenta nel primo atto del *Berretto a sonagli*, allorché Beatrice manda a Ciampa messaggi allusivi sul comportamento di «certe donne», tra cui include la moglie dello stesso protagonista. Di qui la giustificata reazione dell'uomo, con il pezzo da antologia sulle tre corde dell'orologeria comunicativa: la corda seria, la corda civile, e la corda pazza. In effetti Beatrice, accecata dalla gelosia, contravviene insieme alle regole della

chiarezza e della cortesia, non fa funzionare bene né la corda seria né la corda civile, mettendo pericolosamente in moto la corda pazza. Attraverso il discorso di Ciampa a Beatrice, Pirandello tiene quasi una lezione di linguistica pragmatica, una lezione cioè sulle strategie dell'agire con le parole:

Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. (*Con la mano destra chiusa come se tenesse tra l'indice e il pollice una chiavetta fa l'atto di dare una mandata prima sulla tempia destra, poi in mezzo alla fronte, poi sulla tempia sinistra*). La seria, la civile, la pazza. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. – Ci mangeremmo tutti, signora mia, l'un l'altro, come tanti cani arrabbiati. – Non si può. – Io mi mangerei – per modo d'esempio – il signor Fifi. – Non si può. E che faccio allora? Dò una giratina così alla corda civile e gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa: – “Oh quanto m'è grato vedervi, caro il mio signor Fifi” – Capisce, signora? Ma può venire il momento che le acque s'intorbidano. E allora ... allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattr'otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio! (D'Amico 1986: 646-647).

L'aspetto più interessante di questo discorso di Ciampa è che il suo fattore di massimo impatto comunicativo non è costituito tanto da un elemento verbale, quanto piuttosto dall'operazione indicata nella didascalia: i singolari gesti della mano destra che girano tre volte l'immaginaria chiavetta risultano infatti particolarmente efficaci, e acquistano uno straordinario valore metaforico, paradossalmente, proprio perché in realtà la chiavetta non c'è. Quei gesti così semplici e insieme così sorprendenti aggiungono energia e dinamismo alle parole della battuta, le rafforzano, le animano e le convertono in grande spettacolo. Adattando all'esperienza teatrale una nozione elaborata da Aby Warburg per la critica d'arte, si potrebbe parlare di “superlativi gestuali”, atti ad accrescere il *pathos* espressivo senza produrre cadute nella verbosità dell'effusione sentimentale.

Va detto che lo stesso Ciampa – vittima al pari di Beatrice delle convenzioni sociali, con l'aggravante psicologica della consapevolezza – è incapace di aprire la corda seria, e di evitare quindi sia l'ipocrisia della corda civile sia il cedimento alla corda pazza. Lo scrivano si sofferma sì, nella scena conclusiva, su quella che possiamo supporre sia la sua autentica condizione umana, accennando fra l'altro in maniera difficilmente equivocabile a una «piaga vergognosa, nascosta»; ma tutto ciò lo fa solo per sottintesi e in astratto: «Parlo in generale, badiamo! Non parlo per me!», dice con insistenza, e non è del tutto escluso che lo pensi davvero, o che almeno finga anche con sé stesso di pensarlo. Potrebbe anzi darsi quasi per certo, alla luce di un passo del saggio pirandelliano sull'umorismo:

La pressione dell'altrui modo di giudicare, dell'altrui modo di sentire e di operare, è risentita da noi inconsciamente: e come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci (Taviani 2006: 934-935).

In effetti Ciampa, come poi Enrico IV, sembra riporre tutte le sue residue speranze nell'arte della simulazione: non a caso è un retore raffinatissimo, capace di prelevare

dal ciarpame del *bon ton* linguistico una banale frase di circostanza («è stato per una pazzia») e di trasformarla nel *deus ex machina* della vicenda. Un incolore modo di dire, rimotivato in senso letterale, assurge a “verità” buona per salvare la faccia; si sa del resto che la forzatura e la rottura delle comuni logiche conversazionali sono fenomeni tipici e ricorrenti della drammaturgia di Pirandello⁸.

Vari studi sulle marche morfosintattiche del parlato teatrale pirandelliano hanno sottolineato la grande versatilità e insieme il sostanziale equilibrio delle soluzioni che lo scrittore utilizza per rispondere alle esigenze di questo importante settore della rappresentazione dell’oralità⁹. Aggiungerei che il teatro di Pirandello evidenzia anche una spiccata sensibilità per la dimensione pragmatica del discorso, cioè per gli scambi dialogici intesi piuttosto come atti linguistici. Si tratta di un’attitudine che emerge con chiarezza dall’analisi di vari fenomeni tipici dell’interazione comunicativa, e in particolare di quelli di ambito paralinguistico o perilinguistico¹⁰. La variazione di tono, la prossemica, la gestualità, la mimica, gli ammiccamenti, le pause, i sospiri e altre modalità del processo di enunciazione sono precisate molto spesso dall’autore in didascalie come «più col cenno che con la voce» o «a bassa voce, ma vibratissima» e simili¹¹. Né può essere sottovalutata, in tale prospettiva, la fondamentale natura di indicatori pragmatici di alcuni elementi grafici utilizzati in ogni battuta delle commedie pirandelliane, come i punti esclamativi e interrogativi, che alludono a caratteristiche marcate dell’intonazione, o come i punti di sospensione, che segnalano all’interlocutore un’esigenza di cooperazione¹².

5. Mosse d’anima e proiezione di sé

Il significato di queste risorse del parlato-scritto cambia molto in relazione al contesto, e la loro duttilità d’uso contribuisce certamente a determinarne la frequenza e la rilevanza nel particolare tipo di operazione mimetica messa in atto dallo scrittore. Ma le ragioni dell’insistita predilezione si comprendono meglio collocandole all’interno della visione pirandelliana dei rapporti tra il parlato reale e il parlato teatrale, riassumibile nella seguente dichiarazione dello stesso scrittore: «tale è sempre il mio dialogo, non fatto mai di *parole*, ma di *mosse d’anima*» (Lettera a Nino Martoglio del 22 febbraio 1917¹³). Su questo particolare piano, il parlante è chiamato a fare i conti con sé stesso, o meglio ancora con l’immagine che intende dare di sé stesso, e perciò il confine tra il non detto e l’interdetto si assottiglia fino a scomparire.

⁸ Cfr. Giovanardi, Trifone 2015: 91-97, 205-214.

⁹ Si veda per esempio Frenguelli 2007.

¹⁰ De Mauro (2008: 153) etichetta come «perilinguistiche» le interiezioni, collocandole al confine tra la lingua e la paralingua.

¹¹ Sulla funzione delle didascalie in Pirandello cfr. Mingioni 2013: 105-109; i due esempi che ho citato si trovano nel dramma *Quando si è qualcuno*, in D’Amico, Varvaro 2007: 708 e 710. Si veda inoltre in questo volume il saggio di Coletti sulle didascalie nel melodramma.

¹² Giovanardi, Trifone 2015: 93-94.

¹³ Zappulla Muscarà 1980: 83.

La nozione del dialogo teatrale come un concentrato incalzante di *mosse d'anima*, invece che come una semplice serie di comuni *parole* legate tra loro, fa tornare alla mente un concetto espresso da Erving Goffman: le *mosse d'anima* di Pirandello presentano infatti una notevole somiglianza con le «mosse» (inglese *moves*) che, nel modello teorico di segmentazione del parlato proposto da Goffman (1987: 52-56), designano le unità fondamentali dell'interazione comunicativa. Il sociologo americano pone l'accento sull'importanza fondamentale che nella comunicazione assume il «canale complementare» costituito da «gesti facciali e vocalizzazioni non verbali» (ivi: 39-40), come pure dai movimenti del corpo e mutamenti di tono, che concorrono a definire il senso e il carattere del testo:

Tutti sanno che quando gli individui reagiscono a degli eventi essendo in presenza di altri, i loro sguardi, le loro espressioni e i loro cambiamenti di postura comunicano ogni sorta di implicazioni e significati. Quando, in queste situazioni, si pronunciano delle parole, il tono di voce, il modo di prendere fiato, le false partenze, le pause variamente collocate, come pure il modo di ascoltare, forniscono un contributo alla comunicazione (ivi: 26).

Goffman usa il termine *footing* per indicare “la linea o la posizione o la postura o il *self* proiettato” dal parlante nel corso di una conversazione: un cambiamento di *footing* implica in qualche modo una commutazione di codice, o comunque «un cambiamento nella posizione che assumiamo nei nostri confronti e in quelli degli altri», ad esempio sorridendo o ammiccando per attenuare il valore di un'affermazione precedente, oppure per segnalare che stavamo scherzando o volevamo fare dell'ironia (ivi: 179-180). Mi sembra che si possa cogliere un elemento di affinità tra la nozione pirandelliana di «mosse d'anima» e quella di «*self* proiettato»; anche se appare evidente che la formula utilizzata da Goffman, grazie alla sua connotazione sociologica oltre che psicologica, è meno esposta dell'altra ai rischi del soggettivismo¹⁴.

Poiché la conversazione «va avanti spezzettandosi in flussi di interscambi», una «mossa» può coincidere con una frase o con un intero turno, ma anche con due turni diversi, quando uno dei parlanti interviene per precisare o completare ciò che lui stesso o un altro hanno detto o cominciato a dire¹⁵. In effetti l'individuazione di un'unità dialogica che può interessare due o più turni diversi, un'unità quindi di livello superiore non solo rispetto alla frase ma anche rispetto al singolo turno, trova un puntuale riscontro nel teatro di Pirandello, in cui – come ha osservato Nencioni nel saggio *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello* – «un costrutto lanciato da un personaggio, e interrotto da un altro, può essere raccolto e proseguito da un terzo e concluso da un quarto, così da passare mnemonicamente e formalmente integro, ma non monotono, attraverso più bocche, come una struttura che, una volta impostata, persegue ostinatamente, sopra ogni intoppo, il proprio sviluppo»¹⁶. Naturalmente una simile architettura

¹⁴ Ma si veda in proposito Luperini 2014, dove si sottolinea la complessità della posizione di Pirandello.

¹⁵ Goffman 1987: 55-56.

¹⁶ Nencioni 1983b: 212.

tura dialogica restituisce un'immagine stilizzata della tendenza alla frammentazione tipica degli scambi linguistici reali, ma al tempo stesso dispensa materiali prelaborati variamente plasmabili dagli attori, offrendo stimoli alla loro *verve* interpretativa.

La riflessione sul parlato condotta da Pirandello, che lo spinge a fare ampio uso di una punteggiatura "espressiva" utile a evidenziare il valore illocutorio e perlocutorio delle enunciazioni, induce l'autore a sperimentare allo stesso scopo anche ulteriori strategie di marcatura grafica dell'oralità, nelle quali la funzione dei segni della tradizione viene reinterpretata, e le differenziazioni tipografiche vengono adattate alle esigenze pragmatiche. Penso in particolare alla cosiddetta virgola "tematizzante" e alla scrittura spaziata, che rispondono a esigenze di messa in rilievo generate o sollecitate proprio dal fluire rapido e vivace del dialogo, come accade nei seguenti esempi tratti dal *Gioco delle parti* (uso il corsivo per evidenziare le frasi che documentano i fenomeni menzionati):

GUIDO Come se fossi in una carcere!

SILIA *Ma sono, in una carcere!* (D'Amico 1993: 138).

GUIDO Hai detto che per te è un incubo!

SILIA Ma io dico *che ci sia, che viva*, questo è l'incubo per me! (ivi: 142).

In conclusione, oltre a dare un contributo fondamentale alla definizione della lingua scenica italiana, Pirandello ha mostrato gli elementi di teatralità presenti nelle stesse mosse dei "registi" e "attori" della conversazione ordinaria, ossia nei discorsi dei comuni parlanti. Così facendo, lo scrittore ha anticipato nella pratica della drammaturgia le teorie sulle strategie dell'agire con le parole e il forte interesse per l'implicito che caratterizza tanta parte della moderna analisi del discorso. Si tratta di un'acquisizione significativa, da mettere in rapporto con la piena consapevolezza pirandelliana del fatto che nel teatro le parole non possono e non devono essere mai inerti, dette tanto per dire.

6. La rivalutazione novecentesca dell'inautentico

Altre figure di rilievo della scena italiana dell'ultimo secolo, come Giovanni Testori, Dario Fo, Carmelo Bene o Annibale Ruccello, si collocano su traiettorie diverse rispetto alla fondamentale linea di ricerca teatrale impostata da Pirandello e proseguita con originalità di soluzioni da Eduardo (su cui si rinvia al successivo contributo di De Blasi). Le differenze principali consistono nel forte sviluppo dell'antirealismo e nella connessa rinuncia alla naturalezza linguistica. Soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, la crescente affermazione dell'italiano nei vari strati della popolazione, la notevole presenza dell'italiano regionale nel parlato corrente, la persistenza dei dialetti nel discorso di ambito locale, i connessi ricorrenti fenomeni di *code switching* e *code mixing*, lo straordinario proliferare di gerghi e linguaggi speciali, favoriscono la ripresa in una chiave moderna del tradizionale plurilinguismo scenico, aggiornato alla luce di un'idea dello spettacolo tipica della cultura novecentesca, che tende ad attribuire un valore positivo alla contaminazione, e si fa attrarre anche dalle espressioni creative dell'inautentico.

Uno dei vertici assoluti dell'inautentico a teatro è costituito indubbiamente dal già menzionato *grammelot*, che riprende le sonorità, l'intonazione e le cadenze di una lingua o di un dialetto senza associarle a parole e frasi reali; ma va detto che la manipolazione e la deformazione del linguaggio è un tipico *modus operandi* di Fo, in perfetta sintonia con gli intenti ludici e al tempo stesso satirici perseguiti dall'autore. Si spiega così, per esempio, il gusto di fare il verso ai pretenziosi linguaggi per iniziati, a cominciare da quello dei linguisti, a cui Fo (1992: 84) rimprovera di indulgere spesso ad «un gergo assolutamente apodittico, a dir poco sofisticato e criptico, già patrimonio della setta anabattista-scismatico-asclepiadea-alfatica degli eruditi extrasemantici-atarassici di Aquileia». Aggiungendo di aver notato, durante un convegno sul linguaggio teatrale, «gruppi di astanti raggiungere ripetutamente orgasmi multipli, mentre l'oratore snocciolava ètimi saturi di preziose apòcopi e antifrasi, con koinè composita. Alcuni hanno mugolato in estasi orgiastica: "Oh, sì, ancora, imeneo e perifrasi"».

Nel teatro di Fo la parodia dei gerghi tradizionali e dei codici specialistici si estende ai linguaggi della malavita, alle terminologie della medicina o della burocrazia, agli stessi formulari stereotipati dei movimenti politici di sinistra. Per quanto riguarda il gergo della malavita, si può ricordare una battuta di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960): «Basta che il piccionato scampani il risucchio e il gnocco, trac, è in brodo senza ravioli»¹⁷, ovvero 'se le potenziali vittime del furto (*il piccionato*) riescono a sottrarsi all'ondeggiamento del tram (*scampani il risucchio*), il borseggiatore (*il gnocco*) non intasca il bottino ricercato (*è in brodo senza ravioli*). Nel monologo scritto con Franca Rame *Alice nel paese senza meraviglie* (1977) viene preso di mira il fraseggio ambiguamente suggestivo della psicanalisi, attraverso locuzioni come «il complesso di castrazione dell'eunuco femmina», l'«invidia del pene», «l'autoaffermazione uterale con annesso autocompiacimento ovarico», «le turbe ancestrali», «il senso di inferiorità da gineceo» (Fo, Rame 1989: 102).

Una scena degli *Arcangeli non giocano a flipper* (1959) ambientata in un ministero romano offre il pretesto per inserire una canzoncina costituita da una sequela di espressioni burocratiche: «le cedole di transito, il bollo di verifica, / le pratiche da evadere, la tassazione a carico, / la controfirma invalida, la pezza per lo scarico, / lo scarico bonifico, il buono per gratifica, / il protocollo unico, la carta di certifica...» (Fo 1974a: 36). Nella commedia del 1969 *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone* (titolo tratto da una frase della *Lettera a una professoressa* di Don Milani) l'ironia va a colpire le frasi fatte della propaganda veterocomunista: «il proletariato vittorioso», il «compagno operaio» e «il compagno sindaco», il «sistema di sfruttamento» degli «sporchi capitalisti», «le persecuzioni e le campagne anticomuniste», «il crudele imperialista» (Fo 1975: 122-23).

In *Settimo: ruba un po' meno* (1964) la ricerca di un eloquio falsamente scientifico porta all'invenzione di neologismi occasionali come *feretrofobo* e *cadaverodotto*¹⁸. La *feretrofobia* «è la malattia di quegli individui che non sopportano l'idea di restar chiusi

¹⁷ Fo 1974a: 107.

¹⁸ Fo 1974b: 89, 94.

dentro una cassa da morto»¹⁹; mentre il *cadaverodotto* è un grande tubo in cui si infilano le salme per spedirle velocemente nei loculi del camposanto. L'improbabile onomaturgia mira ancora una volta a mettere in ridicolo l'ingiustificata e velleitaria esibizione di pomposi tecnicismi lessicali, usati come colpi di grancassa per coprire la mediocrità o, peggio, i secondi fini del discorso.

Nel corso di questa sperimentazione decisamente antinaturalistica la stessa voce dell'attore-autore diventa con il *grammelot* una sorta di «gesto fonetico» (Pizza 2006: 199); mentre la gestualità vera e propria, affinata negli anni Cinquanta dal giovane Fo grazie ai consigli e agli esempi del mimo francese Jacques Lecoq, assume forme straniante. Il lungo corpo dinoccolato e la postura all'indietro, con le falcate, le giravolte repentine e i movimenti robotizzati, e ancora i balzi da canguro, gli occhi spalancati e quel sorriso «un po' equino»²⁰ concorrono a trasformare l'intera persona fisica dell'attore in un originale elemento paralinguistico che, soprattutto nei monologhi, affianca i suoi duttili strumenti vocali nell'opera di conversione del testo in spettacolo. Lo straordinario *one man show* di *Mistero buffo*, in particolare, fa da modello e da trampolino al cosiddetto teatro di narrazione, che dalla fine del Novecento vede numerosi autori-attori (Marco Paolini, Marco Baliani, Laura Curino, Mario Perrotta, Ascanio Celestini, Davide Enia, Giulio Cavalli e altri) esercitare con successo sulla scena l'antico e sempre attuale ruolo del solista affabulante²¹.

Riferimenti bibliografici

- Barsotti 2007 = Barsotti, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- D'Amico 1986 = D'Amico, Alessandro (a cura di), *Maschere nude*, di Luigi Pirandello, I, Premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori.
- D'Amico 1993 = Id. (a cura di), *Maschere nude*, di Luigi Pirandello, II, Milano, Mondadori.
- D'Amico e Varvaro 2007 = D'Amico, Alessandro e Varvaro, Alberto (a cura di), *Maschere nude. Opere teatrali in dialetto*, di Luigi Pirandello, IV, Milano, Mondadori.
- Fo 1974a = Fo, Dario, *Le commedie*, Torino, Einaudi, I.
- Fo 1974b = Id., *Le Commedie*, Torino, Einaudi, II.
- Fo 1975 = Id., *Le Commedie*, Torino, Einaudi, III.
- Fo 1992 = Id., *Fabulazzo*, Milano, Kaos.
- Fo e Rame 1989 = Fo, Dario e Rame, Franca, *Alice nel paese senza meraviglie*, in Dario Fo, *Le commedie*, Torino, Einaudi, VIII, pp. 97-103.
- Frenguelli 2007 = Frenguelli, Gianluca, *Tecniche del discorso franto nel primo teatro di Pirandello*, in Melosi, Laura e Poli, Diego, *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, Macerata, Edizioni dell'Università di Macerata, pp. 117-137.
- Giovanardi e Trifone 2015 = Giovanardi, Claudio e Trifone, Pietro, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Goffman 1987 = Goffman, Erving, *Forme del parlare*, Traduzione italiana di Franca Orletti, Bologna, il Mulino (edizione originale: *Forms of Talks*, 1981).

¹⁹ Ivi: 109.

²⁰ Valentini 1977: 45.

²¹ Su alcuni aspetti linguistici del teatro di narrazione cfr. Stefanelli 2007. Sui «figli» d'arte di Dario Fo si veda anche Puppa 2018.

- Mingioni 2013 = Mingioni, Ilaria, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, ItaliAteneo.
- Moscato 2015 = Moscato, Enzo, *Le mie parole*, in Lezza, Antonia, Acanfora, Annunziata e Lucia, Carmela, *Antologia teatrale*, Napoli, Liguori, pp. 251-257.
- Nencioni 1983a = Nencioni, Giovanni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli.
- Nencioni 1983b = Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi.
- Padoan 1985 = Padoan, Giorgio (a cura di), Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandra*, Padova, Antenore.
- Pizza 2006 = Pizza, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame: genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni.
- Pozzi 1978 = Pozzi, Mario (a cura di), *Prose della volgar lingua*, di Pietro Bembo, in *Trattatisti del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Trovato 2014 = Trovato, Paolo (a cura di), *Discorso intorno alla nostra lingua*, di Niccolò Machiavelli, in *Enciclopedia Machiavelliana*, 3 voll., Roma, Treccani, I, pp. 458-469.
- Luperini 2014 = Luperini, Romano, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza.
- Puppa 2018 = Puppa, Paolo, *Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione*, in Benzoni, Pietro, Colamartino, Layla, Fiaschini, Fabrizio, Quinto, Matteo (a cura di), *A venti anni dal Nobel*, Atti del Convegno su Dario Fo (Pavia, 23-24 maggio 2017), Pavia University Press, pp. 63-71.
- Stefanelli 2007 = Stefanelli, Stefania, *I linguaggi del teatro di narrazione*, in Paolo Puppa (a cura di), *Lingua e lingue del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, pp. 331-354.
- Taviani 2006 = Taviani, Ferdinando (a cura di), *Saggi e interventi*, di Luigi Pirandello, Milano, Mondadori.
- Trifone 2000 = Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Valentini 1997 = Valentini, Chiara, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli.
- Zappulla Muscarà 1980 = Zappulla Muscarà, Sarah (a cura di), *Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito*, Milano, Pan.