

ROSA TROIANO

Lingua e dialetto a confronto in un 'travestimento' inedito del prosimetro sannazariano

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ROSA TROIANO

Lingua e dialetto a confronto in un 'travestimento' inedito del prosimetro sannazariano

Nel 'rifare il verso' alla raffinata poesia dell'egloga sannazariana, travestendo il testo delle dodici egloghe dell'*Arcadia* nel dialetto della farsa cavaiola, Vincenzo Braca capovolge la prospettiva della rappresentazione letteraria del mondo bucolico inquadrandolo dal 'basso', con altra sensibilità e con altra visione della vita. L'intervento evidenzia come il gioco di riscrittura messo in atto dallo scrittore comico salernitano ponga a contatto il dialetto della farsa con il genere linguistico dell'egloga colta, dando luogo a una forma intenzionale di plurilinguismo/mistilinguismo, a scopo ludico e parodistico, che contrassegna la dialettalità rusticale dell'*Arcadia* cavota. Tuttavia, nel suo insieme, il testo 'rifatto' non si configura soltanto come un puro esercizio di contraffazione linguistica, ha comunque il valore di un'esperienza poetico-letteraria dai tratti originali, per i modi con cui rimescola e ricrea forme di culture e lingue diverse.

L'*Arcadia de Sanazaro Cavota* è un libero adattamento nell'antico dialetto cavoto, il dialetto della 'farsa cavaiola', di uno dei grandi modelli della letteratura italiana ed europea, l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro. Realizzata tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento dallo scrittore comico salernitano Vincenzo Braca,¹ la versione costituisce un esperimento poco noto, e si direbbe anche unico per la singolare scelta del testo esemplare che viene 'rifatto', nell'ambito di quella tendenza al travestimento dialettale dei classici che accompagna e arricchisce l'affermazione in Italia degli usi letterari dei dialetti. Dai censimenti e dagli studi effettuati sull'esercizio poetico dell'adattamento nei vari dialetti d'Italia dei capolavori della tradizione antica e moderna² risulta, infatti, che a godere di una notevole ed estesa attenzione presso le culture regionali, in particolare nei secoli XVI-XVIII, sono stati anzitutto i due grandi poemi cinquecenteschi: l'*Orlando Furioso* (la prima traduzione è del 1550, in bergamasco) e la *Gerusalemme liberata*. Le loro versioni in dialetto si moltiplicano tra Seicento e Settecento, con un certo successo anche editoriale presso un pubblico medio-colto. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento inizia invece la storia della fortuna dialettale della *Divina commedia*, contrassegnata felicemente dagli esperimenti in milanese di Carlo Porta sul primo canto dell'*Inferno*, e su alcune parti del II, V, VII, risalenti agli anni 1804-5; ma il numero delle versioni in dialetto, parziali o integrali, del poema dantesco s'infittisce tra Ottocento e Novecento fino a

¹ Su Vincenzo Braca, riconosciuto dalla moderna storiografia teatrale come l'autore più rappresentativo della 'farsa cavaiola', si hanno scarse e poco sicure notizie biografiche. Si sa che nacque a Salerno nel 1566 dove studiò medicina entrando a far parte dell'Almo Collegio salernitano. Fu anche nominato Elettore della città; inoltre, da alcuni riferimenti contenuti nelle sue opere, si sa che visse anche a Cava de' Tirreni e a Napoli. Scrittore 'irregolare' che fece ruotare tutta la sua produzione drammaturgica e poetica intorno al motivo comico del dileggio e della beffa ai danni dei Cavesi (i *Cavuoti ciuoti*), Braca morì forse ammazzato in casa di un suo amico e protettore, Pietro de Ruggiero, dopo il 1614, o dopo il 1625. Il ricco e vario corpus delle sue opere è stato conservato in due manoscritti cartacei della Biblioteca Nazionale di Napoli, di cui uno è ritenuto autografo (segn. IX. F. 47, *Opere cavote / di Vincenzo Braca*) e sul quale, in tempi recenti, sono state allestite le edizioni dei testi: cfr. *Farse cavaiole*, a cura A. Mango, Roma, Bulzoni, 1973, tt. I-II; vedi ancora, V. BRACA, *Il "Processus criminalis" e i Pronostici*. Introduzione e cura di R. Troiano, con uno scritto di M.L. Nevola, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002. Il testo dell'*Arcadia cavota* è ancora inedito; è trascritto in entrambi i manoscritti: in quello supposto autografo, nei ff. 97r-117v; nell'altro, segn. XIV. E. 45, nei ff. 15r-33v. Su questa versione brachiana dell'*Arcadia*, un primo importante contributo è il saggio di M. RAK, *Un istrione in Arcadia. Una versione dialettale napoletana dell' "Arcadia" di Jacopo Sannazaro*, in M.C. Cafisse-F. D'Episcopo-V. Dolla-T. Fiorino (a cura di), *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, L. Miele, Napoli, SEN, 1987, 391-403.

² Per le prime essenziali indicazioni sulle traduzioni in dialetto dei classici cfr. C. SALVIONI, *La 'Divina Commedia', l'Orlando Furioso' e la 'Gerusalemme Liberata' nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa. Saggiolo bibliografico*, Nozze Maggini-Salvioni, Bellinzona, Tip. lit. C. Salvioni, 1902; per alcune precisazioni metodologiche, cfr. invece il saggio di A. STUSSI, *Fortuna dialettale della 'Commedia' (appunti sulle versioni settentrionali)*, in ID., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti*, Bologna, Il Mulino, 1982, 73-84; per un quadro articolato di questo filone importante delle letterature dialettali, vedi ancora il cap. di F. BREVINI, *Le traduzioni dialettali dei classici: il caso del Tasso*, in ID. (a cura di), *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, 1999, t. I, 1277-432.

dare luogo «a un vero e proprio fenomeno letterario», oggetto di un «filone di ricerca» che attende ancora «di essere iscritto in un “capitolo” dalle coordinate opportunamente definite del dantismo ufficiale».³

La tendenza al ‘travestimento’ dialettale dei classici coinvolge ben presto anche i capolavori della tradizione latina e greca. A Napoli, per esempio, tra la fine del Seicento e l'Ottocento il fenomeno si consolida fino a dare luogo a una produzione piuttosto significativa, oscillante tra fedeltà e parodia nei confronti del modello esemplare: dall'*Eneide di Virgilio Marone trasportata in ottava rima napoletana* di Nicola Stigliola (1699) alla *Batracomiomachia d'Omero* di Nunziante Pagano (1747), all'*Iliade* di Nicolò Capasso (1761), alla *Buccoleca* e alla *Georgeca* virgiliane tradotte da Michele Rocco (1749), alle *Favole* di Fedro *’sportate in ottava rimma napoletana* da Rocco Mormile (1830), fino alle *Odi* di Orazio *travestute da vasciajole de lo Mandracchio* da Gabriele Quattromani (1870). Traduzioni dell'*Iliade*, dell'*Eneide*, delle odi di Orazio sono fatte ancora tra Sette e Ottocento in friulano, genovese, veneziano, siciliano. Dal Novecento ad oggi, la pratica della traduzione dialettale ha perso di vigore; tuttavia ha potuto ancora registrare risultati particolarmente significativi e nuovi, per esempio, nella scelta di un grande scrittore contemporaneo di teatro come Edoardo De Filippo, che ha tradotto (1984) per la collana di Giulio Einaudi, «Scrittori tradotti da scrittori», in un napoletano seicentesco un capolavoro della letteratura inglese, *La Tempesta* di Shakespeare, dando ulteriore prova delle possibilità del dialetto di confrontarsi con lingue e culture antiche e moderne.⁴

In genere, la pratica delle traduzioni dialettali nasce e si afferma motivata da due propositi fondamentali: da una parte l'esigenza di un affinamento linguistico e retorico del dialetto condotto su generi letterari inconsueti per lo strumento dialettale, dall'altra, il proposito di acquisire a un patrimonio linguistico e culturale locale i capolavori della letteratura 'alta'. Di norma una traduzione mette a confronto sistemi differenti; nel caso della versione dialettale di un testo classico, come ha fatto notare Benvenuto Terracini, le due forme culturali della lingua e del dialetto «non si trovano in condizioni di parità: l'una è sentita come di dignità e prestigio inferiori all'altra».⁵ Sarà per questa percezione della differenza tra i due codici espressivi che nella trasposizione lo scrittore dialettale quasi sempre finisce per mantenere un rapporto libero con il testo-base, modificando continuamente l'equilibrio tra ripetizione e variazione, imitazione e alterazione, con un facile slittamento verso il controcanto e la deformazione fantasiosa e caricaturale allorché agiscono anche correnti culturali e poetiche, o particolari tensioni che favoriscono in un certo senso il capovolgimento di norme codificate e lo stravolgimento dei modelli del classicismo.

Entro tali coordinate si colloca l'esperimento dell'*Arcadia cavota* condotto da Vincenzo Braca sul prosimetro del Sannazaro, a cavallo del Seicento, in un tempo in cui l'opera godeva di una straordinaria fortuna, italiana e europea, per gli esiti raffinati e moderni con cui era stato trattato dal poeta umanista il tema bucolico nel romanzo pastorale.⁶ Anche se non abbiamo informazioni dirette sui tempi e sulle circostanze della traduzione, sulle ragioni e finalità di questa, tuttavia il proposito del traduttore non fu quasi certamente di natura divulgativa: ovvero, rendere più accessibile a un lettore medio-colto di provincia un'opera che peraltro doveva già da

³ O.S. CASALE, *Una sconosciuta traduzione-commento napoletana dei primi tre canti dell' 'Inferno'*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25- 29 ottobre 1999), Roma, Salerno editrice, 2001, t. II, 811-34: 811.

⁴ Sulle recenti traduzioni in napoletano vedi C.C. PERRONE, *Fra Alice e Pinocchio. I classici “travestute” nella contemporaneità*, in *Come parlano i classici: presenza e influenza dei classici nella modernità*. Atti del Convegno internazionale di Napoli (26-29 ottobre 2009), Roma, Salerno editrice, 2011, 583-608.

⁵ B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, a cura di B. Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983, 18.

⁶ Sulla fortuna italiana e europea dell'*Arcadia* cfr. F. TORRACA, *Gl'imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro*, in ID., *Scritti vari raccolti a cura dei discepoli*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società Editrice Dante Alighieri, 1928, 109-210; M. RICCUCCI, *Note sulla fortuna italiana ed europea dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, in *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del Congresso Nazionale dell'ADI (Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002), Roma, Bulzoni, 323-32.

tempo circolare in una città come Salerno così vicina a Napoli, e così ricettiva nei secoli verso la civiltà letteraria della capitale e le sue forme particolari in auge. Forse fu anche questa un'altra motivazione che spinse l'autore a pensare non a una versione fedele al testo, formalmente peraltro impossibile, bensì a un libero rifacimento delle egloghe del prosimetro sannazariano nel dialetto già impiegato nella produzione di farse cavaiole, con un'oscillazione tra lo scherzo, il capriccio e la parodia come rovesciamento di un modello di cui si riconosce il successo e l'autorevolezza poetica.

Volendo riprendere il titolo, particolarmente indicativo, di uno dei più importanti lavori sulla tendenza ai rifacimenti dei classici,⁷ nel 'rifare il verso' alla raffinata egloga sannazariana, Braca riporta personaggi, situazioni, modi di sentire in un orizzonte più greve, quello del bucolicismo rusticale e dialettale: il risultato finale sarà perciò l'adattamento della scena bucolica del celebre romanzo pastorale ai modi di una teatralità tutta cavota, di carattere farsesco, molto vicina all'universo drammaturgico e poetico dello scrittore comico. Anzitutto, l'immersione nell'atmosfera della scena cavota porta a un cambiamento/abbassamento nel sistema letterario dell'onomastica pastorale. I nomi illustri dei pastori che interloquiscono nel prosimetro, dalla semantica trasparente, descrittiva o allusiva – ad esempio, *Selvaggio* 'abitante delle selve'; *Montano*, 'montanaro, abitante dei monti'; *Ergasto*, propriamente 'lavoratore' (gr. *ergastér*), ma, com'è stato già detto, nel corso del romanzo il personaggio assumerà il profilo morale del 'travagliato';⁸ *Uranio*, epiteto generico dal greco *ouránios* 'celeste' (con un rinvio probabile al Pontano, autore del poema *Urania*); *Eugenio*, 'colui che è di buon animo'; *Clonico*, 'l'agitato' (<gr. *klónos*, 'agitazione'), *Carino*, 'il più giovane e bello', sono stravolti o sostituiti da antroponimi particolarmente espressivi e curiosi.

Abile manipolatore di lingue e linguaggi, Braca sceglie o ricrea scherzosamente nomi nella cui forma si avvertono tutte le suggestioni foniche di un'onomastica dialettale: opta, ad esempio, per nomi 'realistici' che valgono a creare un contesto locale, come gli ipocoristici suffissali *Masiello* e *Turiello* (anche *Verniero* e *Marano* portano i connotati di un'onomastica locale); o per nomi 'immaginativi' a carattere soprannominale, che evocano invece caratteristiche fisiche e morali del personaggio, come *Verdillo*, 'dal colorito verde pallido' (dello stesso tipo di *Gialliseo*, 'dal colorito giallognolo', nome-ritratto di un personaggio di una farsa brachiana, *La farza de lo Mastro de scola*); *Cardonio*, che sembra conservare, pur nell'adattamento del genere grammaticale, la forma del lat. volg. *cardonia*, da cui il fitonimo dialettale *cardogna*, 'cardo selvatico spinoso' (il nome si trova alternato nelle egloghe con *Sardonio*); o, ancora, per epiteti scherzosamente 'dispregiativi', come *Vernacchio*, 'pernacchia' (il pastore monologante dell'egloga VII che sostituisce *Sincero*); *Zurulo/Zuruo*, vicino al nap. *zurIELLO*, 'meschino, tapino' (< spagn. *zurullo*, 'materia molle'); infine, per stravolgimenti del tipo *Varciello*, forma nominale che sostituisce nell'egloga prima il nome del pastore *Selvaggio* (data anche l'alternanza iniziale *V/B*, tipica dei dialetti della Campania, il nome sembra piuttosto coniato su *Barcinio*, nel romanzo sannazariano il poeta Benedetto Gareth, detto il Cariteo). Non è difficile riscontrare in questa estrosa e straniante antroponomia pastorale qualche traccia di illustri ascendenze, come in *Patroco*, il nome che nella prima egloga sostituisce quello del pastore *Ergasto*. Un'ipotesi si potrebbe avanzare anche per il nome *Vettua*, che alla luce delle caratteristiche fonetiche del dialetto cavoto potrebbe suonare come adattamento di 'bettola', in questo caso da intendersi come 'persona scioperata', ulteriore esempio di un'onomastica comicamente peggiorativa, peraltro già sperimentata dallo scrittore per il linguaggio comico della farsa.

Questo gioco di riscrittura, irriverente e sconsciacrante, tende a capovolgere la prospettiva della rappresentazione letteraria del mondo bucolico, che si riscopre inquadrato dal 'basso' con un'altra sensibilità e con un'altra concezione di vita, le quali trovano la loro autentica espressione nel dialetto. Seguendo una prospettiva comparativa si evidenzia meglio come le

⁷ G. TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008.

⁸ Cfr. G. VILLANI, *Per l'edizione dell' "Arcadia" del Sannazaro*, Roma, Salerno editrice, 1989, 97; C. VECCE, Note a I. SANNAZARO, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci editore, 2013, 65, n. 8.

componenti comiche adottate dallo scrittore salernitano riescano a «disaggregare il registro letterariamente sacrale cercato nell'*Arcadia*»,⁹ secondo soluzioni e dosaggi di volta in volta variabili e differenti. La minore distanza tra l'originale e il testo rifatto si nota indubbiamente, come sostiene Michele Rak,¹⁰ negli attacchi del testo poetico; ma nello sviluppo successivo l'egloga sannazariana si ritrova ampiamente manomessa attraverso formule di condensazione, spostamenti dei contenuti dei versi, grottesche precisazioni lessicali, e, non ultima, attraverso la violazione dell'equilibrio ritmico-fonico della rima bucolica.

Ecco l'inizio del primo contrasto tra il pastore che si strugge d'amore, Ergasto, e l'amico consolatore, Selvaggio, com'è nell'originale:

SELVAGGIO	Ergasto mio, perché solingo e tacito pensar ti veggio? Oimè, che mal si lassano le pecorelle andare a lor ben placito! Vedi quelle che 'l rio varcando passano; vedi quei duo monton che 'nsieme correno	5
	come in un tempo per urtar s'abassano. Vedi ch'al vincitor tutte soccorreno e vannogli da tergo, e 'l vitto scacciano e con sembianti schivi ognor l'aborreno. E sai ben tu che i lupi (ancor che tacciano)	10
	fan le gran prede; e i can dormendo stannosi, però che i lor pastor non vi s'impacciano. Già per li boschi i vaghi ucelli fannosi i dolci nidi, e d'alti monti cascano le nevi, che pel sol tutte disfannosi.	15
	E par che i fiori per le valli nascano, et ogni ramo abbia le foglia tenere, e i puri agnelli per l'erbette pascano. L'arco ripiglia il fanciullin di Venere, che di ferir non è mai stanco, o sazio	20
	di far de le midolle arida cenere. Progne ritorna a noi per tanto spazio con la sorella sua dolce Cecropia a lamentarsi de l'antico strazio	25
	A dire il vero, oggi è tanta l'inopia di pastor che cantando all'ombra seggiano, che par che stiamo in Scozia o in Etiopia. Or poi che o nulli o pochi ti pareggiano a cantar versi sì leggiadri e frottole, deh canta omai, che par che i tempi il cheggiano.	30
ERGASTO	Selvaggio mio, per queste oscure grottole Filomena né Progne vi si vedono, ma meste strigi et importune nottole; Primavera e suoi dì per me non riedono, né truovo erbe o fioretti che mi gioveno,	35
	ma solo pruni e stecchi che 'l cor ledono. Nubbi mai da quest'aria non se moveno, e veggio, quando i dì son chiari e tepidi, notti di verno, che tonando pioveno. Perisca il mondo, e non pensar ch'io trepidi;	40
	ma attendo sua ruina, e già considero che 'l cor s'adempia di pensier più lepidi. Caggian baleni e tuon quanti ne videro i fier giganti in Flegra, e poi sommergasi	

⁹ RAK, *Un istrione in Arcadia...*, 397.

¹⁰ Ivi, 396.

la terra e 'l ciel, ch'io già per me il desidero. 45
 Come vuoi che 'l prostrato mio cor ergasi
 a poner cura in gregge umile e povero,
 ch'io spero che fra' lupi anzi dispergasi?
 Non truovo tra gli affanni altro ricovero
 che di sedermi solo appiè d'un acero, 50
 d'un faggio, d'un abete o ver d'un sovero;
 ché pensando a colei che 'l cor m'ha lacero
 divento un ghiaccio e di null'altra curomi,
 né sento il duol ond'io mi struggo e macero.
 (*Arcadia*, I 1-54)¹¹

Ed ecco invece come il contrasto tra i pastori-cantori, Varciglio e Patroco, 'travestiti alla cavota', si presenti comicamente contraffatto:

VARCIELLO Patroco mio, pocca s'è fatto mutuo
 e no' suoni 'a zampogna, e canti 'e frottue
 e bivi a l'antecoria e s'è dessutuo?
 Dimme a lo manco perché pe le grottue
 ne vai così penzuso e soitaro 5
 pratecando co sierpi e naravottue.
 Tu t'ieri fatto no puorto de sario
 e tutta 'a Cava te tenea pe no hommene
 sacciente, e mo a tte stisso tu s'è bario;
 maravegliato e stopefatto stongone 10
 de sta facenda, e cossì magro veote
 che pare singhe luccuo e no' faccie hom(m)ne.
 PATROCO Varciglio mio, de sto mio male preote
 no' nte 'npacci, e s'èo so' fatto 'nzipito,
 'a storia de sto fatto appriesso lèote. 15
 Se mi vide penzuso, e no' me pipito,
 sacci c'amore me 'ncappao a no sanceno
 co le bescate e me rota a suo libito.
 Chisti uocchi, che so' chiusi e sempe chianceno
 stanno cossì perché na Ninfa strazia 20
 sta coratella, e sti permune franceno,
 s'è che, mentre eo no' purgo 'a contumacia,
 sempre iaraggio spierito, e senza requie,
 pe trova' morte o quarche outra disgrazia.
 E s'è de me tu 'ntenderai l'esequie, 25
 Patrasso muorto, e di' pe troppo stimuo
 de carne, e pe no' avere nulla requie;
 tu hai pigliato a bota' no centimuo
 troppo gravuso, e come fatto cogliere
 teng<e> hai s'amore nui fui' soimuo? 30
 Deh buogli sse manette e lazzi sciogliere,
 e penza ca s'è gruosso, e hai 'e pecore
 da pascere, da lupi 'e soccorrere.
 Penza de ire a parare a le lecore,
 fare n'accota, e de sonare 'o ciufuo, 35
 e de no' fare a patreto da' de core.
 (*Arcadia cavota* I, 1-36)¹²

¹¹ I versi dell'*Arcadia* si citano da SANNAZARO, *Arcadia...*, 67-71.

¹² Nella trascrizione dei versi dell'*Arcadia cavota* ho seguito sempre la lezione del manoscritto napoletano *Opere cavote...*, ff. 130r-137v. Inoltre, pur attenendomi a criteri conservativi, trattandosi della documentazione della varietà letteraria di un antico dialetto della Campania nella trascrizione ho applicato la norma invalsa nelle edizioni delle opere di Vincenzo Braca, che è la stessa delle edizioni

Dai versi emergono quei procedimenti che diventeranno tipici delle versioni dialettali dei classici, tra Seicento e Ottocento: la 'riambientazione geografica', in questo caso, dei luoghi mitici dell'Arcadia nel territorio agreste e rupestre della città di Cava, centro compreso tra Salerno e Napoli, eletto nell'immaginario comico come l'altrove rustico, greve e goffo da contrapporre a quello spazio geografico 'tra il reale e l'ideale' celebrato dalla letteratura. Le invocazioni, disseminate nelle egloghe, alla città e ai *Cavuoti*, convocati a partecipare insieme agli elementi della natura ai lamenti e ai pianti funebri dei pastori («Da po' ch' 'o dotto vierzo e 'o doce canto / no' se spera ascotare pe ste serve / accommenzate o vui Cavuoti 'o chianto. // Chianciti voschi e chianciti vuie erve / e tu montagna, collina e ballone / pocca a nuie songo 'e fatora proterve. // Facite nota 'a vostra penione / e gridando pe rupe e pe chianura / mostrate ca chiancite co ragione // pocca cchiù no' se vede a sta verdura / Zerella stare assettata a jocare / sopra a sti prati, a 'o caudo e 'a fredura », XI 1-12), i riferimenti ai luoghi e ai costumi cavasi («I Marini e Pasciano, / Santo Aitoro / e 'Molina, / 'i Zizzi e 'a Terravecchia co 'i Galisi, / 'i Lanni e Metegliano / facevano gran ruina / mentre abitavi a lontani paisi», V 40-45; «Penza de ire a parare alle lecore», I 34) diventano strumenti nelle egloghe della deformazione comica.

Altra risorsa di cui si serve lo scrittore è il ricorso al repertorio idiomatrico. Nel tessuto lessicale spiccano espressioni metaforiche del tipo: «tu hai pigliato a bota' no centimuo» (I 28); qui la voce *centimuo*, che è un noto grecismo (*centimulo* < *χεντόμυλον) del latino regionale dell'Italia meridionale con cui un tempo si denominava un tipo di mulino, compare con un significato astratto, figurato: vale, infatti, come nei dialetti meridionali, per 'ti girano troppi pensieri gravi per la testa', È Varciello che parla, il rimprovero è rivolto a Patroco per scuoterlo dai suoi travagli interiori. Sono evidenti anche giochi di suoni nel ricorso a paronomasie dal valore scherzosamente allusivo: «secoto na ceceglia / che m'ha cegliato (mi ha punto) e me causa dolore» (II 53-54). Nel riadattamento scherzoso alla lingua e alla cultura d'arrivo del verso della canzonetta riportato dal Sannazaro, e *seguo un basilisco* (*Arcadia*, II v. 94), il serpente fantastico dell'immaginario classico dal veleno potentissimo, capace di uccidere con il solo sguardo, diventa la piccola serpe ritenuta cieca dalla credenza popolare.

Ma, oltre la parodia e lo scherzo, nella versione cavota dell'*Arcadia* si possono ritrovare anche espressioni metaforiche di una certa lirica bellezza, come quella costruita sulla somiglianza dell'oscillazione pendolare dell'altalena (*sagliependua*) con i riflessi ondeggianti dei raggi solari nel mare. Vale la pena di richiamare il contesto in cui l'espressione è stata utilizzata dal 'traduttore' per creare rapporti di 'equivalenza' con il modello:

MONTANO Itene all'ombra degli ameni faggi,
pasciute pecorelle, omai che 'l sole
sul mezzo giorno indrizza i caldi raggi.
(*Arcadia*, II 1-3)

VERDILLO Curri tu mantra a l'ombra de l'amendue
mo che già si pasciuta e 'o sole cotua
'o carro e fa n' 'o mare a sagliependua.
(*Arcadia cavota*, II 1-3)

Nei primi due versi della terzina la tendenza ad allontanarsi dall'originale si manifesta attraverso semplici sostituzioni lessicali, ma poi la 'traduzione' è spinta sino alla rimodulazione del dettato della bucolica colta: la ricodificazione semantica dell'informazione temporale si attua

moderne di testi in dialetto napoletano, seguita da me nel lavoro di preparazione dell'edizione del testo di prossima pubblicazione. Gli interventi sono stati limitati alla segnalazione con l'apostrofo delle aferesi; all'uso dell'accento grave per la forma del verbo essere *sì* ('sei) e dell'accento circonflesso per le forme contratte delle preposizioni articolate; alla divisione di 'n preposizione ('in') dalla parola seguente; ad uniformare a *cchiù* ('più') le diverse forme prive di raddoppiamento; a trascrivere come -z- la grafia -ti-, a riportare a *e* la congiunzione *et*.

attraverso il procedimento figurale idiomatico che dà risalto alla viva naturalezza dell'immagine. Si noti ancora come nel riprodurre i tropi della bellezza femminile presenti nell'*incipit* di una delle canzonette per musica, tre-quattrocentesche, citate dal Sannazaro nella seconda egloga: «MONTANO Fillida mia, più che i ligustri bianca, / più vermiglia che 'l prato a mezzo aprile [...]» (101-106) i colti figuranti floreali siano sostituiti dalla ricotta, dalla ciliegia e dalla susina selvatica, segni di un universo linguistico ed emozionale che rinvia alla concretezza e alla materialità dell'esistenza: «VERDILLO 'A ninfa mia, ianca cchiù d' 'a recotta, / rossa cchiù de cerasa, o pruno trigno» (*Arcadia cavota*, II 110-111). Il sintagma *pruno trigno*, collocato alla fine del verso, finisce per fare da cerniera nella variazione stilistica tra l'attacco lirico della variante dialettale della canzonetta e i versi successivi, dal tono dissonante ed espressionistico: «cruda cchiù de no ragno, / che quanto cchiù me 'ncagno (accanisco) / cchiù vole che eo me sfondola e abotto» (112-114).

Le divergenze tra i due testi si colgono anche nelle egloghe a sfondo politico-morale, laddove la poesia bucolica tratta il tema della crisi del presente, dominato da furti («Oh quanti intorno a queste selve numeri / pastori, in vista buon, che tutti furano / rastri, zappe, sampogne, aratri e vomeri!») e folli violenze («rabbiose insanie»), e quello della nostalgia di un passato favolosamente felice. Nel tempo aureo dell'*Arcadia* del poeta napoletano gli dei portavano a pascolo le pecore, cantavano; tra gli uomini non c'erano motivi di ira perché «i campi eran comuni e senza termini» e la terra faceva nascere i frutti in abbondanza. Non c'erano guerre né violenze; i vecchi affrontavano intrepidi la morte, «o con erbe incantate ingiovenivano»; i giovani s'amavano come candide colombe, senza manifestazioni di gelosia; i giorni erano «lucenti e tepidi» e «all'ombra dilettevole» ciascuno si nutriva di latte e ghiande, bacche di ginepro e more (VI 70-95; 133-35). Nell'*Arcadia* riscritta di Vincenzo Braca quell'età dolce e felice coincide con un tempo in cui i Cavoti vivevano senza sospetto o ansia; si dedicavano al loro passatempo preferito, la caccia, lasciando incustoditi i loro greggi («'a mantra aperta»). Se nel territorio di Cava c'erano agitazioni, il Sindaco placava ogni tumulto («remore»). Ora è tempo invece, continua il pastore Sardonio nel suo lamento contro il presente di Cava, che chi soffre forte indigenza («pate assai penuria») s'aiuti con le mani contro la roba altrui («'a toa sostanza»), senza alcuna preoccupazione di essere denunciato presso «'a Curia» (il Tribunale). La corruzione dei tempi è tale che ogni vincolo morale è violato: tradimenti e ruberie si praticano di continuo tra gli stessi consanguinei: «A 'o figlio 'o patre sempre fa no stimuo / e no' s'ama 'a moglie, 'o frate e 'o sozio / ma tradisce un'a l'autro de continuo [...] // Mo have 'o figlio co 'o patre sconcordia / 'o frate arrobba ô zio, 'o zio ô yendero, / e cossi non c'è cchiù misericordia» (VI 7-9; 37-39). In questa *Arcadia cavota* degradata la banalità del male si manifesta «come disordine regolabile soltanto dalle imprevedibili e cieche torture (*suppittio*) del caso». ¹³

Lo stato che Braca ci descrive di Napoli nella decima egloga non è meno desolato: agli occhi di Vettua, proiezione autobiografica del poeta salernitano che nella vicenda giovanile del pastore fa riferimento al suo viaggio realmente fatto a Napoli, la città-capitale si presenta con la triste fisionomia della metropoli cinque-seicentesca affollata di avvocati imbroglianti («'nfeniti legisti maleteche») che vendono chiacchiere e «mille leteche»; di medici che prolungano ad arte le malattie; di astrologi bugiardi; di filosofi persi dietro a cose vane; infine, di artigiani che con le loro malizie imbrogliano poveri e stranieri («frostieri»). Su questo stato di crisi universale, che è crisi del mondo e dell'umanità, incombono scenari apocalittici: «e songo 'e stelle irate contro 'a terra / e patimo nui guerra e carestia / sdisgno, odio, malatia, gliandoe e peste, / terremoto e tempeste e 'o sole scura / 'a luna» (X 47-5). Ma l'ultima terzina dell'egloga decima sembra contenere una luce di speranza affidata alla forza della poesia e agli insegnamenti dei poeti, che, se apprezzati dal *vulgo*, possono aiutare a migliorare le sorti morali dell'umanità; anche perché, se come dice il proverbio: «sto mundo vota come a no centimuo», nulla è impossibile, tutto può essere rovesciato e rifondato.

¹³ RAK, *Un istrione in Arcadia...*, 399.

Nella riscrittura dell'egloga bucolica sannazariana Vincenzo Braca si sforza di riprodurre, nelle linee generali, la varietà metrica del testo modello, conservando la terzina di endecasillabi sdruccioli e quella mista di sdruccioli e piani, che si alternano con il ritmo frottolato di endecasillabi con rimalmezzo (I, II, VI, VIII, IX, X, XI, XII), nonché il metro della canzone (III, V) e della sestina semplice di ispirazione petrarchesca (IV, VII). Tuttavia, nella tessitura ritmico-metrica del testo, il 'traduttore' sceglie come punto di devianza dall'originale la rima, abilmente violata attraverso il ricorso a un contrassegno linguistico del cavoto: l'alterazione della laterale apico-dentale [-l-] in posizione intervocalica (*amendua : sagliependua*) o il suo dileguamento (*scapuatoe*). Il tratto - attualmente scomparso nel dialetto di Cava, anche se si può ritrovare ancora nel dialetto parlato dagli anziani dell'entroterra salernitano (nelle località di Penta e di Lancusi della Valle dell'Irno) - è assunto come blasone linguistico nella lingua comica della tradizione della farsa cavaiola, accanto alla resa ipercorretta (-nd-) del gruppo -nn- ('*ndammorato* in luogo di '*nnammorato*').¹⁴ La devianza si realizza anche attraverso l'introduzione di un elemento lessicale dialettale nella serie delle parole-rime.

Il procedimento parodico della violazione dell'equilibrio ritmico-fonico del verso sannazariano serve a mettere in crisi la convenzionalità e fissità del sistema della rima bucolica. Nel codice linguistico bucolico, costituitosi nell'ultimo quarto del Quattrocento, e riprodotto a Napoli da P. Jacopo De Jennaro e dal Sannazaro, la rima sdrucciola in -*ottole* prevede sempre la stessa serie di parole, *frottole : grottole : nottole*.¹⁵ Deviando dalla norma, Braca sostituisce con la voce dialettale *naravottua*, 'rospo', una parola intoccabile, l'illustre 'nottola' (dim. del classico NOCTŪA 'civetta', quest'ultimo nel lessico delle *Georgiche*, I 403), presente nei bucolici toscani e recuperata dal Sannazaro secondo una precisa tecnica di ripetizione dell'istituto della rima bucolica: «ERGASTO Selvaggio mio, per queste oscure grottole / Filomema né Progne vi si vedono, / ma meste strigi et importune nottole» (*Arcadia*, I 31-33). La nuova famiglia di parole-rima altera il delicato sistema della fauna arcadica e la sua raffinata e letteraria stilizzazione raggiunta dal verso sannazariano: alla coppia *mesti strigi e importune nottole* ('gli infausti gufi e le sinistre civette') se ne contrappone un'altra, *sierpi e naravottue*, che spogliata delle sue reminiscenze letterarie e del contrassegno stilistico, l'epiteto esornativo, finisce per connotare con realismo grottesco il paesaggio dell'*Arcadia cavota*.

Poco più avanti, nella stessa egloga, viene ricostruita una nuova serie lessicale e ritmica con una desinenza verbale dialettale -*eno*, peraltro non estranea allo stesso 'eclettismo linguistico'¹⁶ del modello: *chianceno : franceno* in rima con *sanceno* 'ligustro'. Il latinismo sdrucciolo *franceno* (da FRANGĒRE, con i significati classici di 'macinare', 'dissodare', 'spezzare' ed infine di 'ferire', presenti nella lingua dell'*Arcadia*)¹⁷ acquista, nella nuova serie, una particolare funzione enfatica ed espressionistica, non solo per la posizione che occupa alla fine del verso, ma anche per il contesto da cui è accompagnato, e per i nuovi riflessi semantici che la parola di origine dotta riceve dal sistema lessicale dialettale campano: «Se mi vidi penzuso e no' me pipito / sacci c'Amore me 'ncappao a no sanceno / co le bescate , e me rota a suo libito. // Chissi uocchi, che so' chiusi e sempre chianceno, / stanno cossi perché na Ninfa strazia / sta coratella, e sti permuni franceno» (I 16-21). Rimosso l'ampio riferimento all'apparizione della pastorella nel fiume (*Arcadia*, I 61-90), e tutte le allusioni letterarie e mitologiche, sono gli effetti rabbiosamente devastanti, che le panie di una passione non corrisposta producono sull'innamorato, a prendere corpo nel nuovo linguaggio dai referenti crudamente realistici e dalle deformanti metonimie.

¹⁴ Sulle caratteristiche strutturali dell'antico dialetto cavoto testimoniato dalle opere di Vincenzo Braca cfr. R. TROIANO, *Tratti strutturali della 'varietà' del cavoto*, in EAD., *Dialetti scritti e descritti. Studi di dialettologia e di letteratura*, Salerno, Edisud-Salerno, 2005, 37-84.

¹⁵ Cfr. M. CORTI, *Il codice bucolico e l'"Arcadia" di Iacobo Sannazaro*, in EAD., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1977, 341.

¹⁶ Cfr. L. SERIANNI, *L'esperienza del Sannazaro*, in L. Serrianni.-P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, I, *I luoghi della codificazione. La prosa*, Torino, Einaudi, 1993, 487.

¹⁷ Cfr. G. FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, 141; ma vedi anche le note di commento di F. Erspamer a I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990, 110, n. 20.

Nel registro rinnovato, i polmoni si rodono, crepano per la stizza e il dolore, com'è straziata dall'amore *la coratella*, connotazione scherzosamente zoomorfica delle parti interne del corpo (il cuore e gli altri organi) avvicinate a quelle delle bestie macellate.

Vincenzo Braca si applica all'impresa di traduttore con un certo virtuosismo linguistico, pronto ad accogliere voci incosulte della varietà locale, adattabili per la particolare forma sdrucchiola al tessuto metrico dell'egloga (un assaggio: *centimuo, cuccica, frizeca, sargiuottuo, strizeca*, ecc.) collocandole accanto ad altre di estrazione letteraria, prelevate dal modello, che risultano, però, integrabili nel sistema fono-morfologico e lessicale del dialetto locale. È sintomatica la presenza di arcaismi letterari, come i tipi *pratora* e *fatora* dal caratteristico plurale in *-ora*, specializzati come rimanti nell'egloga del Sannazaro, ma ben presto usciti dall'uso letterario, i quali ricorrono con altri tipi dal paradigma neutro,¹⁸ *tronua* 'tuoni'; *rotua* 'rotoli', *sonua* 'suoni' (quest'ultimo probabilmente un acquisto artificiale del Braca). Si veda il tratto che segue, dall'egloga X, che riproduce un altro *tòpos* del genere bucolico: il lamento sulla crisi della poesia nei tempi presenti, generata dal prevalere della logica degli interessi pratici che distoglie ed estrania dai valori poetici, seguito da uno squarcio autobiografico sulla giovinezza di Braca: «PATROCO Nullo pastore, Vettua mia, te frizeca / a parlare d' 'o canto o de le sonua, / perch'è 'o nteresse a nuie cuccica e pizeca. // A no signore danno 'n capo 'e tronua / se no poeta vede â corte, o fiseco / che volesse ire 'n cocchio, o dentro 'a conua. // VETTUA Quando eo giovane t'era, e ieva tiseco, / 'ntonato co 'o sargiuottuo pe 'e pratora, / passando ogni pericuo, ogni riseco, / me venne voglia c' 'o aiuto d' 'e fatora / cercare autri paisi inabitabui / pe cammenare ô mundo e morì a satora» («PATROCO Nessun pastore, mio Vettua, ti spinge / a parlare di canti o suoni, / perché l'interesse ci adescia e stuzzica. // A un signore cadono in testa tuoni / se un poeta vede a corte, o un medico / che volesse andare in cocchio o nella lettiga. // VETTUA Quando ero giovane e andavo rigido / con il giubbetto sostenuto per i prati, / passando ogni pericolo, ogni rischio, / mi venne voglia, con l'aiuto della sorte, / di cercare altri paesi sconosciuti, / per vagare per il mondo e morire saturo», X 7-18).

Particolarmente variato è il campo lessicale che si sviluppa intorno al tema allegorico dei lupi rapaci che minacciano il gregge e la pace dei pastori-cantori;¹⁹ il tema è anticipato nella prima egloga e poi ripreso nella seconda, con uno sviluppo narrativo che dà luogo a scene di vita pastorale che nell'*Arcadia cavota* sembrano quasi riprodotte come se fossero state colte dal vivo. Spiccano, in questo ambito, derivati di *mandra* (già nell'*Arcadia sannazariana*, dal lat. *māndra*, a sua volta dal gr. *mándra* 'ovile, recinto') come *mantrizzo*, con assordimento della consonante, nel significato forse di 'parte dell'ovile dove si mungono le pecore', oppure, come nei dialetti cilentani, 'recinto piccolo per gregge': di larga diffusione nei dialetti salernitani il tipo derivato è sopravvissuto nelle sue diverse varianti (tra cui *Mandrino*) anche nella toponomastica pedemontana dell'area salernitana; *trofe*: voce collegata al greco τροφή 'nutrimento', la quale oltre al significato di 'cespuglio, arbusto, ciuffo d'erba' ha quello di 'cesto'; *cupo*: dal lat. CUPA 'botte, barile', è invece l'alveare, come rifugio delle api predisposto dall'uomo, un tempo fatto con un vecchio barile (o con una corteccia di quercia ripiegata). Tra le voci verbali, interessante è la variazione sinonimica tra *bocchioneo* ('caccio via'), forma dal valore aspettuale iterativo, che

¹⁸ Sulla vitalità nei dialetti meridionali dei plurali in *-a* e *-ora*, derivanti da forme latine di plurale neutro, frequenti anche nei dialetti antichi centro-settentrionali, ma poi caduti in disuso, si veda G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, II, *Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968, §370; per la presenza di tali forme nella lingua della poesia cfr. L. SERIANNI, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2001, 148-49.

¹⁹ Per l'immagine dei lupi nel prosimetro del Sannazaro, carica «di allusioni alla realtà politica contemporanea, e in particolare a funzionari dell'amministrazione regia colpevoli di spoliazioni e arricchimenti illeciti» vedi C. VECCE, Note di commento a I. SANNAZARO, *Arcadia...*, 68; 82-83. Le note contengono anche il rinvio alla bibliografia sul tema; tra i riferimenti spiccano quelli a M. SANTAGATA, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979; M. RICCUCCI, *Il neghittoso e il fier connubbio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001; E. FENZI, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in P. Sabbatino (a cura di), *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2009, 71-95.

indica l'azione del cacciar via un animale spingendolo verso una direzione; *scapuato* 'mettetelo in fuga', riconducibile al latino *EXCAPULARE, 'liberare(-rsi) dal cappio', per estensione qui 'mettere in fuga un animale'; ed infine *fuite* 'fuggite', nel grido con cui i pastori incalzano il lupo, *Fuite 'o mariuolo*, un autentico calco di *Fuggite il ladro* dell'originale, che riproduce la stessa struttura semantica e sintattica, antica e letteraria, del verbo 'fuggire' nel significato sempre di 'mettere in fuga, scacciare; inseguire, incalzare'.

Altrove, però, continuando a spigolare tra quei luoghi della versione dialettale dove il testo d'arrivo non si allontana eccessivamente dal testo di partenza, il confronto nel dominio della sintassi mostra la distanza tra lingua e dialetto. Si noti infatti dalla traduzione di un passo tratto dall'egloga seconda, collocato all'inizio del canto amebeo, come divergano gli stili sintattici dei due testi: da una struttura forte e finemente progettata nella sua architettura metrico-sintattica, la quale esalta il ritmo e l'eleganza dell'eloquio dei pastori colti nelle loro battute di dialogo: «MONTANO Voi cantar meco? Or incomincia affatto» (v. 72); e la risposta di «URANIO Io canterò con patto / di risponder a quel che dir ti sento.» (vv. 73-74), si affonda invece in uno stile comunicativo che riproduce i tratti di un'oralità informale, bassa e popolare: «VERDILLO Vuoi tu cantare, pocca so' benuto?». Ed ecco la risposta: «ZUROLO Voglio essere tenuto / rispondere a che dici, e cossì canto». Notevoli sono qui sia il ricorso a un costrutto raro, documentato nell'italiano antico, del participio *tenuto*, che nell'inarcatura del verso non regge alcuna preposizione dinanzi al verbo che segue (*tenuto/rispondere*), sia il presente indicativo *canto* al posto del regolare futuro *canterò*, oltre alla preferenza per la paratassi con la *e* che congiunge.

L'egloga rusticale e dialettale della versione cavota mostra una struttura linguistica nel complesso omogenea per quanto riguarda la presenza dei tratti fondamentali che caratterizzano linguisticamente il sistema del dialetto cavoto assunto a strumento letterario, tuttavia al suo interno si possono notare fenomeni di oscillazioni e di interferenza dovuti al contatto/confronto del dialetto con la lingua letteraria, che danno luogo a una forma intenzionale di plurilinguismo/mistilinguismo a scopo ludico e parodistico. Tra i fenomeni che possono essere interpretati come esito di un gioco caricaturale del traduttore che mima la parlata dei pastori cavoti e i loro sforzi di innalzarsi al genere linguistico dell'egloga colta, c'è il caso, per esempio, della parola 'bosco' resa come *vosco* che si alterna con la forma più marcata dialettalmente *vuosco*; la presenza di alterazioni e ipercorrettismi fonetici tipici della lingua della scena comica di Braca (*'ndozente*); i procedimenti di enunciazione mistilingue, per cui gli elementi lessicali che appartengono alla lingua sono incassati nel quadro fonologico e morfosintattico fornito dal dialetto: *de chillo viso angelico e soprano*; oppure *sta co l'arme elette e belle (XI)*; *Arma bella e jentile, ch'auzate hai le panelle / vierzo d' 'o cielo e con gran festa e iuoco / guodi no eterno abrule*.

La mescolanza di codici e registri implica una certa libertà di attingere a un lessico vario, per cui nel tessuto linguistico dell'egloga cavota figurano parole radicate negli usi parlati locali, e tuttora vive; occasionali voci dialettali, artificiose e di ardua interpretazione, frutto probabilmente di una manipolazione lessicale da parte dello scrittore, come *'ndarzelluto*; semplici equivalenze tra dialetto e lingua (*alma/arma*); prestiti dal linguaggio della bucolica colta napoletana, e attraverso di essa, anche da quello della tradizione lirica petrarchesca; ed infine qualche rara occorrenza lessicale, riconducibile al filone neologico della lingua tra Cinquecento e Seicento: *amentecidio*, 'amanticidio', messa in rima con *'mecidio*, 'omicidio', sul cui modello la neoformazione, destinata ben presto a scomparire, era stata coniata con la ripresa del secondo elemento compositivo di origine latina.²⁰ La forma dotta viene accolta figurando come parola comica nel contesto finale dell'egloga XII, laddove si mette in scena la disperazione del pastore Scarzella per la morte della ninfa Arzenia: «perché co 'a fauce fatto hai sso 'mecidio / e sto dolore mio a pietà non movete. // Pruireme a 'o manco a me qualche sossidio, / damme no cortellaccio 'n cimma 'a coppua / azzò me mora e fazza amantecidio» (131-135).

²⁰ Per la presenza nel lessico del Seicento di parole formate invece con *-cida*, che «appaiono e scompaiono», tra cui anche *amanticida*, vedi B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1966, 458.

Per concludere, il plurilinguismo dell'egloga cavota è il frutto di una sperimentazione linguistica tesa verso la caratterizzazione di una dialettalità rusticale che si accorda con un gusto della metafora e della locuzione proverbiale, e con un uso parodistico della parola nei confronti del testo e della lingua-modello; ma nel suo insieme *l'Arcadia cavota* non si configura soltanto come un puro esercizio di contraffazione o di rovesciamento parodico: il testo 'rifatto' conserva il valore di un'esperienza poetico-letteraria dai tratti originali per i modi con cui rimescola e ricrea suggestioni e forme di culture e di lingue diverse.