

BRUNILDE MAFFUCCI

La moglie giudice e parte. Appunti linguistici sulla commedia di Gigli

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

BRUNILDE MAFFUCCI

La moglie giudice e parte. Appunti linguistici sulla commedia di Gigli.

Obiettivo del contributo è evidenziare la posizione occupata da Girolamo Gigli nell'ambito della cosiddetta 'pulitissima scuola fiorentina' e delineare il profilo linguistico di una sua commedia 'La moglie giudice e parte ovvero il Ser Lapo'. In particolare, sono state prese in considerazione la registrazione delle particolarità dei dialetti senese e fiorentino, le caratteristiche che contraddistinguono la lingua dei personaggi elevati e la lingua dei personaggi popolari, lo sfruttamento di materiali linguistici appartenenti alla tradizione letteraria nonché il ricorso alle strategie linguistiche di mimesi del parlato.

Il senese Girolamo Gigli insieme a Nelli e Faggioli è uno dei rappresentanti più significativi della commedia toscana del primo Settecento. I tre autori, arcadi e legati in diverso modo alla Crusca, vissero nello stesso rigido clima morale e religioso della toscana di Cosimo III e operarono in un periodo di profonda trasformazione del teatro.¹ All'inizio del Settecento il teatro barocco fondato sulla mescolanza dei generi e l'ibridismo dei linguaggi fu investito dallo spirito di riforma dell'Arcadia. Nel XVIII secolo si abbandonò l'uso delle maschere e la pratica della recitazione 'all'improvviso' fondata su tipi linguisticamente caratterizzati e si cominciò a sentire l'esigenza di introdurre sulla scena la realtà quotidiana.² Soltanto Goldoni, tuttavia, realizzò una soluzione completa ed efficace per riformare il teatro nazionale. Reinterpretando «l'estemporanea plasticità linguistica» e la «carica di verità espressiva» della Commedia dell'Arte, riuscì ad imporre un «teatro del vero» con un linguaggio nuovo e uno «stile familiare» comprensibile ad un pubblico composto di spettatori parlanti lingue diverse.³ Come è noto, infatti, il commediografo veneziano attinse al «libro del Mondo» mitigandolo con la sapienza pratica acquisita dal «libro del teatro». Abbandonò convenzionalismi e schematizzazioni, mise al centro della scena la realtà dei rapporti umani e della vita sociale e riuscì a dare una risposta efficace all'esigenza di una lingua media nazionale.⁴

Nel percorso evolutivo che culmina con la sua riforma, un posto di grande rilievo è occupato dall'esperienza drammaturgica di Faggioli, Gigli e Nelli.⁵ Fu proprio Goldoni il primo a riunirli nella comune definizione di 'pulitissima scuola toscana'. Nei tre autori che si conoscono e intrattengono rapporti diretti ed epistolari non è rilevabile la coscienza di costituire insieme agli altri una scuola, ma autorevoli giudizi critici hanno sottolineato una serie di elementi di omogeneità nella loro opera.⁶ I tre toscani sono tradizionalmente considerati predecessori di Goldoni e fonte primaria della sua riforma. L'iconografia del primo tomo dell'edizione Pasquali, che mostra Goldoni fanciullo assorto al suo scrittoio con una libreria alle spalle in cui appaiono, tra gli altri, due volumi di Faggioli e di Gigli, ha avallato questa ascendenza.⁷ Tuttavia, nonostante l'importanza della loro esperienza all'interno della linea evolutiva del teatro italiano, la loro posizione risulta tradizionale e provinciale rispetto a quella goldoniana.⁸ Il giudizio dello stesso Goldoni sulla loro opera fu contraddittorio. Egli lodò il loro tentativo di avvicinarsi all'«antica semplicità dello stile» e alla «naturalità del dire» riferendosi in modo specifico a Gigli ma allo stesso tempo affermò di essere

¹ Cfr. M. L. ALTIERI BIAGI, *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana* in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, 58-161.

² Cfr. T. MATARRESE, *Storia della lingua italiana. Il Settecento*, Il Mulino, 1993, 100.

³ Cfr. C. GIOVANARDI- P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Il Mulino, 2015, 70.

⁴ Ivi, 101.

⁵ ALTIERI BIAGI, *La «riforma»...*, 58.

⁶ B. STRAMBI, *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli fra riflessione teorica e comicità teatrale*, in L. GIANNELLI *et al.* (a cura di) *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*, Firenze, 1994, 267.

⁷ R. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni, Firenze, 1985, 7.

⁸ GIOVANARDI-TRIFONE, *La lingua...*, 67.

«infinitamente incomodato» per la «pochissima arte» e i «riboboli» così frequenti nelle commedie di Fagioli, e il suo fu soltanto il primo di una lunga serie di pareri contrastanti sulla loro opera che si susseguirono nel tempo.⁹ La mescolanza di elementi del passato e di novità nella loro drammaturgia, infatti, ha fatto sì che i tre toscani talvolta venissero riagganciati alla Commedia dell'Arte ed altre volte fossero ritenuti precursori di Goldoni.¹⁰ Tuttavia, innegabilmente, essi portarono a termine delle fondamentali revisioni nella loro ampia produzione comica. Furono, infatti, gli artefici di una prima risistemazione delle strutture del teatro comico attraverso l'esclusione totale delle maschere e la razionalizzazione dell'intreccio, e, pur non riuscendo, se non in pochi casi, a dare un reale approfondimento psicologico ai loro personaggi, grazie all'imitazione dei modelli francesi, segnarono l'inizio della commedia di carattere in Italia.¹¹

Un elemento distintivo della loro opera è la creazione di una comicità essenzialmente linguistica.¹² Il rigorismo moralistico della Firenze e della Siena di Cosimo III e dell'Inquisizione non permetteva agli autori drammatici di riprendere i temi e gli intrecci della commedia del Cinquecento né di approfittare appieno della lezione di Molière. In mancanza di una tradizione scritta ininterrotta della commedia, non potendo usare la lingua delle commedie cinquecentesche troppo poco caratterizzata e capace di reggere soltanto in appoggio a quelle situazioni comiche impossibili da rappresentare in quel dato momento storico, questi commediografi creano una comicità linguistica, tentando di riprodurre la lingua parlata e la lingua della conversazione a vari livelli sociali.¹³ Essi riescono a realizzare «in modo diverso ma sulla base di condizioni in parte comuni, una sorta di 'super parlato comicotoscano' che attinge con esuberanza alle confluenti linfe espressive dell'uso popolare e di un'illustre tradizione».¹⁴ Naturalmente ogni autore raggiunge questo risultato percorrendo strade diverse. G. B. Fagioli è più legato ai modi della commedia dell'arte e alla contrapposizione tra la parlata rozza dei servi e la lingua ricercata dei padroni. Nelli, invece, muove da un'intenzione dichiarata di maggiore realismo, si sofferma su ambienti familiari o minimali ma non riesce a superare il gusto del pittoresco e non si distanzia molto dal Fagioli nell'uso di massime e modi di dire. Gigli, infine, utilizza i procedimenti di coloritura espressiva con più misura di Fagioli e Nelli e li adatta ad una personale cifra di iperrealismo comico.¹⁵

La fama del Gigli fu probabilmente favorita dall'alone di scrittore maledetto che le condanne dell'inquisizione, il bruciamento del *Vocabolario Cateriniano* e l'espulsione dall'Accademia della Crusca gli avevano procurato. Egli visse per lungo tempo a Roma, ebbe un contatto ravvicinato con la commedia francese e sembra che scrisse per un pubblico vasto e non regionale.¹⁶ Poligrafo ed estroso scrittore comico, la sua opera non può essere completamente racchiusa negli ideali di correttezza ed eleganza dell'*Arcadia*.¹⁷ W. Binni attenendosi alla testimonianza del settecentesco Corsetti rileva nel suo temperamento «un'istintiva disposizione alla burla e alla polemica, un gusto del ridicolo e del grottesco in cui si fondono delle spinte più profonde: lo sdegno per l'ipocrisia in

⁹ Cfr. ALTIERI BIAGI, *La riforma...*, 59.

¹⁰ Ivi.

¹¹ TURCHI, *La commedia...*, 60-61.

¹² ALTIERI BIAGI, *La riforma...*, 77.

¹³ Ivi.

¹⁴ GIOVANARDI-TRIFONE, *La lingua...*, 67-69.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ ALTIERI BIAGI, *La riforma...*, 71.

¹⁷ Cfr. W. BINNI, *Il teatro comico di Girolamo Gigli* in *L'Arcadia e il Metastasio*, La nuova Italia editrice, Scandicci, 1984, 176-206.

tutte le sue forme e un estroso piacere di far ridere l'ambiente che lo circonda»¹⁸. Il suo istinto di burla e il bisogno di sfruttare le «miniere bollenti di ridicolezze» offerte dalla realtà (come dice nella prefazione alla *Sorellina di Don Pilone*) trovarono nelle sue numerose opere, teatrali e non, due obiettivi principali: la Crusca e l'ipocrisia dei falsi devoti. La polemica contro la Crusca è al centro del *Vocabolario Cateriniano* in cui rivendica la libertà linguistica e dà voce al risentimento e all'orgoglio cittadino che non tollera la supremazia linguistica del fiorentino e difende i diritti del senese, soprattutto quello trecentesco e documentato nella prosa di Santa Caterina. Nelle sue opere teatrali unisce alla polemica linguistica il motivo anti ipocrita, della satira e della caricatura del bacchettone, mettendo in ridicolo ciò che gli appariva innaturale, artificioso, pedantesco, ispirandosi ai valori umani e civili di una nuova società a base razionalistica.¹⁹

Ancora irrisolto è il problema della datazione delle commedie di Gigli. Ireneo Sanesi distingueva due periodi nella produzione teatrale del Gigli.²⁰ Il primo, da ricondursi agli anni 1684-1704, è legato alla moda italo spagnola e comprende *La forza del sangue e della pietà*, *La fede ne' tradimenti*, *La fede tra gli inganni*, *Un pazzo guarisce l'altro* o *Il don Chisciotte*. Il secondo, dal 1704 in poi, è influenzato dal teatro francese. Il punto di passaggio dalla prima alla seconda fase, è costituito da *I litiganti ovvero il giudice impazzato*, riduzione dei *Plaideurs* di Racine. Di questa seconda fase si ricordano oltre ai *Don Pilone* dal *Tartuffe* di Molière ed alla *Sorellina di Don Pilone*, *Le furberie di Scappino* dalle *Fourberies de Scapin* di Molière, il *Gorgoleo*, ovvero *Il Governante dell'Isole natanti* dal *Monsieur de Pourceaugnac* dello stesso Molière, il *Ser Lapo ovvero La moglie giudice e parte* dalla *Femme juge et partie* del Montfleury, *La scuola delle fanciulle*, imitazione del *L'École des filles*, ancora del Montfleury, *I vizii correnti all'ultima moda*, ripresa di *Les mœurs d'un temps* del Palaprat.

Si è discusso a lungo sul rapporto dell'autore senese con il teatro francese. In particolare, ci si è chiesti se le sue opere fossero pedissequi traduzioni, imitazioni, rifacimenti o adattamenti dei testi francesi. Temistocle Favilli, biografo del Gigli del primo Novecento, scrisse che egli «non tradusse senz'altro, i capolavori d'oltralpe, ma li trasformò animandoli di un brio e di una grazia affatto nuovi, di un popolare spirito schietto e sincero, qual è quello senese» per cui i personaggi «agiscono e si esprimono in un modo lor proprio con fresca naturalezza e con un vero e spiccato realismo».²¹ Il Gigli stesso avvisa nella *Prefazione* al *Don Pilone*, derivato dal *Tartuffe* molieriano che la diversità della sua commedia è da ricercarsi nell'«idioma», nel «dialogismo», nell'«idiotismo», nelle «sentenze», nel «sale» e sembra che il commediografo abbia usato gli stessi criteri anche per le altre traduzioni dal francese.²² Manfredo Vanni, affermava che Gigli nei suoi mutamenti era mosso da una «ragione artistica», e cioè «la ragione dell'ambiente» sottolineando che ambientazione e travestimento linguistico da soli concorrono a fare della commedia di Gigli un'opera autonoma che vive di vita propria.²³ Secondo Sanesi, infine, egli non si limitò a tradurre, piuttosto, rimaneggiò ed elaborò in modo libero e originale e utilizzò la stessa felice indipendenza verso tutte le commedie francesi da lui rimaneggiate, compresa *Ser Lapo ovvero la moglie giudice e parte*.²⁴ Rispetto all'originale francese, infatti, la commedia gigliana si pone in un rapporto che non è di semplice

¹⁸ Ivi, 179.

¹⁹ Ivi, 182.

²⁰ I. SANESI, *Storia dei generi letterari. La commedia*, Vallardi, Milano, 1935, 229.

²¹ T. FAVILLI, *Girolamo Gigli senese nella vita e nelle opere*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1907, 110-11.

²² Cfr. A. DI PRETA, (a cura di) *Introduzione* a G. GIGLI, *La scuola delle fanciulle*, Le Monnier, Firenze, 1973, VII-XXVIII.

²³ Ivi.

²⁴ SANESI, *Storia...*, 228.

traduzione. Nonostante la trama e gli eventi siano quasi completamente corrispondenti, il colore e la vivacità linguistica del Ser Lapo non sono comuni al precedente di Montfleury.

Il nucleo de *La Moglie giudice e parte* è una favola romanzesca di cui le radici affondano in una nota leggenda medievale che vede «la moglie ingiustamente perseguitata, che dovrebbe essere uccisa da servi o da confidenti del marito che, lasciata in vita dalla loro pietà, dopo essere passata a traverso varie vicende, riesce infine a dimostrar la propria innocenza e a rioccupare nella propria casa il posto dovutole».²⁵ L'azione procede «semplice e chiara»: Ser Lapo vuole sposare in seconde nozze la giovane Costanza che è costretta al matrimonio dalla famiglia ma rifiuta Ser Lapo perché innamorata di Federigo, giovane nobile, che in realtà è Giulia, la prima moglie di Ser Lapo che si è salvata a sua insaputa dall'uccisione e che troverà il modo, riuscendo ad acquisire la carica di giudice, di far confessare a Ser Lapo il suo delitto, evitando le sue seconde nozze e riacquistando il posto di moglie che le spetta.

Il processo creativo del Gigli è inteso a dare nuova coloritura ai personaggi. Il commediografo, infatti, come si vedrà più avanti, arricchisce la lingua dei personaggi popolari con espressioni proverbiali, paragoni, epiteti, deformazioni linguistiche e giochi di parole che assecondano il gusto di un pubblico abituato alla ipercaratterizzazione linguistica. Inoltre, nella commedia italiana è possibile rilevare una maggiore attenzione alla riproduzione del parlato e della sua frammentarietà e al colore locale, creato con il ricorso ad imprecazioni, locuzioni popolari, o marcate espressivamente, modi figurati, modi di dire.²⁶ Ne *La moglie giudice e parte* è presa di mira la grettezza e la volgarità del protagonista, Ser Lapo, che non ha rimpianti per l'uccisione della incolpevole moglie da lui ordinata e che non stenta a usare modi grossolani e aggressivi con la sua futura moglie e a volersi accaparrare la carica di giudice per arricchirsi. Oggetto di derisione è anche la lingua del protagonista, il fiorentino della plebe, che accentua la volgarità del personaggio contrapponendosi al senese della serva Prizia ed anticipando la polemica presente nel *Vocabolario Cateriniano*.

Nell'*Avviso al lettore* dell'edizione della commedia del 1748 scritto dal curatore dell'opera si sottolinea che tale commedia:

Sembra essere stata composta dall'autore per mettere in vista principalmente le particolarità degli idiomi del volgo fiorentino e sanese, le quali è ben noto quanto il medesimo le abbia rilevate in altre sue opere, e specialmente nelle *Regole per la toscana favella* [...] I personaggi dai quali si ricavano i sopraddetti idiotismi sono SER LAPO notaio fiorentino, e PRIZIA, servetta Sanese, che fanno le parti principali di tal commedia.²⁷

Gigli sembra voler conferire alla commedia un valore documentario per la registrazione dei fenomeni linguistici locali; egli, infatti, riporta in un capitolo delle *Regole per la toscana favella* intitolato *Saggio degli idiomi toscani delle città che in Toscana medesima fanno autorità di ben parlare*, un brano della commedia. Si tratta della scena seconda del terzo atto, in cui avviene un confronto tra Ser Lapo e Prizia che permette di evidenziare gli elementi distintivi di ciascun dialetto. Fu probabilmente proprio il desiderio di riprodurre il più fedelmente possibile il dialetto fiorentino a spingere Gigli a rivolgersi a Fagioli, esperto in materia, affinché, come si legge nella lettera del 7 marzo 1716,

²⁵ Ivi, 234.

²⁶ Cfr. per il confronto tra *Don Pilone* e *Tartuffe*, MATARRESE, *Il Settecento...*, 255.

²⁷ G. GIGLI, *La moglie giudice e parte ovvero Il Ser Lapo*, Bassano, 1748, s.e.; le prossime cit. della commedia sono tratte da questa ediz.

«m'accomodasse nel vero idiotismo plebeo fiorentino la parte di un vecchio».²⁸ Il dialetto plebeo di Ser Lapo, che serve ad accentuare la grettezza e la volgarità del personaggio, è programmaticamente opposto al senese della serva Prizia e prefigura la contrapposizione tra i due dialetti che sta alla base della polemica anti-fiorentina del *Vocabolario Cateriniano*.²⁹

Beatrice Strambi ha studiato la composizione teatrale come documento linguistico utile per la ricostruzione delle varietà toscane del primo Settecento, indagando la connessione fra le scelte linguistiche del commediografo e la lingua d'uso, e verificando in che modo egli abbia trasferito le convinzioni linguistiche dai suoi scritti teorici al suo testo teatrale.³⁰ Nonostante l'elaborazione intellettualistica dell'autore dia inevitabilmente luogo a forzature ed estremizzazioni, la studiosa conclude il suo studio a favore della coerenza e dell'attendibilità delle sue attestazioni, poiché i dati dialettali documentati trovano corrispondenza nelle sue riflessioni teoriche e nei componimenti teatrali in dialetto di autori contemporanei. La studiosa sottolinea la coincidenza tra gli elementi linguistici che caratterizzano il dialetto di Ser Lapo e quelli descritti da Gigli nel *Vocabolario Cateriniano* alla voce *Pronunzia*. Inoltre, il protagonista della *Moglie giudice e parte* può essere avvicinato dal punto di vista linguistico al Gatta, il bidello della Crusca che Gigli fa parlare nel *Vocabolario Cateriniano*. Tali tratti sono stati utilizzati anche nelle commedie di Nelli, di Fagiuoli ed in quelle successive dello Zannoni, per cui non appare inverosimile ipotizzare che il fiorentino di Ser Lapo e del Gatta coincidesse in qualche modo con la realtà del parlato degli strati sociali più bassi di Firenze. Per un approfondimento dei fenomeni morfologici e fonologici della lingua di Ser Lapo e di Prizias rimanda allo studio della Strambi. In questa sede basti ricordare l'intento derisorio rintracciabile nella scelta del fiorentino plebeo per connotare negativamente Ser Lapo che fa quasi diventare la lingua volgare una categoria figurale: «Ser Lapo è «diverso» anche e soprattutto in virtù della «diversità» che Gigli grammatico attribuisce al dialetto fiorentino nel contesto della «buona lingua toscana».³¹ L'opposizione fra dialetto senese e dialetto fiorentino, evidenzia la volgarità e la bassezza del secondo che serve per dare al personaggio una collocazione di tipo basso.

Se ci si sofferma sull'analisi dei differenti piani linguistici, appare evidente la netta suddivisione tra il linguaggio popolare di Ser Lapo e dei servi Prizia e Sandro e quello elevato degli altri personaggi, Giulia, Ottavio, Costanza, D. Lope. Gli aspetti fonologici, morfologici, lessicali e sintattici, sembrano suggerire l'appartenenza a due lingue diverse, legate a tradizioni molto distanti tra loro più che a registri diversi della stessa lingua.³²

La lingua dei personaggi bassi è caratterizzata da un lessico popolare: *strapazzare, sghignazzare, cuccigliare, arcidire, scambujare, spiattellare, cicalare, scannello, fusciarra, monello, briidori, bordello, cialdonajo, sciabordito, cacatreppola, pecetta, pescio, tinca, zucchino scemo, bestie cornute*. Spesso i vocaboli caratterizzati in senso popolare sono documentabili nella tradizione satirico burlesca: (Burch. Pat.) *maccatelle*, (Malm. Buon. Fier) *rinfronzire*, (Malm. Buon. Fier) *guidoncello*, (Buon. Fier.) *frascetta*, (Burch. Franc. Sacc. Nov) *zazzere posticce*, (Burch.) *barbogio*, (Malm. Bern. Orl.) *mariolo*, (Bern Orl.) *scimunito*.³³ Altissimo è il

²⁸Cfr. *Lettera di G. Gigli a G.B. Fagiuoli, Roma 7 marzo 1716*, in G. B. FAGIUOLI, *Carteggio*, ms. Biblioteca Riccardiana di Firenze, cit. in STRAMBI, *La lingua...*, 314

²⁹Ivi, 321.

³⁰Ivi, 313-24

³¹Ivi, 324.

³²Cfr. ALTIERI BIAGI, *La riforma...*, 79.

³³Lessicografia della Crusca online, http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp

Burch.: *Sonetti*, Burchiello; *Pat.*: *Il Pataffio*, Franco Sacchetti; *Malm.*: *Il Malmantile*, Lorenzo Lippi, *Buon. Fier.*: *La Fiera*, Michelangelo Buonarroti il giovane; *Franc. Sacc. Nov.*: *Trecentonovelle*, Franco Sacchetti, *Bern.*

numero di alterazioni lessicali: *baronciotto*, *cotticcio*, *pocolino*, *cicaloncella*, (Sacch. Lor. Med. Arid. Malm.) *frasconcello*, (Morg.) *briconcello*, (Bocc. nov. Malm.) *ghiottoncello*, (Buon. Fier. Morg.) *bambolona*; numerose sono le alterazioni dispregiative: *vecchiaccio*, *banchettacci*, *cirimoniacce*, *briconacci*, (Ber. Orl.) *canagliaccia*, *marmagliaccia*, *facciaccia*, *linguaccia*, (Bern. Orl.) *ribaldonaccia*, *forfantona*, *squotolaccia*, (Buon. Fier.) *sgualdrinaccia*, *pugnallaccio*, *stregaccia*, *testaccia*. Degno di nota è il massiccio utilizzo di frasi proverbiali, paragoni popolari e paragoni con animali, che furono sicuramente diffuse nella lingua viva dell'epoca ma sono quasi tutti rintracciabili nell'ampia tradizione linguistica giocosa e burlesca: *che faceva fuoco per gli occhi come i gatti*; *il vecchio fece la gatta di Masino*; *i'ho trovato il modo di scambiare i mosconi*; *strutta come una gatta di gennaio*; *pulito come un baston de pollaio*; *i diento come un granchio alla luna tenera*; *che mi farebbe le nozze co' i biscotto e coll'acqua*; *m'aea fatto dientare maestro di Giotto*; *i'affoghero e il cacio colle lanzagne*; *tieni la lingua a cintola*; *ve la canto alla spiattellata*; *mettere il becco in mollo*; *che ognun dietro mi dicea vello il babbo de' capretti*; *strascinata a coda di diavolo*; *i farò Cecco Sodo*.³⁴

Per quanto riguarda gli aspetti sintattici è possibile notare nel dialogo dei personaggi popolari un tentativo di riproduzione del ritmo del parlato:

Priz. La sua prima moglie era una donna da bene: fussero così tutte, buon per noi!
 Sand. Buon per noi eh?
 Priz. La signora Giulia, oh ohoh non siamo dall'Indie!
 [...]
 Sand. Sentite! La vorrebbe difendere adesso! Io so pure che il vecchio seppe tutto il rigiro da voi.
 Priz. Se lo seppe, lo seppe male.
 Sand. Si bene voi glie lo dicesti dell'amico che stette in camera.....
 Priz. No veh, non ne discorriamo.
 Sand. Sicché stette in camera di Giulia...
 Priz. Oh fatela longa!
 Sand. Queste cose chi gliele disse al vecchio?
 Priz. Io gliele dissi, è vero; ma per dirvela, Sandro mio caro, son tutte cose che me le fece dire la paura, la paura sì bene.
 Sand. Come la paura?³⁵

Le battute sono spezzate in esclamazioni, interrogazioni, sospensioni. Frequente è l'uso dei segnali discorsivi (*Sentite! No Veh, Ma per dirvela*) e la ripetizione di un gruppo di parole o di una parola sola, *buon per noi! Buon per noi eh?; seppe tutto il rigiro da voi. Se lo seppe, lo seppe male; Che me le fece dire la paura, la paura sì bene. Come la paura?*

Molto frequenti sono anche altri fenomeni tipici dell'oralità come le frasi scisse (*non v'è chi sappia la tua innocenza meglio di me*), le dislocazioni (*questo l'ho sentito dire per tutto Orbetello, che volevi gittarvi dalle finestre; queste cose chi gliele disse al vecchio? ; ma del signore D. Lope non mi pare che n'abbiate tanta gelosia*), gli anacoluti (*chi vorrà le sentenze tu ghi dirai a un orecchio quil che ghi ha da fare*), le costruzioni a senso (*voi la buona Prizia vi trastullavi col vostro Rocco; e voi li dicesti m'ammazzari pure*), il che polivalente (*Prizia disse: dimmela giusta, se nò ti conficco adesso di pugnolate: che se me la confessi come sta, io te la perdonerò; raccomandati al to cicisbeo, che ti porti da mangiare e da bere; avete voi avuto qualche nuova di Giulia d'allora in poi, che avete de' sospetti che non sia morta; i' non ho saputo più nulla da quattr'anni ch'i la lasciai 'n quil paese sicuro che t'ho detto*).

Orl.: Orlando Innamorato, Francesco Berni; Lor. Med. Arid.: l'Aridosia, Lorenzino de' Medici; Bocc. Nov.: Decamerone, Giovanni Boccaccio; Morg.: Il Morgante, Luigi Pulci.

³⁴ Per l'uso di proverbi e frasi idiomatiche nella triade toscana Cfr. ALTIERI BIAGI, *La riforma...*, 82-121.

³⁵ GIGLI, *La moglie...*, 6-7.

Infine, è possibile ritrovare nelle battute più lunghe anche esempi di paraipotassi e di involuzione del periodo, che ricalca la complessità del periodo elevato senza gli snodi sintattici appropriati.

Al contrario, la lingua dei personaggi elevati è estremamente rarefatta e stilizzata, presenta venature enfatiche e segue i canoni della tradizione lirica. Per quanto riguarda la morfologia possiamo notare l'uso del pronome soggetto *egli/ei*, delle preposizioni articolate *collo, pel*, della prima persona singolare dell'imperfetto in *-a* (*io aveva, io era, io mescolava*) e dell'enclisi pronominale libera (*fecemi, condottami, lasciommi*). Consueto è l'uso del passato remoto al posto del passato prossimo. Il lessico è elevato: *inferocire, avvezarsi, oltreggiare, raddolcire, idolatrare, castigare, apprensione, pretensione, temerità, bastantemente, unitamente, stravagante, ingannevoli*. Le scelte lessicali vanno nella direzione dell'antirealismo e sono frequenti le classiche metonimie della lingua poetica, *legno* per barca, *scoglio* per isola, i sinonimi culti *brame, desio, fiera*, i latinismi *abborrito*, i suffissi o prefissi arcaizzanti, *abbracciamento, ardenza, disprezzevole, disleale*. Molto comuni risultano i costrutti infinitivali privi di giuntore (*pensando poter meglio guardarmi; vi confesso esser molto obbligata; ho giudicato mutar pensiero*), la posposizione del soggetto nelle frasi interrogative (*e che bandiera aveva mai quel vascello?*), gli aggettivi preposti al sostantivo (*simil vendetta, sincero segno, fierissimo spirito di gelosia, incomparabil modestia*), il verbo in posizione finale (*la quale per mia buona sorte dentro a quell'isola nasce*). Osserviamo un esempio tratto dalla scena sei del secondo atto.

D.Lop. Dite più tosto che il cuore e la mano si sono unitamente attaccati alle ricchezze di Ser Lapo e che più vi ha potuto abbagliare l'oro del suo scrigno, che quello della mia fedeltà. Dite che l'amor mio doveva essere più cauto a posarsi nel vischio delle vostre lusinghe ingannevoli; ma vi giuro e per tutti i numi del cielo ve lo giuro, che se gli converrà lasciare in questo vischio le penne, la mia disperazione....

Cost. Coteste vostre bravate a me non fanno paura, a voi non recano profitto, quando il male non ha rimedi, bisogna aver giudizio di appagarsi la ragione, e medicare la piaga con quel balsamo, che si trova più pronto. [...]

D.Lop.[...] La vostra bellezza, crudele, mi ha reso vostro schiavo, sicché non posso fuggirmene, e nemmeno ho desio di romper la catena con cui mi trascinate in trionfo dietro alla pompa de' vostri tradimenti. Dunque tutto lo sforzo che fa a mio favore, tutta l'antica amicizia si riduce a darmi consiglio di mancar di fede ad esempio vostro? Infedelissima donna! Donna avarissima!³⁶

Si tratta di una lingua stilizzata in formule che raramente ricerca la mimesi del parlato. La battuta ha una circolarità sintattica impeccabile, ha una struttura rigorosamente ipotattica e non lascia agganci a quella che segue.³⁷ Sono quasi assenti i segnali discorsivi e lo scambio dialogico assomiglia all'intrecciarsi di due monologhi, con frequenti domande retoriche ed esclamazioni enfatiche. Frequenti sono le figure retoriche e in particolar modo le metafore: *lo scrigno della fedeltà, il vischio delle lusinghe ingannevoli, medicare la piaga con il balsamo, il desio di romper la catena con cui mi trascinate in trionfo dietro alla pompa de' vostri tradimenti*.

In conclusione, dall'analisi linguistica della commedia è emersa la volontà di Gigli di caratterizzare negativamente Ser Lapo attraverso il mezzo linguistico del fiorentino rozzo. È stato possibile osservare la spiccata distanza tra l'eloquio dei personaggi popolari e dei personaggi elevati e sono state sottolineate le diverse tradizioni linguistiche letterarie da cui dipendono i registri differenti. La tradizione burlesca, giocosa, satirica, per i personaggi popolari e l'alta tradizione lirica per i personaggi elevati. Inoltre, è stato rilevato l'uso massiccio di alterazioni lessicali, di proverbi,

³⁶ GIGLI, *La moglie...*, 45-46

³⁷ Cfr. ALTIERI BIAGI, *La riforma...*, 111

frasi idiomatiche e paragoni popolari, utilizzati per caratterizzare espressivamente la lingua dei personaggi popolari e per dare il colore locale che è segno distintivo dell'originalità di Gigli rispetto al modello francese. Infine, sono state individuate le strategie testuali e sintattiche tipiche dell'oralità che testimoniano il tentativo del commediografo di attuare una mimesi del parlato, soprattutto nel livello linguistico popolare, che, essendo slegato dai canoni dell'alta tradizione letteraria, offre la possibilità di una maggiore sperimentazione.

Bibliografia

ALTIERI BIAGI M. L., *La «riforma» del teatro e una «pulitissima» scuola toscana*, in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

BINNI W., *Il teatro comico di Girolamo Gigli in L'Arcadia e il Metastasio*, La nuova Italia editrice, Scandicci, 1984

D'ONGHIA L., *Drammaturgia in Storia dell'Italiano scritto II. Prosa letteraria*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Carocci editore, 2014

DI PRETA A., (a cura di) *Introduzione a G. Gigli, La scuola delle fanciulle*, Le Monnier, Firenze, 1973

FAVILLI T., *Girolamo Gigli senese nella vita e nelle opere*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1907.

GIOVANARDI C., TRIFONE P., *La lingua del teatro*, Il Mulino, 2015

MATARRESE T., *Storia della lingua italiana. Il Settecento*, Il Mulino, 1993

NATALI G., *La commedia*, in *Il Settecento*, ristampa della sesta edizione a cura di A. Vallone, Vallardi, Milano 1973, II, 183-262.

ORTOLANI G., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. Damerini e con bibliografia a cura di N. Mangini, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1962.

SANESI I., *Storia dei generi letterari. La commedia*, Vallardi, Milano 1935, v. II.

STRAMBI B., *La lingua in Girolamo Gigli e Jacopo Nelli fra riflessione teorica e comicità teatrale*, in *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*, L. Giannelli et al. (a cura di) Firenze, 1994.

TURCHI R., *Il teatro italiano: La commedia del Settecento*, Einaudi, 1987

TURCHI R., *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni, Firenze, 1985

