



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di laurea

Le «Commedie in veneto» di Eugenio Ferdinando Palmieri. Profilo linguistico

Relatore
Prof. Tobia Zanon

Laureanda
Sofia Pierangelo
n° matr. 2057031 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

<i>Introduzione</i>	4
1. <i>Introduzione su Eugenio Ferdinando Palmieri</i>	6
1.1. <i>L'uomo, il poeta, il commediografo, il saggista</i>	6
1.2. <i>Le opere teatrali e poetiche</i>	13
2. <i>Palmieri, il dialetto e il teatro in dialetto</i>	28
2.1. <i>Il teatro veneziano: il dialetto di Carlo Goldoni secondo Palmieri</i>	30
2.2. <i>Il Teatro Veneto per Palmieri: una personale rassegna di autori</i>	37
2.3. <i>Il difficile rapporto con l'antiregionalismo e l'antidialettismo fascista</i>	52
3. <i>«Commedie in veneto»: l'esegesi testamentaria di Palmieri</i>	65
3.1. <i>Il debutto teatrale di Palmieri: le commedie degli anni Venti «Stampalata in rosablu, ovvero Arlecchino e Allegria oggi sposi» e «Tic tac!»</i>	69
3.1.1. <i>Il linguaggio: il dialetto di fondo lagunare, il veneto di fondo terrafermiere e le influenze dell'italiano</i>	73
3.1.1.1. <i>L'irregolare veneto di fondo terrafermiere degli atti III e IV di «Strampalata»</i>	73
3.1.1.2. <i>L'irregolare linguaggio di fondo veneziano dell'atto III di «Tic tac!»</i>	77
3.1.2. <i>Le maschere nella campagna veneta: dalle maschere tradizionali ai caratteri umani</i>	80
3.1.2.1. <i>Lo sperimentalismo linguistico di Arlecchino e Allegria in «Strampalata» e la loro evoluzione in maschere moderne</i>	86
3.1.2.2. <i>Le “maschere” del Novecento in «Tic tac!»: il linguaggio artificioso dei presunti intellettuali</i>	93
3.2. <i>La trilogia polesana: «La corte de le pignate», «La fumara» e «I lazzaroni»</i>	97
3.2.1. <i>La lingua: dal dialetto rovigotto “puro” al fondo polesano</i>	104
3.2.1.1. <i>Il dialetto rovigotto “puro” dell'atto I della «Corte»</i>	104
3.2.1.2. <i>Il veneto di fondo polesano dell'atto III della «Fumara»</i>	105
3.2.1.3. <i>Il veneto di fondo polesano ibrido dell'atto I dei «Lazzaroni»</i>	107
3.2.2. <i>La rappresentazione del popolo e il suo linguaggio</i>	109
3.2.2.1. <i>Il linguaggio delle macchiette</i>	110
3.2.2.2. <i>Il rifiuto della paesanità nel linguaggio di Menego della «Corte» e di Sandro della «Fumara»</i>	121

3.2.2.3. <i>L'onomastica: i nomi "parlanti" dei popolani</i>	124
3.2.2.4. <i>La cultura musicale del popolo e le fonti di Palmieri</i>	126
3.3. <i>I copioni d'addio: «Quando al paese mezzogiorno sona» e «Scandalo sotto la luna»</i>	129
3.3.1. <i>Una nuova lingua teatrale: il veneto italianizzato</i>	133
3.3.1.1. <i>L'italiano venetizzato dell'atto III di «Quando al paese»</i>	133
3.3.1.2. <i>Il veneto italianizzato dell'atto III di «Scandalo»</i>	136
<i>Conclusione</i>	141
<i>Bibliografia</i>	143

Introduzione

L'interesse verso Eugenio Ferdinando Palmieri (1903-1968) è sorto a partire dalla sua proficua produzione letteraria in dialetto, sia in versi, che drammatica. Una scrittura studiata nei minimi dettagli da un autore che ha fatto dell'uso del dialetto la sua cifra stilistica, nonché il suo principale argomento di ricerca e di riflessione critica.

Palmieri, infatti, fu anche un inflessibile e acuto critico teatrale, collaborò con molte testate in diverse città italiane: a partire dalla sua amata Rovigo, si spostò poi tra Bologna e Milano. Il critico non si limitò mai a delle sterili recensioni delle messe in scena; i suoi articoli forniscono importanti e innovative riflessioni sul dialetto e sul teatro dialettale. La scrittura in vernacolo fu dunque, per lui, sia fonte di personale ispirazione letteraria, che materia prediletta di studio. D'altronde, Palmieri stesso non mancò di ammettere, con la sua consueta e arguta ironia, di essere «come dialettologo, lo scocciatore numero uno».¹

A consolidare il già comprovato interesse nei confronti dell'autore è stato il rinvenimento e lo studio delle sue *Commedie in veneto*, una raccolta di commedie in dialetto, risultato di una personale selezione e revisione. L'opera è significativa perché è stata compilata e rivista dallo scrittore nei suoi ultimi anni di vita, e costituisce quindi una sorta di esegesi testamentaria della sua produzione teatrale.

Il primo capitolo introduce la figura di Palmieri, evidenziando, in primis, i principali aspetti della sua biografia culturale, con particolare attenzione alla sua carriera letteraria e critica. Il paragrafo 1.2. è poi dedicato ad alcuni fondamentali in merito alle sue opere, sia poetiche che teatrali. Anche la produzione lirica, infatti, pur non essendo al centro della seguente ricerca, risulta particolarmente significativa dal punto di vista linguistico e tematico, nonché profondamente connessa ai testi teatrali.

Alla cospicua produzione critica (comprendente saggi, articoli e volumi) è dedicato il secondo capitolo. Ciascun paragrafo approfondisce un particolare argomento di interesse dell'autore, a partire dalla lingua teatrale di Carlo Goldoni (paragrafo 2.1.), alla quale Palmieri dedica molti scritti ricchi di riflessioni precorritrici. Nel paragrafo 2.2., invece, si analizza il pensiero palmieriano in merito al teatro veneto novecentesco, a partire dalla polemica con Silvio D'Amico. L'ultima sezione del capitolo, infine, introduce il complesso rapporto dell'autore con l'antiregionalismo fascista, dall'esperienza militante nell'«Abbazia degli illusi» agli scritti più maturi.

Fulcro dell'elaborato è però l'analisi linguistica di *Commedie in veneto*, cui è dedicato il terzo capitolo. L'opera è significativa perché oltre a raccogliere una selezione revisionata delle commedie palmieriane, ne rappresenta anche un'autoriale edizione critica. Il volume è infatti accompagnato da un apparato

¹ Palmieri 1955a, 333.

critico curato dall'autore, comprendente indicazioni in merito alle fonti e ai modelli di riferimento, nonché precisazioni linguistiche e apparati lessicografici. Inoltre, la presenza, nelle commedie, di diversi dialetti dell'area veneta ha consentito lo sviluppo di un interessante studio linguistico: partendo dalle commedie degli anni Venti (paragrafo 3.1.), ancora in parte legate al teatro lagunare, si analizza poi la produzione in dialetto polesano (paragrafo 3.2.), per concludere con gli ultimi copioni inclusi nella raccolta (paragrafo 3.3.), scritti in un più moderno «veneto italianizzato». Per ciascuna commedia si è stabilito di analizzare l'atto linguisticamente più significativo.

Ai fini della ricerca è stata fondamentale la consultazione del Fondo Palmieri, depositato presso la Biblioteca Beato Pellegrino di Studi Letterari, Linguistici, Pedagogici e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Padova.

1. Introduzione su Eugenio Ferdinando Palmieri

1.1. L'uomo, il poeta, il commediografo, il saggista

Per presentare la complessa figura di Eugenio Ferdinando Palmieri, «l'uomo, il poeta, il commediografo, il saggista»,² risulta significativo cominciare dall'incipit di una sua lettera, la prima inviata al critico d'arte Giuseppe Marchiori, con il quale instaurerà una proficua collaborazione e un sincero rapporto di amicizia:

Caro Signore, io son vicentino, ma a Rovigo ho dimorato, a Rovigo abita mia madre, nei giornali di Rovigo ho scritto. Quindi mi considero anche polesano – e ci tengo.³

La missiva risale al 28 agosto 1929, quando Palmieri si trovava già a Bologna; ma in lui era ancora viva l'immagine di Rovigo, la città della sua infanzia e della sua giovinezza dalla quale trasse ispirazione per gran parte della sua produzione artistica.

Palmieri, infatti, nacque il 14 luglio 1903 a Vicenza, ma la sua famiglia si trasferì subito dopo nel capoluogo polesano, dove il giovane manifestò fin da subito le sue ambizioni letterarie e il suo interesse per la poesia e per il teatro. Come ricorda Marchiori:

Bambino, aveva mosso un Brighella nel casotto di un burattinaio; ragazzo, aveva avuto la rivelazione delle Maschere e della Commedia dell'Arte della compagnia di quell'Emilio Picello [...] poi fu un assiduo del loggione, al Teatro Sociale di Rovigo⁴

La sua formazione avvenne principalmente sul campo e da autodidatta; a quindici anni, infatti, abbandonò la scuola superiore. Precoce fu il suo interesse per le questioni linguistiche e i dialetti: lo stesso Palmieri afferma che a undici anni era in grado di leggere il veneziano, il bolognese e il milanese.⁵

Non tardò nemmeno il suo esordio, anche se non ufficiale, da autore: nel 1921 compose, con l'amico Luigi Romano Molinari, *Nuvole*, una commedia in dialetto veneziano che rimase però inedita e non venne rappresentata. Fu una scrittura di getto, completata in soli quattro giorni, senza nessuna committenza.⁶

Nel 1922 cominciò la sua collaborazione con «Il Corriere del Polesine», per cui lavorò come critico teatrale. A Rovigo fu anche redattore della «Voce del Mattino»

² Marchiori 1969.

³ Cit. in Bagatin 2006, 139.

⁴ Marchiori 1969, 7.

⁵ CV, 13: «Sebbene non avessi ancora undici anni, ero un vicentino già in grado di leggere non solo il veneziano ma anche il bolognese, il milanese. Di gente boemo-emiliana, mio padre era un temperamento curioso d'ogni lingua nazionale, d'ogni nostra parlata e letteratura dialettale».

⁶ La commedia è ora conservata nel fondo dedicato a Palmieri, presso il Landesarchiv, l'Archivio provinciale di Bolzano.

e nel 1927 fondò con Pino Bellinetti «L'Abbazia degli illusi», una rivista letteraria mensile schierata «in nome di un recupero e di una salvaguardia dell'Italia rurale, semplice, di provincia». ⁷ La rivista divenne espressione di una sorta di scapigliatura polesana che riuniva una serie di intellettuali al Caffè Lodi di Rovigo. Scrive il «Palmieri scapigliato» ⁸ in un elzeviro del 1927 dal titolo *Notturmo rodigino*:

Ci si raduna in un caffè di piazza, dopo lo spettacolo al Sociale. Notturmo. Se ne vanno quelli che domani, si leveranno per tempo; restano gli sfaccendati per i quali fa chiaro a mezzogiorno. Gli sfaccendati [...] siamo noi: artisti, scrittori, comici, giornalisti [...]. Questa pittoresca bohème di anime inquiete e sognanti s'accampa così, a notte, nel caffè di piazza, e son discussioni d'arte, baruffe, per modo di dire, per un autore o per un poeta, per un comico o per un'attrice, e son chimere alte e splendenti, e son sogni schietti, fatti di purità e di gioia. ⁹

Sogni che Palmieri aveva già provato a realizzare, quando, nel 1923, l'incontro con Albertina Bianchini (giovane attrice e capocomico) gli ispirò la sua prima opera teatrale: *Strampalata in rosablù*. La commedia venne rappresentata in una decina di repliche e non ebbe molto successo, a causa della «palese incongruità di questo testo rispetto all'aspettativa del pubblico del teatro dialettale». ¹⁰ Per la compagnia Bianchini scrisse altre due commedie: *La dama innamorata* (1925) e *Tic Tac!* (1926).

L'autore cominciò anche una serie di collaborazioni. La prima scrittura a quattro mani fu *Fiori barufe e basi*, commedia composta con Taulero Zulberti nel 1928, sullo stile di *Basi e bote* di Arrigo Boito, uno dei primi modelli di Palmieri. ¹¹ La seconda collaborazione, datata 1929, fu con Gastone Martini: una commedia in tre atti dal titolo *L'ombra sul cuor*, ambientata «nella provincia veneta». ¹²

Nel frattempo, nel 1928, Palmieri si era trasferito a Bologna per lavorare al «Resto del Carlino», prima come semplice redattore e poi, dal 1930, come direttore della critica teatrale e cinematografica.

Nel 1929 compose *La corte de le pignate*, la sua prima commedia in dialetto rovigotto, rappresentata nel 1932 al Teatro Sociale di Rovigo dai filodrammatici della Stabile Polesana. Lo stesso anno andò in scena *L'osteria del moro bianco*,

⁷ Zaghi 2006, 55.

⁸ Chini 2006, 120.

⁹ Cit. in ivi, 121.

¹⁰ Cuppone 2006, 86.

¹¹ V. ivi, 89, n. 22: «*Basi e bote* di Arrigo Boito fu forse il modello più significativo per Palmieri, quanto a versificazione del teatro in maschera, per la musicalità interna del verso e l'onomatopea del dialetto».

¹² *Ibid.*

«progetto teatrale musicale»¹³ che ricorda il genere del vaudeville tornato in voga nella prima metà del Novecento.¹⁴

Oltre alla produzione teatrale, a questo periodo appartengono anche le prime raccolte di poesie di Palmieri: *Rovigo de note*, pubblicata nel 1930 («molto probabilmente a sue spese»¹⁵) e confluita successivamente in *Arlecchino finto principe*, la seconda raccolta di liriche, edita da Zanetti nel 1931. A queste seguirono, infine, le raccolte *Remengo* (1932) e *Lazzarone* (1934). La stagione poetica dell'autore, come si può notare, fu relativamente breve: si chiuse quando Palmieri aveva poco più di trent'anni. Lo riconosce egli stesso, quando nella sua *Avvertenza* a un'edizione successiva delle poesie scrive:

Tutto sommato, la mia stagione poetica è durata poco: nel 1934 era già sul punto di finire, e io non avevo che trent'anni.¹⁶

Degna di nota è poi la collaborazione di Palmieri con l'amico Giuseppe Marchiori che portò alla pubblicazione, nel 1932 (con l'editore Lo Spighi di Lendinara), de *L'Almanacco del Polesine*: un'opera eterogenea che comprende, oltre a un lunario, una serie di composizioni in dialetto polesano e in lingua, in prosa e in versi, firmate dai più importanti autori del circolo rovigotto. Oltre agli stessi Palmieri e Marchiori, figurano, tra gli altri, Pio Mazzucchi, Livio Rizzi, Pino Bellinetti e Gino Piva.¹⁷ Nel proemio, redatto dai due curatori, è presente un efficace resoconto contenutistico dell'opera che consente anche di afferrarne il senso più profondo: l'intimo legame degli autori con la loro terra. Si legge infatti:

Trovi nell'almanacco il tuo e il nostro Polesine, con la sua gente e con le sue cante, con le sue nebbie e con le sue strade, con i suoi fiumi e con i suoi orti. Vi son poesie, ragguagli, racconti; e vite d'illustri e memorie di ville e schioppettate e sbornie e svinature e musiche di fisarmonica e seminatori gagliardi e donne feconde che partoriscono benedicendo Dio.¹⁸

Non vi è da stupirsi, quindi, se in chiusura di questa raccolta Palmieri decise di pubblicare, per la prima volta, la sua *Corte de le pignate*.

¹³ Ivi, 91.

¹⁴ Basti pensare al clamoroso successo di *Nina, no far la stupida* (1922) di Arturo Rossato e Gian Capo, di cui Palmieri parla in molti suoi interventi.

¹⁵ Battizocco-Cibotto 1989, XIII.

¹⁶ Ivi, 5.

¹⁷ Tra questi ritroviamo coloro che Marchiori definirà gli «amici della nostra giovinezza» in occasione del Premio di Poesia «Livio Rizzi»: «Gli amici della nostra giovinezza, Piva, Rizzi, Duse, Palmieri, se ne sono andati: gli amici della vecchia Rovigo e del Polesine riscoperto attraverso la poesia. È rimasto il ricordo, di loro, in chi scrive col rimpianto di un tempo, che esisteva, forse, solo nei colloqui ispirati dal comune sentimento umano e poetico che ci legava alla terra dei nostri padri», Marchiori 1969, 17.

¹⁸ Marchiori-Palmieri 1932, 2.

Dal 1933 prese avvio, per il commediografo, una seconda e più fortunata fase drammaturgica. In quell'anno, infatti, compose *La fumara*, «il primo testo che lo porta effettivamente alla ribalta nazionale come autore»,¹⁹ rappresentato al teatro Nuovo di Verona dalla compagnia Giachetti-Micheluzzi.

Al 1935 appartengono invece due commedie. Per prima venne pubblicata *I lazzaroni*, un copione ben accolto dalle compagnie e che debuttò a Bologna, al Teatro Duse, con Carlo Micheluzzi. Negli anni successivi ne vennero proposti altri allestimenti, anche in tempo di guerra.

Nello stesso anno Palmieri compose *Le pecore*, la sua prima e ultima opera in lingua; anche perché, come dichiarò l'autore in una sua lettera a Marchiori:

Invece *Le pecore*, non sono state capite dai comici; nessuno ha colto che la trama, volutamente senza fantasia, è un pretesto per far lottare quella gente di fronte alla fatalità; nessuno ha inteso lo sforzo che mi costa quel dialogo, così disadorno in apparenza, e così meditato e calettato, nessuno insomma ha inteso che quella commedia ha una sua verità, una sua malinconia, una polemica critica. È la mia prima (e ultima) opera italiana; ma mi pare di aver dimostrato un'unità stilistica che in molto nostro teatro (escluso Betti) non c'è.²⁰

Questo senso di incomprensione e, sembrerebbe, un rifiuto improvviso da parte di una compagnia fecero maturare nell'autore la decisione di non scrivere più per il teatro. Nella prefazione all'edizione della commedia si legge:

la prima rappresentazione di questa commedia era già annunciata. La compagnia, all'ultimo momento, decise di allestire un'altra novità; la mia opera, allora, tornò al cassetto, da me richiamata. Non ho l'abitudine di trafficare nelle anticamere, e il passo lo cedo a chi voglio. Io pel teatro non scriverò più, mi basta così. (Scrivere pel teatro è facile, difficile è non scrivere).²¹

Fortunatamente, *Le pecore* non sarà il suo ultimo testo, anzi, agli anni successivi risalgono le sue due commedie più amate e messe in scena: *Quando al paese mezogiorno sona* (1936), rappresentata dalle principali compagnie del teatro veneto «dalla Giachetti alla Baldanello Cavalieri, alla Baseggio»²² e *Scandalo sotto la luna* (1939), il suo «copione d'addio»,²³ replicato più volte, anche nel dopoguerra.

Con queste due commedie, Palmieri si ritirò ufficialmente dall'attività di commediografo, per dedicarsi esclusivamente a quella di critico teatrale:

Smetto a trentasei anni di fare l'autore, dopo avere già smesso di fare il poeta. Non ho più nulla da immaginare, non ho più voglia d'assistere alle prove d'una mia "prima". Per

¹⁹ Cuppone 2006, 91.

²⁰ Cit. in Marchiori 1969, 9.

²¹ Cit. in Cuppone 2003, 42.

²² Cuppone 2006, 93.

²³ CV, 606.

giunta, una mia persistente attività di commediografo vincolerebbe la mia professione quotidiana di critico teatrale, cioè di liberissimo giudice di commedie altrui. Ogni tentativo di dissuadermi – sollecitazioni di amici, di colleghi, di attori – sarà vano.²⁴

Una scelta annunciata con toni istrionici, spavaldi, un po' da «remengo», come il personaggio delle sue poesie,²⁵ dovuta in realtà a un profondo senso di incomprendimento e all'indifferenza «dei cosiddetti esperti, che non sostenevano affatto chi si proponeva un rinnovamento della scena veneta».²⁶

Un percorso che sembra accomunarlo con altri autori del Teatro Veneto:

Nel Teatro Veneto, di solito, si conclude presto. Selvatico esordisce a ventidue anni per troncarsi a ventisette; Gallina esordisce a venti per smettere a ventotto, riprende a trentanove per smettere, ghermito dalla morte, sei anni dopo [...] Simoni trionfa a ventisette e a trentacinque si ritira.²⁷

Si tratta tuttavia di un ritiro non del tutto veritiero, dato che a distanza di anni Palmieri tornerà a ripensare e a riesaminare gran parte della sua produzione teatrale e poetica.

Nel 1950, infatti, venne edita, presso Neri Pozza, la prima edizione in volume delle sue *Poesie*, introdotta da un saggio di Renato Simoni; una seconda edizione venne pubblicata nello stesso anno con il medesimo editore. Al 1966 risale la terza e ultima edizione, accresciuta, con un' *Avvertenza dell'autore*.

Al suo teatro, invece, Palmieri dedicherà un attento lavoro di revisione e selezione dal gusto quasi antologico, che avrà come esito *Commedie in veneto*, opera pubblicata postuma, nel 1969, ma che l'autore riuscì a rivedere interamente.

Tornando però al 1939 e al faticoso «copione d'addio», Palmieri, in effetti, si dedicò per un lungo periodo quasi esclusivamente all'attività di critico teatrale e cinematografico,²⁸ in un primo momento sempre al «Resto del Carlino». Si creò la fama di critico severo e intransigente, ma:

dietro la sua intransigenza, la sua volontà di rimettere in discussione valori scaduti, c'erano ingenuità, autonomia, giovanile freschezza. Che magari rischiava di sembrare

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cibotto 1976, 12: «personaggio che nelle sue deliziose poesie in dialetto polesano si affaccia in veste di “remengo”, cioè di antico scapigliato, ottocentesco ribelle, che non esitava a formulare la sua opinione, incurante di “permalì” e risentimenti».

²⁶ *Ivi*, 9.

²⁷ CV, 32.

²⁸ Alla sua attività di critico cinematografico dobbiamo, in particolare, la prima storia del cinema muto italiano, *Vecchio cinema italiano* (1940) e il volume *Cinquant'anni di cinema italiano* (1954), scritto in collaborazione con E.N. Margadonna e M. Gromo. In *La frusta cinematografica* (1941), inoltre, raccolse le recensioni stilate per il settimanale «Film».

crudele e impietosa, arresa al gusto della battuta liquidatoria, proprio le volte che invece si sforzava di uscire dai gorghi minacciosi della convenzione passivamente subita²⁹

Il collega Massimo Dursi scrisse anche:

Nando al «Carlino» attorno al trenta poteva apparire un barbaro squisito, un provinciale spavaldo; era un raffinato ribelle. Voleva cominciare da capo in ogni cosa per fierezza e indipendenza. Non accettava giudizi passati in predicato, le cose e gli uomini se li riscopriva lui: anche questo è coraggio, è virtù di poeta. [...] Eduardo de Filippo parlava della gratitudine che sente per Bologna dove ebbe da Palmieri le prime critiche rivelatrici dell'arte sua fino allora presa spesso sottogamba per pregiudizi che si opponevano al teatro dialettale.³⁰

Insomma, fu un critico in grado di distinguersi per la sua serietà e precisione di giudizio, nonché per la sua passione per il teatro in dialetto, del quale divenne un risoluto difensore; tanto che a lungo andò l'attività giornalistica:

divenne per un'intima esigenza del suo animo, nemico d'ogni approssimazione, l'estenuante fatica d'uno storico costretto alla misura dell'articolo invece di poter distendersi in quella più congeniale del saggio.³¹

Dopo la raccolta ragionata di articoli tratti dai suoi anni al «Carlino» (*Bene gli altri. Cronache drammatiche*, Bologna, 1933) non tardarono, infatti, veri e propri saggi di storia del teatro, in particolare *Teatro italiano del nostro tempo* (1939), *Il teatro veneto* (1948) e *Teatro in dialetto* (1961).

Nel 1944 Palmieri si trasferì a Milano, dove proseguì la sua attività di critico teatrale e cinematografico per diverse testate. Collaborò a «L'Illustrazione Italiana», a «Sipario», a «Milano Sera», a «Il Tempo», a «Epoca» e «La Notte». Dopo la morte di Renato Simoni, nel 1952, aveva sperato di sostituirlo nel suo ruolo di critico teatrale al «Corriere della Sera», ma non ottenne l'incarico, probabilmente a causa di pregiudizi politici nei suoi confronti.³²

Decise di tornare a vivere a Bologna nel 1962. Nei suoi ultimi anni di vita ridusse drasticamente l'attività di critico e cominciò a lavorare a una bibliografia del teatro dialettale³³ che non riuscì però a portare a termine, colto da una morte improvvisa il 26 novembre 1968.

²⁹ Cibotto 1976, 10.

³⁰ Cit. in *ivi*, 10-11.

³¹ *Ibid.*

³² Da giovane era iscritto al Partito nazionale fascista e fu tra i fondatori, si ricorda, dell'«Abbazia degli illusi», rivista dichiaratamente di parte. Cfr. cap. 2, § 2.3.

³³ Il progetto è documentato da una serie di profili, appunti e ritagli raccolti in ordine alfabetico e conservati nel fondo dedicato a Palmieri, presso il Landesarchiv, l'Archivio provinciale di Bolzano.

Si può affermare che le città di elezione di Palmieri furono tre: Rovigo, Bologna e Milano. O, come meglio sottolinea il critico Roberto De Monticelli:

Palmieri non si mosse per tutta la vita da un triangolo che ebbe per vertici Rovigo, la Rovigo della sua infanzia e prima giovinezza e delle sue poesie in dialetto polesano, Bologna dove fu critico teatrale e cinematografico del «Resto del Carlino» e Milano, dove la sua figura di intellettuale anarchico e aristocratico, di erudito e di poeta, si definì in una solitudine che nemmeno il mestiere giornalistico, le sere di teatro riuscirono a scalfire (quella sua poltrona che si sceglieva sempre in fondo alla platea, vicino alla porta, lasciando vuoto nelle prime file il posto che gli spettava come critico).³⁴

Una solitudine ricercata, affermata più volte nel corso degli anni quando immaginava di scrivere il suo testamento. Già nel 1927, durante il suo periodo “scapigliato”, nell’«Abbazia» scrisse:

Versi, sogni, inquietudini, pensieri? E chi vorrà un poco di bene ai miei pensieri? I miei sogni? E chi crederà ai miei sogni, a questi poveri sogni di ragazzo distante dalla vita pratica e dalla realtà quotidiana, come dice la gente del caffè? [...] Nessuno eredita inquietudini! Inquietudini da poco, da nulla, per una lacrima non pianta, o per una donna intravista, o per un’attesa fatta d’alba sotto un balcone.³⁵

Si percepisce qui il sentimento di un incompreso, di un solitario che avverte nella sua condizione di provinciale e di poeta escluso dalla realtà quotidiana, un’angoscia di fondo, ma che nello stesso tempo ne sente la necessità. Un «romantico impenitente e ostinato»,³⁶ che anni più tardi, guidato dallo stesso sentire, dichiarerà:

Non ho mai ricoperto cariche, non ho un’onorificenza, non ho mai chiesto nulla. [...] Ma quando farò testamento, incaricherò il campanaro della mia parrocchia di farmi seppellire nel campo dei poveri, tra i morti che non pagano il biglietto.³⁷

Ma è nel reale testamento, stilato nel 1966, che è possibile riconoscere la vera essenza di Eugenio Ferdinando Palmieri. Nel documento, infatti, egli espresse due desideri che riassumono, in poche righe, le sue aspirazioni e i suoi affetti più profondi. Per primo quello di fare ritorno alla sua amata Rovigo: «Desidererei venir sepolto a Rovigo, che è il cimitero dove riposano mio Padre e mia Madre»,³⁸ e, per ultima, la richiesta più importante, la sua firma: «Desidero che sulla mia tomba sia scritto, sotto i miei due nomi e il mio cognome: scrittore veneto».³⁹

³⁴ De Monticelli 1978, 59.

³⁵ Cit. in Zaghi 2006, 70.

³⁶ Cibotto 1976, 17.

³⁷ Cit. in *ibid.*

³⁸ Cit. in Bortolussi 2006, 116.

³⁹ Cit. in *ibid.* Il sottolineato è di Palmieri.

1.2. *Le opere teatrali e poetiche*

A questo punto, risulta necessario soffermarsi sulla produzione teatrale e poetica di Palmieri «scrittore veneto».⁴⁰ È vero infatti che:

Palmieri aveva due grandi passioni: il teatro e la poesia. Erano due passioni esclusive, violente, nate fin dall'adolescenza, nel clima particolare di "Rovigheto", tra le recite delle compagnie dialettali, eredi della tradizione delle maschere e dei personaggi goldoniani, e le letture di Barbarani e dei poeti crepuscolari dell'editore Taddei.⁴¹

Due esperienze, quella drammaturgica e quella lirica, strettamente intrecciate, legate, entrambe, all'epoca della giovinezza dell'autore⁴² e accomunate dall'uso del dialetto. In merito a queste ultime affermazioni sono però opportune due precisazioni.

Innanzitutto, bisogna specificare che pur essendo l'ispirazione artistica circoscritta al periodo della gioventù, Palmieri, in età matura, ripensò, revisionò e, in alcuni casi, riscrisse gran parte dei suoi lavori. L'intera produzione poetica fu rivista, attraverso un «accurato lavoro di revisione stilistica»,⁴³ talmente scrupoloso che, secondo Cibotto:

in qualche caso la ricerca della perfezione ha tolto forse qualcosa all'autenticità e freschezza espressiva del momento rodigino. Segno che nel suo meccanismo critico qualche ingranaggio si era bloccato, a scapito della carica sanguigna che, in sede di poesia dialettale, specie veneta, ha sempre prodotto effetti di qualità straordinaria.⁴⁴

Questo processo di revisione portò a tre edizioni "mature" delle *Poesie*: due edite presso Neri Pozza nel 1950, a seguito di un'attenta opera di selezione,⁴⁵ e una, accresciuta con undici componimenti, di cui quattro inediti, pubblicata dall'editore Dell'Arco nel 1966.

Neppure le commedie furono immuni dal riesame del Palmieri più esperto e furono sottoposte a una significativa cernita e a una parziale revisione (soprattutto per quanto riguarda i copioni degli anni Venti). Da questo intervento derivò l'opera *Commedie in veneto*, pubblicata postuma nel 1969. Una raccolta di otto copioni

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Marchiori 1969, 18.

⁴² Si ricorda che l'ispirazione artistica di Palmieri terminò presto: quella poetica nel 1934 e quella teatrale qualche anno dopo, nel 1939.

⁴³ Santato 2006, 36.

⁴⁴ Battizocco-Cibotto 1989, XII.

⁴⁵ Nelle edizioni Neri Pozza le liriche pubblicate sono 33.

che, secondo il loro autore, rappresentavano degnamente il suo modo di «fare del Teatro Veneto».⁴⁶

Significativo è inoltre il fatto che tutti gli allestimenti maturi sono corredati da un vero e proprio apparato critico stilato dall'autore. Nell'ultima edizione delle *Poesie* troviamo, oltre all'iniziale *Avvertenza dell'autore*, un'appendice comprendente delle note alle liriche (con l'indicazione di fonti e riferimenti) e una sezione *Varianti*, dedicata alle lezioni presenti nelle prime redazioni. In chiusura della raccolta vi è infine un glossario che esplicita i principali lemmi dialettali. Anche le *Commedie* sono strutturate in modo simile, come si espliciterà più avanti.

Per quanto riguarda invece la seconda precisazione di cui si parlava sopra, ovvero la questione dell'utilizzo del dialetto, bisogna tenere conto di alcune puntualizzazioni di Palmieri. Nell'*Avvertenza alle Poesie*, composte in dialetto polesano, si legge:

Del dialetto polesano, che a Rovigo e sulla riva dell'Adige ha modi veneti spesso tradizionali, e che sulla riva del Po ha secchezze mantovane e ferraresi, io non sono uno scudiero esemplare; il desiderio di colorire maggiormente, d'ammodernare, di rendere il vocabolo più agro o più sciolto, più arguto o più «visibile», di quando in quando mi vince (è un ravvivare, o foggiare, tra l'estroso e il pedantesco). Non si scambi perciò il mio linguaggio per un linguaggio sempre genuino, sempre esatto; le infedeltà e le truccature non sono scarse.⁴⁷

Un dialetto che è quindi «reinvenzione e riappropriazione»,⁴⁸ non un sistema rigido e immutabile, e nemmeno una mera imitazione del parlato.

Nell'introduzione al *Glossario* che accompagna la raccolta *Commedie in veneto* si trova un'affermazione simile:

Ma non vorrei che [...] i miei amabili lettori mi confondessero con un rigorista del dialetto. [...] il mio veneziano, il mio veneto terrafermiere, il mio polesano sono di quando in quando tutt'altro che genuini, tutt'altro che attendibili. Per il piacere, liberamente poetico e scenico, di colorire maggiormente, o di sorprendere, o d'ammodernare, o d'incerbiare, o di rendere più agile e più diretto, o d'ottenere una maggior musicalità, un maggior rilievo, io non esito a modificare, [...] a inventare. Non sono il custode nero d'una dialettalità imbalsamata ma un funambolo variopinto.⁴⁹

Tralasciando, per il momento, le distinzioni linguistiche (tra «veneziano», «veneto terrafermiere» e «polesano»), ciò che si vorrebbe evidenziare è l'approccio di Palmieri nei confronti del dialetto, visto come lingua letteraria, poetica, come un linguaggio d'invenzione; ma anche il metodo, si potrebbe dire, filologico che

⁴⁶ CV, 32.

⁴⁷ Battizocco-Cibotto 1989, 7.

⁴⁸ Garbato 2008, 32.

⁴⁹ CV, 612.

l'autore adotta nel rivedere i suoi scritti giovanili. Una rilettura e un'analisi che lo portarono, a partire dagli anni Cinquanta, a progettare una vera e propria esegesi testamentaria della sua produzione lirica e drammaturgica.

Questo senso di progettualità è ravvisabile, però, anche nella fase compositiva delle commedie, in cui Palmieri, infatti, secondo Cuppone, «sembra procedere per progetti ad ampio respiro»⁵⁰ di carattere tematico, ma soprattutto stilistico e linguistico. Come sottolinea lo studioso, è degna di nota:

la varietà delle scritture di Palmieri per il teatro, che va dalla commedia lirica al *tranche de vie*, dal *vaudeville* alla riduzione; e soprattutto la costante ricerca linguistica, assolutamente propria di Palmieri, fino a renderlo unico nel panorama degli autori veneti.⁵¹

Una continua ricerca, guidata dalla passione per il teatro e da uno studio quasi pedantesco che spinsero l'autore verso la sperimentazione di vari percorsi, differenti per resa e per registri.

La prima fase drammaturgica di Palmieri sembra essere contraddistinta dal «progetto implicito di far rivivere il Grande Teatro Veneto, maschere e Goldoni».⁵² Si pensa, in particolare, alle tre commedie d'esordio, composte negli anni Venti per la compagnia di Albertina Bianchini.⁵³ *Strampalata in rosablù*, *La dama innamorata* e *Tic tac!*. Nel 1922 la neo-capocomico e Palmieri sembrano essere accomunati da una medesima condizione di debuttanti e da una stessa tendenza innovatrice. Il repertorio della compagnia Bianchini, infatti, mise in scena una notevole novità per il teatro veneto del tempo: la primattrice donna e giovane. Ricorderà Palmieri, nel 1958, nel numero monografico di «Sipario» sul Teatro Veneto:

figlia d'arte, Albertina Bianchini è oggi una tranquilla signora che vive a Padova; ma a quel tempo era una ribelle, voleva, cioè, interpretare un repertorio svincolato dai 'caratteristi'. Il Teatro Veneto era allora – e anche oggi, ma il tono è diverso – un Teatro con protagonisti quasi sempre sulla cinquantina o sulla sessantina: personaggi-padri, personaggi-madri, personaggi-suoceri, personaggi coi capelli grigi. [...] Già primattrice di Zago, nonostante la poca età, la Bianchini si fa dunque mattatrice anche per svecchiare. La sua polemica invita a immaginare vicende di giovani con una giovane donna in primo piano. È un tentativo, e tale resterà per cinque o sei anni (le novità inscenate persuadono poco); ma vale la pena di rammentarlo.⁵⁴

⁵⁰ Cuppone 2006, 91.

⁵¹ Ivi, 98.

⁵² Ivi, 91.

⁵³ Albertina Bianchini fondò la sua compagnia a Rovigo, nel 1922 e la diresse fino al 1928, anno in cui si ritirò a Padova. La sua storia sembra essere unica nello scenario del teatro veneto ai tempi di Palmieri, dove normalmente il ruolo di capocomico era ricoperto dall'attore anziano, il pantalone delle commedie.

⁵⁴ Cit. in Cuppone 2003, 27-28. La stessa Bianchini, a distanza di anni, riconoscerà il valore della collaborazione con Palmieri in una malinconica lettera: «Gentile e carissimo Palmieri, come vuole che non ricordi Lei se assieme abbiamo cercato di rinnovare il teatro veneto? [...] Le dirò

Con *Strampalata*, una commedia in cinque atti⁵⁵ ambientata tra la Venezia del Settecento e la campagna veneta del Novecento, in un incrocio tra maschere tradizionali e caratteri moderni, Palmieri presentò al pubblico «un esperimento geniale quanto irrepresentabile»,⁵⁶ che non ottenne molti consensi. Nonostante l'insuccesso, o meglio il «clamoroso insuccesso del Teatro Veneto nell'entre-deux-guerres»,⁵⁷ il commediografo realizzò per la compagnia Bianchini altri due testi. Nella *Dama innamorata* si ritorna alla Venezia settecentesca, questa volta però senza maschere, evocate solo indirettamente in un lungo monologo che sembra «quasi un canovaccio, una sintesi dei primi tre atti di *Strampalata*». ⁵⁸ Di Venezia si ritrovano tutti gli stereotipi, come il simbolismo legato all'incontro degli innamorati: la luna, la gondola, i giardini nascosti ecc. In *Commedie in veneto* Palmieri rievoca il testo in questi termini:

Nella scia della moda cara al Teatro Veneto di quel periodo prospero, la *Dama innamorata* è un'altra avventura amorosa in costume. La situazione si sviluppa nella Venezia settecentesca: primo atto, un ridotto teatrale; secondo, una sala fastosissima con vetriate sul Canalgrande; terzo, un orto alla Giudecca. Tutto è superficie, tutto è melodramma, tutto è maniera eloquente. [...] il Settecento proviene, disordinatamente, dalla mia istintiva ma ancora inesperta ammirazione per l'arte goldoniana;⁵⁹

La scena di *Tic tac!* saluta «lo stagnante Settecento veneziano»⁶⁰ delle due precedenti commedie e si sposta nella campagna veneta, a Pojana, nella provincia di Vicenza. Le maschere tradizionali vengono abbandonate in favore dei caratteri moderni e si assiste all'irruzione dell'attualità, con i riferimenti al ciclismo, a Girardengo, fino a vere e proprie citazioni di Marinetti sulla celebrazione del mito della velocità e del progresso.

Le prime tre commedie sono accomunate, per la maggior parte, da un dialetto veneziano o «di fondo lagunare», come esplicita Palmieri.⁶¹

A partire dal 1929 l'autore sembra invece propendere per un ritorno alle origini, ai luoghi e alle persone della sua amata Rovigo. Nella cosiddetta «trilogia

anzi, ricordo che, nelle ultime mie recite a Bologna, prima di lasciare le scene, rappresentai la Sua *Dama innamorata*», cit. in Bortolussi 2006, 112. Lettera del 9 gennaio 1968.

⁵⁵ Nella seconda redazione della commedia, pubblicata in *Commedie in veneto*, gli atti verranno ridotti a quattro.

⁵⁶ Cuppone 2006, 86.

⁵⁷ CV, 117.

⁵⁸ Cuppone 2003, 39.

⁵⁹ CV, 194.

⁶⁰ Cuppone 2003, 39.

⁶¹ Palmieri in riferimento alla lingua di *Tic tac!* e de *La dama innamorata* parla di un «linguaggio di fondo lagunare» (CV, 194), mentre riguardo a *Strampalata* precisa: «nei primi due atti prevale un dialetto di fondo lagunare; negli altri, un dialetto veneto di fondo genericamente terrafermiero» (CV, 119).

polesana»⁶² si possono includere i successivi tre copioni: *La corte de le pignate*, *L'ostaria del moro bianco* e *La fumara*. Il linguaggio prevalente è qui il dialetto polesano, o «di fondo polesano»,⁶³ mentre lo sfondo è quello della terraferma veneta.

Marchiori descrive brillantemente questo graduale passaggio, nella drammaturgia di Palmieri, dal Settecento veneziano alla provincia veneta:

L'antica grazia settecentesca, amabile e gaia, si era trasformata nel sarcasmo e nell'ironia della commedia paesana, di un rude linguaggio popolaresco, nata tuttavia sul filone del verismo borghese *fin de siècle*.⁶⁴

Una sorta di passaggio obbligato verso un realismo disilluso che si realizza attraverso una progressiva e inesorabile denuncia della società provinciale.

Sia *La corte de le pignate* che *La fumara* sono ambientate all'inizio del Novecento, la prima tra Rovigo e Lendinara, la seconda in un più generico paese del basso Polesine. Con *L'ostaria del moro bianco*, invece, la scena ritorna alla Rovigo di metà Ottocento, in «una sorta di vaudeville». ⁶⁵ Come scrive Palmieri:

col desiderio d'associare il colore e l'umore della mia provincia alla drammaturgia dialettale, antica e nuova, della mia regione collocai nella Rovigo del secolo scorso, prima metà, un intrigo dal titolo *L'Ostaria del Moro Bianco*.⁶⁶

Siamo all'interno di un ambiente provinciale, ma ancora fuori dalla dura denuncia verista di cui si parlava sopra. Infatti, riprendendo l'analisi dell'autore:

Tra duetti e quartetti, cavatine e coretti, la mia vicenda tutt'altro che insolita (un amore contrastato da certe smanie campagnole per l'aristocrazia) si arruffava e si dipanava senza molto sorprendere [...] quella Rovigo lontana con guizzi di lanterne, con bubboliere di diligenze e con un lume di luna allegramente rossiniano sulle torri signoresche non era affatto una città definita con precisione: di conseguenza, tutto si risolse in una specie di libretto, assai generico, d'opera buffa.⁶⁷

Anche nella *Corte* sembra prevalere il gusto del vaudeville, dell'operetta, «al modo di *Nina no far la stupida*»,⁶⁸ in una sorta di campello animato da musiche, coretti e canti popolari.

⁶² Cuppone 2006, 91.

⁶³ Palmieri definisce esplicitamente *La corte* come una commedia scritta con «il linguaggio di Rovigo» (CV, 269), mentre colloca *La fumara* in un «linguaggio veneto di fondo polesano» (CV, 389). Al fondo polesano sembra appartenere anche *L'ostaria*.

⁶⁴ Marchiori 1969, 18.

⁶⁵ Garbato 2006, 49.

⁶⁶ CV, 389.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Garbato 2006, 49.

Con *La fumara*, invece, si assiste a una consistente evoluzione dal punto di vista drammatico. Eliminati i cori e le canzoni, resta un realismo cupo, accompagnato da un'atmosfera dai tratti cechoviani. Il dramma della famiglia rurale diventa reale, in un conflitto insanabile tra generazioni: tra i vecchi proprietari terrieri, legati alle loro antiche tenute e al ritmo dei campi e i giovani, attratti dalla vita in città.

All'interno del periodo "polesano" si potrebbe includere anche *I lazzaroni*, commedia del 1935 che ha al centro delle sue vicende «una specie di mala bonaria e umanitaria»,⁶⁹ fatta di ladruncoli, «lazzaroni», veri e propri «remenghi». Sono personaggi tratti direttamente dalle poesie di Palmieri. Come afferma quest'ultimo:

Il mondo dei *Lazzaroni* [...] proviene dalle mie liriche in dialetto veneto di fondo polesano: intendo dire che quella straccioneria insolente, quella galanteria bizzarra, quel realismo di qualità fantasiosa, quella fumisteria scattante provengono dai miei libri di versi⁷⁰

Tutto questo, emblematicamente, «in una città di provincia tra vera e fantastica»,⁷¹ tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento.

Al 1932 risale invece un esperimento eterogeneo rispetto ai filoni sviluppati fino a questo momento, ovvero *Il bugiardo, atto quarto*, un atto unico che riprende e conclude il *Bugiardo* di Goldoni, in «un tentativo di ritrovare nel dialetto quella *politesse* e quella riconoscibilità internazionale che Palmieri così tanto ammirava nell'autore veneziano».⁷²

In questo testo sperimentale Palmieri capovolge la maschera di Lelio, che prova ancora una volta a conquistare Rosaura, fallendo miseramente. Il bugiardo, apparentemente pentito, torna dalla sua amata, la quale sarebbe disposta a perdonargli le bugie «ma non ad accettare lo squallore d'una condizione umiliante».⁷³ Il testo, oltre a riprendere le maschere goldoniane e i loro linguaggi,⁷⁴ tende a dei veri e propri risvolti metateatrali, con un Arlecchino che non esita a esclamare: «Ah lo strano precedente di Rosaura nel *Bugiardo* del Goldoni».⁷⁵ Dal canto suo, Lelio sembra avere dei déjà-vu:

È pure curioso e sollazzevole che questo campiello sia del tutto simile al campiello dove il Dottor Balanzoni abitava tre anni fa.⁷⁶

⁶⁹ Cuppone 2006, 92.

⁷⁰ CV, 457.

⁷¹ CV, 397.

⁷² Cuppone 2006, 92.

⁷³ Cibotto 1976, 10.

⁷⁴ Si vedano, ad esempio, l'artificioso italiano aulico di Lelio, il veneziano fantasioso di Arlecchino e il bolognese, alternato con citazioni latine, del Dottor Balanzoni.

⁷⁵ CV, 288.

⁷⁶ CV, 289.

Il testo non verrà mai rappresentato; infatti, il suo autore lo descrive come una «redazione non destinata, per la sua secchezza, alla ribalta (era un abbozzo, non un atto dalle proporzioni consuete; era una serie di accenni, non un dialogo del tutto svolto)». ⁷⁷

Però il copione verrà rimaneggiato nel 1950, durante «una settimana oziosa», ⁷⁸ e incluso nelle *Commedie in veneto*, segni che l'autore lo considerasse molto più di un «gracile capriccio intellettualistico per lettori goldonianamente informati». ⁷⁹

La fase finale della breve parabola drammaturgica di Palmieri sembra seguire un progetto linguistico dai connotati più nazionali. Le ultime due commedie *Quando al paese mezzogiorno sona* e *Scandalo sotto la luna*, infatti, sono scritte in un «italiano venetizzato», ⁸⁰ o «veneto italianizzato», ⁸¹ come precisa lo stesso Palmieri. Un linguaggio contraddistinto da «un lessico pur dialettale ma ormai rialzato dal colorismo locale verso un arrotondamento italianizzante». ⁸²

In effetti, i due copioni conosceranno un ampio successo di pubblico, segnando la fortuna, anche se tarda, del teatro di Palmieri. Il drammaturgo, però, non si sentì pienamente compreso dalla critica, nemmeno in questo periodo propizio, se scrisse al fidato Marchiori:

Quando al paese mezzogiorno sona ha avuto a Roma un ottimo successo di pubblico. La compagnia ⁸³ l'ha data per tutta la sua permanenza alla capitale. La critica si è divisa in due settori: quelli che non dovevano vendicarsi e quelli che dovevano vendicarsi. Morale: elogi e stroncature. Tutto sommato, poca, nessuna comprensione. Ah, Bepi, non capiscono Palmieri, e giudicano Shakespeare. Così va il mondo! ⁸⁴

I due testi portano a pieno compimento la denuncia “paesana”, il realismo disincantato inaugurato da *La fumara*.

Nel «pirandelliano» ⁸⁵ *Quando al paese* si assiste a un progressivo smascheramento di una ricca famiglia di agricoltori «dove affiorano poco a poco le grettezze e i venali interessi, le meschinità e le trame sordide: un autentico verminaio». ⁸⁶ Tutti i personaggi sono irrimediabilmente colpevoli, segnati dall'ipocrisia, dalla menzogna e dal tradimento.

In *Scandalo* i “colpevoli” nel mirino della denuncia palmieriana sono i membri di un'antica nobiltà decaduta che cercano di legittimare la loro esistenza tramite

⁷⁷ CV, 304.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ CV, 522.

⁸¹ CV, 605.

⁸² Puppa 2008, 60.

⁸³ Qui Palmieri si riferisce alla compagnia di Emilio e Tonino Baldanello.

⁸⁴ Cit. in Marchiori 1969, 9-10. Lettera del 4 dicembre 1940.

⁸⁵ Cuppone 2003, 41.

⁸⁶ Cuppone 2006, 52.

funzioni fittizie e rituali *demodé*. Si tratta di una satira dell'aristocrazia provinciale, campagnola; la commedia, infatti, è ambientata in un paese della provincia veneta.

Prendendo ora in esame la seconda identità letteraria di Palmieri, ovvero quella lirica, si potrebbe dire che il poeta fu «l'alter ego di successo del drammaturgo».⁸⁷ La sua poesia, infatti, conobbe degli ammiratori illustri, tra i quali Pier Paolo Pasolini, che le dedicò alcune pagine nell'antologia *Poesia dialettale del Novecento*.⁸⁸ Lo scrittore seppe cogliere fin da subito la diversità dell'opera di Palmieri rispetto, ad esempio, a quella di Biagio Marin:

Assolutamente diversa è invece la «nostalgia per il parlante» di E. F. Palmieri [...] quanto nel Marin il «popolo» è timorato, lavoratore, atto a una interpretazione in gergo più affettuoso che scherzoso, nel Palmieri è «matto», scioperato e pronto a farsi esprimere attraverso i più salaci *expromptus* idiomatici: se non si arriva nelle *Poesie* [...] alla violenza scatologica del Belli, però la si rasenta.⁸⁹

Quella di Palmieri è una concezione e rappresentazione del popolo completamente diversa, che ne evidenzia la componente spavalda, polemica, a tratti violenta. Innovativa è anche, come si è già accennato, la concezione del dialetto come lingua poetica. Lo stesso autore dichiara, nell'*Avvertenza*, il carattere di rottura della sua poesia:

Sono di Vicenza ma i miei versi sono polesani. Non per nulla ho abitato a Rovigo da fanciullo e da giovanottino. Senza fingere d'ignorare il debito che mi lega alle *Cante d'Adese e Po* di Gino Piva (Udine, 1930), credo di poter asserire d'aver dato alla poesia dialettale un mio sentimento in un mio paesaggio. Per di più, credo di poter affermare d'aver dato alla poesia in dialetto veneto le prime opere di rottura col gusto ancora dominante in quel 1931-34 [...]. Apparvi con dei testi dall'ispirazione acerbamente realistica, o liberamente immaginosa, o d'origine, perché no?, scopertamente letteraria, e dalla scrittura non insensibile alle avventurose esperienze stilistiche fuori dell'area vernacola. Così, nella poesia in dialetto della mia regione mi inserii con un realismo insolitamente crudele (la provincia non è mite come sembra) [...] con un mio *western* di sobborgo in sbrendoli, con una mia fumisteria, con una mia giocondità clamorosa e rissosa ma di fondo funereo. Apparvi con la «mala», una giovane «mala» di paese tra vera e inventata.⁹⁰

Il poeta è consapevole dei suoi modelli. In primis, ricorda il «debito» nei confronti del collega, anch'egli rovigotto d'adozione, Gino Piva, che pubblicò le sue *Cante* nel 1930. Da quest'ultimo riprende l'«angolatura strofica»⁹¹ e la struttura

⁸⁷ Cuppone 2003, 16.

⁸⁸ Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini (a cura di), *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, Guanda, 1952; poi in Pasolini 1960, pp. 5-149.

⁸⁹ Pasolini 1960, 132.

⁹⁰ Battizocco-Cibotto 1989, 5-6.

⁹¹ Ivi, XIV.

mezo mondo...».

«Le putele
i cavei no se tagiava...». (231)⁹⁶

Si arriva persino a delle vere e proprie *baruffe chiozzotte*, come in *Canta per Cioza*, in cui «l’Agnese e la Betina»⁹⁷ si scambiano ingiurie di ogni tipo in mezzo alla strada:

«Sempia!»
«Frascona!»
«Maràntega!»
«Bada
che te rovino ’l muso...»:
barufe in strada. (50)

Pasolini metterà in risalto la componente «cinematografica» di queste liriche, notando, nello specifico, «una visione delle cose più cinematografica che pittorica». ⁹⁸ E, analizzando la poesia *I salti*, scriverà:

Si veda la bella poesia *I salti* (il circo equestre) così ricca di inquadrature da buon film espressionistico, o anche clairiano (infatti la poesia finirà con uno scatto ironico, alla Palazzeschi).⁹⁹

Si tratta di una lirica dedicata al circo equestre di Casimiro Zamperla. I circensi si alternano nelle strofe, si materializzano e scompaiono come i protagonisti di un corto cinematografico:

Miss Ninì se move alegra
In camisa rosablu.
[...]
Se presenta Miss Farfala
scaveiara bionda e rissa,
la se inzircola de lumi
butà in alto, e che i me pare
le favile dei bengala.
Mister Clu,
mutandine e maia zala,
el se ràmpega sul filo
el se sbingola al trapezio,
po’ co’ un çigo el se desmola,

⁹⁶ La poesia non venne inclusa nelle raccolte mature del 1950 e del 1966.

⁹⁷ Battizocco-Cibotto 1989, 50.

⁹⁸ Santato 2006, 38.

⁹⁹ Pasolini 1960, 132.

via che 'l fa 'na scupilata
e'l strapussa in mezo a nu. (18-19)

A fare da sfondo alle inquadrature espressioniste, agli scatti violenti e polemici dei personaggi, ai «bruschi arresti» e alle «impennate rissose»,¹⁰⁰ vi è l'immagine di Rovigo: una città lontana, indefinita, quasi magica, descritta nel segno della nostalgia. Come si legge in *Distante*, una sorta di poesia in prosa:

Mi che son un fiolo lontan, un porocan desperso, mi me ricordo de ti, Rovigheto, co la sera scomincia a infumegare la piera. No so dirte 'l perché, ma la vose del to campanon mi no la sento che co riva le ombre. Eco: me trovo drento, co se fa scuro, l'odore dei to pòrteghi e 'l sciale verdemacià de l'Adeseto. Devento ti, Rovigheto, devento la me cità. (89)

Un «fiolo lontan» che, trasferitosi a Bologna, non cessa di pensare alla sua città d'adozione, quella nella quale ha trascorso la sua giovinezza. Una Rovigo che è ora come sospesa nel tempo, e alla quale si può tornare con la mente solo quando la sera è avvolta dalla nebbia, dalla *fumara*. Una piccola città che è ormai un «luogo dell'anima»,¹⁰¹ come si legge anche in *Mi vedo 'na Rovigo picoleta*:

Mi vedo 'na Rovigo picoleta,
distante, 'na Rovigo fata in casa
come 'l pan ne la mésa benedeta.
[...]
Paesagio serà ne la soasa
del me povaro cuore. [...]
Me ricordo sta gente come in sogno,
come in sogno ricordo ste contrà, (12-13)

Ad abitare questa città tra il realistico e il favoloso, Palmieri immagina una comunità di provinciali che Renato Simoni descrive perfettamente nel suo saggio introduttivo delle *Poesie*: una «gioventù della più rustica scapigliatura eroicomica e romanzesca e scatenata».¹⁰² Un insieme eterogeneo di poveri, ladruncoli, frequentatori di osterie, malavitosi, guidati, poeticamente, dallo stesso Palmieri, che diventa «El mato Palmieri». Titolo di una sua lirica, dove scrive:

Eco el tipo. Mi son un ignorante
un porocan che scrive cuor con q.
[...]
Braghesse taconà, scarsele vode,
'na scaveiara in lota col barbiere,

¹⁰⁰ Battizocco-Cibotto 1989, XIV.

¹⁰¹ Santato 2006, 39.

¹⁰² Palmieri 1966, 9.

[...]

La gente dise: «Mato da ligare,
pericoloso per la società».
Mi me ne impipo. Son un ignorante,
un porocan che scrive cuor con q,

[...]

e lassa pure che i me ciama mato
brigante vagabondo desparà,
i xe rabiosi perché son beato
e la vita me canto a cuor sbregà. (22-23)

«El mato» rappresenta una figura romantica, letteraria, che contrappone la sua totale libertà nel dire e nel fare con il secolare immobilismo del costume borghese, proprio della «gente» che lo definisce «mato da ligare». Una figura che vuole anche contrastare, con il suo linguaggio volgare ed esplicito, i luoghi comuni della poesia in dialetto:

Alla testa dei “lazzaroni”, il poeta poteva così combattere la feroce battaglia contro le Nine, le gondole, la laguna che rima con luna, l’elogio del “pesse in saor” [...]. Palmieri immetteva nel dialetto un sangue nuovo, una più sicura coscienza letteraria, la vivacità di un temperamento, l’impeto di una fantasia liberata ormai dai grigiori crepuscolari.¹⁰³

Attraverso i suoi tipi provinciali del «lazzarone» e del «remengo»,¹⁰⁴ infatti, l’autore immette nelle liriche l’espressività, talvolta brutale, del gergo paesano, contadino, in contrasto con le tradizionali eleganze del verso, con punte picaresche e «violenze alla Villon».¹⁰⁵

Rappresentativa in questo senso è la poesia *La banda*, nella quale i protagonisti sono i «lazzaroni» per eccellenza, ovvero i membri della “banda” delle Fosse, impegnati nelle loro abituali scorribande notturne:

Semo quei de le Fosse,
la contrà de le canaie,
gambe svelte musì sporchi,
via filemo come scaie.

[...]

Tose e spose nu brinchemo
a l’ombria le coleghemo,
per la gente che ne ocia
ghemo pronte le spierà.

¹⁰³ Marchiori 1969, 19.

¹⁰⁴ Si ricorda che *Remengo* e *Lazzarone* sono anche i titoli di due raccolte di poesie pubblicate da Palmieri, rispettivamente nel 1932 e nel 1934. Il titolo *Lazzarone* si ritrova anche nella commedia *I lazzaroni* (1935).

¹⁰⁵ Marchiori 1969, 4.

[...]

Sora i olmi qualche volta
chieti chieti se scondemo,
po' al Barone che spassegia
su la cana ghe pissemo.
A le vecie che se stima
ghe cavemo le mudande,
i vilani buzaremo
co xe giorno de marcà. (73-74)

Una «squadra monellesca»,¹⁰⁶ una banda di villani spacconi che non esitano ad appartarsi con le fanciulle e a sbeffeggiare baroni e donne rispettabili. Il tutto all'insegna della truculenza verbale, dei riferimenti espliciti, fino ad arrivare al turpiloquio, come anche in *Remengo*:

Cavabraghe e spacamusi
capaoche e magnarane
sgnacabasi e stropabusi,
son Remengo, e che i se ciava.
Oci birbi e pele mora,
pien de tose in ogni logo,
buto cante a la malora
fraco bote se i me brava,
son Remengo, e che i se ciava. (70)

Da notare, qui, oltre al ripetuto turpiloquio «che i se ciava», vi è l'evidente espressionismo dei tre versi iniziali, interamente occupati da sei appellativi. Si tratta di formazioni dialettali ottenute attraverso l'accostamento di due termini: il primo è sempre una forma verbale, mentre il secondo un sostantivo.

Oltre a questo aspetto spavaldo, “remengo”, non manca, nelle poesie di Palmieri, anche una vena più malinconica, amara, che mette in risalto dei toni più tristi, fino ad arrivare a vere e proprie fantasie di morte. In *Ostarie*, ad esempio, il poeta immagina di invitare il collega Gino Piva (morto nel 1946) e gli altri defunti a uscire dalle loro tombe e a ricongiungersi ai vivi nelle osterie di Rovigo, «in una fraternità che unisce morti e vivi, vecchi e bambini»:¹⁰⁷

O Gino Piva 'ndemo a l'ostaria.
Andemo a la Campana: risi e tripe,
bigoli in salsa. [...]

Andemo da Caucio in mezo ai orti

¹⁰⁶ Palmieri 1966, 11.

¹⁰⁷ Santato 2006, 42.

e spetemo che l'ombra ne intabara.
Avemaria. I morti, i nostri morti,
pantesando i des-cioda la so bara,

i vien fora, i camina, no i se lagna,
scarsi de polpe devastà nel viso
(in Cielo se capisse che no i magna,
gh'è miseria, se vede, in Paradiso),
[...]

Povari morti, mi ve invito tuti.
Andemo a la Campana e dal Sison
- tarine sgionfe de bigoli suti –
andemo a la Fontana e al Canevon.

Andemo con i noni e con i fioi,
eco el tabaco da impenir le pipe,
ronfa paroli sgionfi de fasoi.
o morti rovigoti; oggi tripe. (26-28)

Memore della tradizione legata alla rappresentazione ironico-satirica dei morti,¹⁰⁸ il poeta fa ricorso a una terminologia bassa, dai toni “pantagruelici”: elenca le pietanze dell’osteria («risi e tripe, bigoli in salsa», «tarine sgionfe de bigoli suti»), non esita a usare espressioni come «sgionfi de fasoi» e ad accostare l’immagine della morte alle «tripe» (si veda il verso conclusivo).

Il componimento *Morire*, invece, ha un carattere più crepuscolare; l’autore si figura la sua morte e sepoltura, che avviene ovviamente nei «terzi posti», tra i poveri che non pagano le tasse:

Morir, Signore, co' le man in crose,
morire de domenega (ne l'aria
svampa i baloni de la luminaria
per la sagra), scoltare la me vose

che se desfa. Morire. [...]

Andare in cimitero drentotera
con i povari morti del paese,
ai terzi posti no paghemo tasse, (38)

Dietro la maschera del «mato Palmieri», spavalda e insolente, si cela quindi «una segreta accoratezza, un senso doloroso della vita»¹⁰⁹ e una profonda timidezza

¹⁰⁸ Una tradizione antica che va dai dialoghi di Luciano di Samosata (II secolo d.C.), agli scritti di François Villon, fino alle liriche in dialetto napoletano di Totò.

¹⁰⁹ Battizocco-Cibotto 1989, XV.

dovuta a un complesso di inferiorità insanabile, che gli fa immaginare di essere sepolto tra gli ultimi, «ai terzi posti».

Significativo in questo senso è che nella lirica *Silenzio* vengano condotti alla morte anche i «lazzaroni» e i «remenghi»:

Cossa xelo sto morire?

L'è un dormire

senza tose.

[...]

Gh'è silenzio, sototera.

Co te rivi

no gh'è çighi:

«Lazarone, oè, bondi»,

«Pelandrone, sito ti?».

O Remengo no sperare,

gnente bionde gnente bionde

che te mòrsega la boca.

Ostaria del çimitero

ostaria dei crocefissi:

quatro stechi nel cartelo.

Vardo el cielo,

che camora.

Amen. (87-88)

Un destino comune che, alla fine, travolge anche i folli e spensierati rivoluzionari di Palmieri.

2. Palmieri, il dialetto e il teatro in dialetto

L'attività di critico teatrale, a differenza di quella di scrittore, occupò Palmieri per tutta la sua vita: a soli diciannove anni cominciò a scrivere per i piccoli quotidiani polesani, per diverso tempo collaborò con il «Resto del Carlino» e approdò, infine, alle grandi testate milanesi.

Recensire le rappresentazioni non fu mai per lui un lavoro sterile, fine a se stesso; non si accontentò mai di liquidare una messa in scena con un breve riassunto della trama e un giudizio sbrigativo (come usavano invece fare molti altri suoi colleghi). I suoi articoli erano sempre ricchi di acute riflessioni atte a «segnalare la trama segreta delle influenze»,¹¹⁰ ma anche di indicazioni ulteriori, come osservazioni sul contesto dell'allestimento o sugli interpreti. Si trattava di un lavoro scrupoloso, frutto di uno studio assiduo e di una ricerca costante di carattere, si potrebbe dire, filologico. Come osserva Marchiori, «l'estroso poeta e il critico brillante nascondevano un altro personaggio: il paziente filologo, lo studioso attentissimo, il ricercatore di testi dimenticati, lo storico del teatro dialettale».¹¹¹

Dagli scritti di Palmieri, infatti, emerge un pensiero critico ben strutturato e coerente e si delinea una precisa visione del teatro italiano, in particolare di quello dialettale. Una visione inedita e del tutto personale, che recupera autori e fenomeni trascurati o liquidati rapidamente dagli esperti e che non si adagia sui giudizi preesistenti e dominanti. Si può parlare di un vero e proprio «disegno storico di Palmieri»,¹¹² che appare come «un complesso mosaico formato d'innunerevoli tessere, che sono le sue recensioni, le sue introduzioni, i suoi medaglioni».¹¹³

A partire dagli anni Trenta il critico sentì la necessità di riordinare questo materiale eterogeneo ma coeso. Il primo risultato fu la pubblicazione di *Bene gli altri* (1933), una raccolta di recensioni pubblicate sul «Resto del Carlino» a partire dall'aprile del 1930. Il titolo dell'opera riprende, in modo ironico, il brusco e superficiale verdetto che i critici usavano assegnare agli autori minori, considerati non degni di attenzione. Scrive Palmieri nell'introduzione alla raccolta:

Rileggendo le mie vecchie pagine [...] ho badato a salvare e a ordinare quanto m'è parso, come testimonianza critica, non del tutto inutile. [...] Per gli scrittori e per gli attori qui non ricordati ho immaginato il titolo: *Bene gli altri*.¹¹⁴

L'ironia nell'uso di questa espressione si comprende pienamente leggendo il saggio introduttivo agli articoli, dal titolo *Salvare il teatro*, nel quale Palmieri denuncia i critici teatrali, spesso omertosi o eccessivamente indulgenti, per incompetenza o per timore di generare polemiche. Bisognerebbe invece:

¹¹⁰ Cibotto 1976, 11.

¹¹¹ CV, 9.

¹¹² Cibotto 1976, 12.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Palmieri 1933, 11.

Battersi, dunque, con lealtà e con ardimento; arrischiare, per un'opinione, la polemica, la zuffa, l'avverso clamore; proteggere gl'ignoti meritevoli contro le insidie dei più fortunati; ribellarsi alle petulanti gloriole di stagnola, reggentisi sui compromessi, – questo debbono fare gli onesti critici italiani.¹¹⁵

Un discorso dai toni un po' "mussoliniani",¹¹⁶ ma che comunque esprime il sincero punto di vista dell'autore su quello che dovrebbe essere il *modus operandi* degli «onesti critici italiani».

La raccolta è stata suddivisa in varie sezioni, tra le quali vi è *Goldoniana*, dedicata ai testi dello scrittore veneziano e alle loro rappresentazioni; *Gente di casa*, destinata alle produzioni delle commedie in lingua e *Dialettali*, con articoli dedicati al teatro bolognese e veneto.

Dopo questa prima silloge, Palmieri cominciò a pubblicare veri e propri saggi di storia del teatro, con particolare attenzione alla scena regionale.

Al 1939 risale *Teatro italiano del nostro tempo*, un testo pensato in risposta a *Il teatro italiano*¹¹⁷ di Silvio D'Amico, che ripercorre le vicende del teatro italiano da Goldoni agli anni Trenta del Novecento. Il punto di vista adottato dall'autore è sempre quello dello studioso e del critico severo e obiettivo, che non teme di esprimere la propria opinione riguardo a scrittori a lui contemporanei; ma che non perde nemmeno l'occasione di offrire una diversa lettura del linguaggio di Goldoni, o del dialogato di Giovanni Verga, in un continuo e personale riesame del corpus teatrale nazionale.

Lo stesso approccio venne impiegato per il successivo *Il teatro veneto* (1948), un volume antologico che raccoglie una selezione di tre opere di autori, come si vedrà, significativi per Palmieri: *La bozeta de l'ogio* di Riccardo Selvatico, *La famegia del santolo* di Giacinto Gallina e *Tramonto* di Renato Simoni. L'antologia è introdotta da una «sintesi del teatro dialettale»:¹¹⁸ un'analisi del tutto personale che fornisce una rassegna di autori, registi, capocomici e attori che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, segnarono la storia della scena veneta. Rassegna che verrà ripresa e riportata, dopo un'ulteriore operazione di sintesi, in apertura di *Commedie in veneto*.

A Palmieri si deve anche l'introduzione del teatro in televisione. Nel biennio 1960-61, infatti, promosse, in collaborazione con Federico Zardi, una rassegna teatrale trasmessa dalla RAI dedicata al teatro dialettale. Ne derivò anche un volume di presentazione, *Teatro in dialetto*, contenente alcune interessanti riflessioni sulla percezione dei testi dialettali e sul loro effettivo carattere innovativo, precorritore.

¹¹⁵ Ivi, 21.

¹¹⁶ Poco dopo si legge, infatti: «Quanti critici, oggi, vivono pericolosamente, accettando l'animante invito mussoliniano?», ivi, 22.

¹¹⁷ Pubblicato la prima volta nel 1932 e poi nel 1937 in un'edizione aggiornata.

¹¹⁸ Cibotto 1976, 13.

A fornire un'importante panoramica sul pensiero del critico Palmieri è anche *Del teatro in dialetto* (1976), una raccolta di scritti dell'autore sul teatro regionale, curata da Gian Antonio Cibotto. Ne risulta una narrazione critica che va:

dalla sarabanda delle maschere alla calma realistica della commedia goldoniana, dal fondo rugoso dell'espressività lombarda alla arguta e sensuale fantocciata emiliana, dal travettismo piemontese, umbertino [...] all'epico sferragliare dell'opera dei Pupi.¹¹⁹

Secondo Cibotto è possibile individuare «tre nuclei di consistenza del volume»,¹²⁰ che sono anche i punti fondamentali della trattazione critica palmieriana. Il primo è costituito «dalle molteplici variazioni sulla figura e le opere del Goldoni»,¹²¹ mentre il secondo riguarda gli autori novecenteschi e mira a una «ricerca del vero teatro»;¹²² infine, vi è un ampio spazio dedicato agli attori della scena regionale, alle loro interpretazioni e tecniche recitative.¹²³

In questa sede verranno presi in considerazione i primi due «nuclei», escludendo le parti relative agli interpreti, ugualmente interessanti, ma non significative dal punto di vista linguistico. Sarà invece analizzato un terzo aspetto costantemente sotteso ai testi di Palmieri e che influenzò, in misure diverse, il pensiero del critico teatrale e il suo modo di esporlo: il difficile rapporto con il governo fascista e con la sua politica dichiaratamente antiregionalista e antidialettista. Non bisogna dimenticare, infatti, che Palmieri cominciò a operare, sia come giornalista che come poeta e drammaturgo, a partire dagli anni Venti e che scrisse la maggior parte dei suoi lavori nel periodo di nascita e di consolidamento del regime.

2.1. *Il teatro veneziano: il dialetto di Carlo Goldoni secondo Palmieri*

Si può affermare che Carlo Goldoni fu il «primo grande amore teatrale di Palmieri».¹²⁴ Dell'avvocato veneziano l'attento studioso lesse tutto, divenendo uno scrupoloso recensore delle numerose rappresentazioni delle sue commedie.¹²⁵ Marchiori descrive in questo modo Palmieri:

¹¹⁹ De Monticelli 1978, 60.

¹²⁰ Cibotto 1976, 14.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ivi*, 15.

¹²³ Palmieri, infatti, nei suoi articoli e nei suoi saggi dedica sempre molto spazio alla dimensione attoriale: «Palmieri [...] visionario, maniacale, baldanzosamente e poeticamente “provinciale” [...] ha individuato la linea nazional-popolare della creatività istrionica italiana e l'ha fermata in immagini poetico-critiche», De Monticelli 1978, 60.

¹²⁴ Chini 2006, 124.

¹²⁵ Durante il periodo fascista, nell'epoca dei grandi spettacoli all'aperto rivolti a un pubblico vasto, infatti, venne promossa la messa in scena dei classici, tra i quali rientrava anche Goldoni.

Un goldoniano, che aveva studiato Goldoni sui testi e sulla ribalta [...] di Goldoni e su Goldoni aveva letto tutto, con quella pazienza che pochi gli conoscevano, e che era la dote prima dello studioso, attento e preciso, informato fino alle minuzie erudite.¹²⁶

Le commedie goldoniane divennero un importante punto di riferimento non solo per la sua attività di critico, ma anche per quella di commediografo; basti pensare al già nominato atto unico *Il bugiardo atto quarto*, o alla consistente presenza delle maschere tradizionali, o di rimandi ad esse, nei copioni degli anni Venti.¹²⁷ Un Settecento costantemente richiamato e sognato da Palmieri, il quale arrivò a scrivere, in una lettera a Marchiori:

Ho speso cinquanta franchi e ho comperato le *Opere scelte* di Gasparo Gozzi, a cura di Falqui. Che lettura deliziante. Noi si doveva nascere allora.¹²⁸

Si possono scorgere, in queste poche righe, un profondo amore e una nostalgia per un passato «illuminista e satirico, ricco di fermenti rivoluzionari»,¹²⁹ visto in contrapposizione a un presente nel quale Palmieri faticava a identificarsi, o a trovare uno spazio di vera comprensione. In un articolo l'autore immagina addirittura di essere un copista di Goldoni:

O lettori, se il vostro umile referendario fosse nato nel Settecento, il cicaleccio ronzante delle cronache vi segnalerebbe oggi, anche un Eugenio Ferdinando Palmieri. «Era codesto Palmieri un altro comico tipo, vero spasso dei caffè veneziani per le sue smanie letterarie e per il suo piavolesco vestire. Fanatico ammiratore del Goldoni, volle essere il copista del suo nume; trascrisse, infatti, le opere del poeta e le imparò a memoria. [...] incontrato nella bottega del libraio Paolo Colombani il ringhioso conte Carlo Gozzi, nemico del Goldoni, pedante bisbetico, amante continuamente tradito, lo chiamò cornutissimo uomo...».¹³⁰

Le recensioni alle rappresentazioni goldoniane, come si può vedere, costituiscono per Palmieri anche un'occasione per riflessioni di altro tipo. Sono uno strumento per dare l'idea di un'epoca, di una società diverse, ma anche uno spazio in cui fornire una nuova interpretazione sulla figura di Goldoni e una personale lettura dei suoi testi e della sua lingua.

Si può dire che di Goldoni il critico ha una visione:

molto più moderna rispetto a tanti suoi colleghi dell'epoca. Per lui il commediografo veneziano non è un uomo sereno come potrebbe apparire da alcune sue commedie come la

¹²⁶ Marchiori 1969, 11.

¹²⁷ Cfr. cap. 1, § 1.2.

¹²⁸ Cit. in Marchiori 1969, 10.

¹²⁹ Ivi, 11.

¹³⁰ Palmieri 1936, 257.

Locandiera o i *Rusteghi*. Palmieri ha letto tutti i *Memoires* e sottolinea anche l'aspetto introverso, ipocondriaco o con tendenza alla depressione dell'avvocato.¹³¹

Nel suo saggio introduttivo al *Teatro di Carlo Goldoni* si legge infatti:

Non che l'umore goldoniano sia sempre sgombro e placido, come ancora si afferma; il Goldoni mai sconvolto e perennemente mansueto è una fola. Certamente Goldoni ha, della gente veneta, lo scetticismo, la cerimoniosità, la ghiottoneria, la vocazione per il conversare [...] ma non si può, per un ritratto dell'uomo, non tener conto del resto: l'impressionabilità, i risentimenti, le ribellioni e la frequente malinconia, [...] o di quell'ipocondria che perseguita il secolo.¹³²

Un punto di vista innovativo per il periodo e chiaramente in contrasto con le teorie dominanti.

Tra gli assunti che Palmieri respinge c'è la percezione diffusa di un Goldoni bonario e naturalista. Nelle prime pagine di *Teatro italiano del nostro tempo* il critico confuta le tesi di alcuni studiosi a lui contemporanei, come Cipriano Giacchetti e Silvio D'Amico. Secondo Palmieri, Goldoni osservando il grande teatro del Mondo non prese solo ciò che c'era di buono, di consolante, privo di vizi, ma:

quei vizi e quei difetti passò la vita a frustarli. Goldoni, insomma, non portò mai sulla scena «caratteri dipinti al naturale», non fu mai indulgente o indifferente; ma riprese il vizio con santissima collera, assaltò la nobiltà con veemenza, straripò da molti personaggi con esasperazione polemica. Il ritratto di un Goldoni bonario è falso.¹³³

Il commediografo veneziano non è nemmeno un naturalista:

La umanità dei personaggi goldoniani non è imitazione, ma invenzione; una invenzione polemica, satirica, schiavardante, la quale si tramuta in arte – e in verità – con ariosa raffinatezza: la raffinatezza di un settecentista, carico di venezianità e di mestiere. Il teatro goldoniano è arbitrio, non documento, è interpretazione – appassionata, partigiana, bizzosa – non cronaca. Non nasce con Carlo Goldoni, «pittore e figlio della natura», secondo l'omaggio di Voltaire, la commedia moderna in senso naturalista; nasce – ma sprovveduta di romantico «mirabile magico» – la nuova commedia fantastica. Goldoni è una fiaba.¹³⁴

Insomma, la naturalezza, la verosimiglianza dei tipi goldoniani non deve essere confusa con una perfetta adesione al reale, con una sua copia, poiché è invece frutto di una personale e meditata interpretazione. E si tratta di un'interpretazione in senso polemico e satirico, che non ha nulla di bonario, di indulgente nei confronti dei

¹³¹ Chini 2006, 124.

¹³² Palmieri 1961, XVIII.

¹³³ Palmieri 1939, 10.

¹³⁴ Ivi, 11-12.

personaggi e della società rappresentata. Come osserva Palmieri nella recensione a un allestimento de *Il poeta fanatico*:

Quel caro Goldoni, che una diffusa e non ancora svaporata retorica designa come placido, candido, remissivo, era, in verità, un diavolo d'uomo. La grazia del linguaggio, [...] la scelta ornata delle parole discrete e morbide, non inganni; si badi, invece, al rilievo umano – o disumano – dei personaggi, al bizzarro, incredibile groviglio dei casi; si avvertirà allora – come una volta ho detto – un satirico spietato, un polemista risoluto; si scoprirà in quel «bonario sorriso» un'agra furbizia; e il piacere della vendetta.¹³⁵

Goldoni andrebbe piuttosto definito come un realista che giunge al teatro dalla vita. Il realismo delle sue commedie consente di leggerle anche in epoche diverse rispecchiandosi nelle vicende dei suoi personaggi. Una tesi completamente opposta rispetto a quella di D'Amico, sostenitore dell'antirealismo goldoniano.¹³⁶ Posizione che Palmieri confuta con decisione:

Che nei personaggi goldoniani siano indovinabili gli interpreti, i modelli, i ritratti, questo non vuol dire: la sostanza era quella, per lo scrittore; ma il fatto di giungere alla vita, dalla commedia o dal romanzo, non esclude, alla fine, la possibilità d'una conquista e d'una espressione umana.¹³⁷

Gli episodi e i tipi ideati da Goldoni, anche se provengono dalla realtà e hanno dei necessari modelli di riferimento, sono l'esito di una rielaborazione, di una «conquista» del reale. E proprio perché provengono dalla realtà senza esserne una copia sono ancora oggi leggibili, rappresentabili e attivano un meccanismo di identificazione nel pubblico. Come scrive Palmieri, proseguendo la sua “lettera” a D'Amico:

E tu puoi credere, D'Amico, che noi oggi ascolteremmo ancora Goldoni, se nel suo dialogo e nei suoi personaggi non trovassimo vivo e nostro il poetico e umano realismo che

¹³⁵ Palmieri 1941, 269.

¹³⁶ Nel 1934 Palmieri scrisse una vera e propria *Lettera aperta* al “rivale”, nella quale citò alcune considerazioni di D'Amico: «io giudico Goldoni un realista, un umano e poetico realista; e tu, invece, dichiari che, fin da ragazzo, leggendo Goldoni, in italiano o anche in veneziano, non ti sentivi affatto invitato a riconoscervi il mondo com'è. “Nella locanda di Mirandolina come nell'agiata casa di Geronte, – parole tue – nel caffè di Ridolfo come in riva al canale, dove passeggiava Lelio de' Bisognosi, sentivo subito il palcoscenico e, nei personaggi, gli attori; assistevo, leggendo, alla rappresentazione; mi trovavo in ambienti senza la quarta parete; [...] Più tardi, naturalmente, scoprii, come suol dirsi, gli altarini, e appresi di dove provenissero codesti spettacoli. Appresi cioè che il Goldoni non li aveva già direttamente colti e trasportati, dalle case e dai campielli, sul palcoscenico; egli non si era mosso dalla vita al teatro, ma dal teatro alla vita. E l'aver voluto introdurla così discretamente, cotesta vita, sul palcoscenico, rivela già *a priori* un proposito accortamente gentile, armonioso, ottimista: e cioè antirealista”», Palmieri 1934, 253. Riecco la rappresentazione generica di un Goldoni bonario, ottimista, gentile e, di conseguenza, antirealista.

¹³⁷ *Ibid.*

tu neghi? [...] credi che al gioco de *Gli innamorati* noi ci divertiremmo ancora, se in quel gioco non ci specchiassimo?¹³⁸

Allo stesso modo, il dialetto teatrale di Goldoni non è semplicemente copiato dal parlato, ma è un'invenzione, una personale e ragionata rielaborazione, frutto di un calcolo cauto e cosciente. Lo afferma Palmieri in *Teatro italiano*, continuando la sua teorizzazione sul teatro goldoniano:

Il dialetto *scritto, teatrale* di Goldoni non è il dialetto del basso popolo, non è il dialetto parlato, veristico del Pantalone gozziano. Simoni ha pronta ragione: «Usò il dialetto come una propria lingua, incidendo in ogni frase il segno della propria personalità; cosciente e volontario». Ma – questo è il miracolo, questo è il teatro, questa è la *parola* – quel dialetto «lavorato», e guidato da un ritmo accortissimo e inviolabile, sarà, alla ribalta, l'esatto dialetto dei veneziani; quella secca e rettilinea sintassi – non indugiante come la sintassi *parlata* – è veneziana; quel cauto e prezioso dialetto, ben rilevato nelle tinte, nei suoni, nelle malizie, negli impeti, nella piumata o graffiante comicità, è inventato – e portato sulla scena dai campielli... Questo è il dialetto di Carlo Goldoni, avventuriere onorato: una folgorante impostura.¹³⁹

Ecco l'incantevole «impostura» modellata da Goldoni: un dialetto veneziano che sembra prelevato direttamente dai campielli, ma che è invece parola poetica, teatrale e quindi, per definizione, rielaborata, costruita appositamente per la scena.¹⁴⁰

La parola scritta è sempre una creatura del poeta, una sua conquista: «ogni poeta dà alla parola una sostanza umana e fantastica, e una luce, e una musica».¹⁴¹

Una riflessione che si può espandere e che riguarda tutti gli autori dialettali, anche lo stesso Palmieri il quale, come si è già detto,¹⁴² definisce il suo dialetto un linguaggio tutt'altro che genuino e attendibile: «Non sono il custode nero d'una dialettalità imbalsamata ma un funambolo variopinto».¹⁴³ La parola teatrale è sempre premeditata, anche perché:

Non basta per giungere all'arte – arte, non fotografia – scrivere come si parla o scrivere in dialetto. Che il pubblico sorrida compiaciuto ai dialetti non vuol dire; anche la parola dialettale passa di moda, anche i dialetti invecchiano. Non si salva che la parola teatrale: *quella*: premeditata; tutta vera e tutta falsa.¹⁴⁴

¹³⁸ Ivi, 254.

¹³⁹ Palmieri 1939, 24-25.

¹⁴⁰ Una riflessione che significativamente anticipa gli studi di Gianfranco Folena sul linguaggio goldoniano come *Bühnensprache*. Cfr. Folena 1983, pp. 89-132.

¹⁴¹ Palmieri 1939, 24-25.

¹⁴² Cfr. cap. 1, § 1.2.

¹⁴³ CV, 612.

¹⁴⁴ Palmieri 1939, 23.

È anche il motivo per cui si “salvano” le commedie di Goldoni, che sopravvivono al passare del tempo senza invecchiare. Nella già nominata introduzione al *Teatro di Carlo Goldoni* Palmieri afferma:

gli uomini e le donne della Commedia goldoniana devono il sopravvivere a un secondo perché: il linguaggio. [...] Un linguaggio, quello veneziano, diletteggiato per la derivazione dalle «famiglie del basso popolo», dalle «taverne», dalle «biscacce», dai «tragitti», dai «caffè», dalle «casipole a pian terreno», dai «più nascosti vicoli»; [...] Già. Ma non importa. [...] quello veneziano è un linguaggio sì ricopiato dall’idioma dei borghesi, e in alcuni lavori – *La putta onorata*, *Le massère*, *Il campiello*... – dal «vernacolo della plebe», come lo stesso Goldoni afferma; però lo teatralizzano un estro, una sagacia dotta, una musicalità coloritissima, una sorte di leggiadra potenza; e insomma non per niente sembra inventato, non per nulla lo si parla nelle grandi o grandissime opere di genere dialettale che insieme con *Gli innamorati* e la Trilogia della villeggiatura son il congedo d’una poesia dalla laguna.¹⁴⁵

Ecco elencati gli elementi grazie ai quali, nelle commedie goldoniane, il dialetto diviene una lingua teatrale, ovvero un linguaggio che garantisce l’immortalità ai personaggi che lo parlano. È l’esito della «sagacia» di uno scrittore che interviene su tutti i livelli del testo, dalla semantica alla sintassi, dalla scelta della singola parola allo studio della musicalità del periodo. Come nota Palmieri, in occasione di una recensione al *Bugiardo*, il dialetto di Goldoni è:

un calcolo raffinato, una scelta preziosa di vocaboli, di tinte, di effettismi, una sintassi musicalissima, un procedere, ben vigilato, di superlativi e di diminutivi, di parole tronche. Per esempio, la prosa delle *Baruffe chiozzotte* è, spesso, una prosa in versi, come noi abbiamo scoperto e documentato in altra sede.¹⁴⁶

Proprio per queste ragioni il dialetto goldoniano può essere definito «un linguaggio vero e inventato, spontaneo e attentissimo, incisivo e musicalissimo».¹⁴⁷

Questo perché Goldoni non fu solamente un poeta, uno scrittore ispirato, ma anche un attento e metodico studioso. Palmieri mette più volte in risalto la pedanteria del commediografo veneziano, sempre intento a rileggere e a modificare i suoi copioni:

Goldoni fu un letterato non di tre ma di sette cotte, fu un pedante che i suoi copioni non smise mai di correggerli, di riassetarli; modificò personaggi, rifece finali, riscrisse per intero.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Palmieri 1961, XXXV.

¹⁴⁶ Palmieri 1963, 375.

¹⁴⁷ Palmieri 1959, 358.

¹⁴⁸ Palmieri 1963, 375.

Goldoni è un letterato, impietoso revisore di se stesso, mai pienamente soddisfatto dei suoi lavori (dei suoi copioni, infatti, pubblicò spesso più edizioni riviste).¹⁴⁹ Risulta quindi poco attendibile l'immagine diffusa del Goldoni distratto, spontaneo, «improvvisatore». Come osserva Palmieri:

L'improvvisatore Goldoni è un pedante della più bell'acqua. Nell'impetuoso grafomane si annida un critico puntiglioso. Non un autore subito appagato ma uno spirito umilmente inquieto. Se le recite passano, i libri restano; e Goldoni, prima di licenziare alle stampe una commedia o di annunciare un'altra edizione, si preoccupa. Un revisore implacabile. Che assesta il dialogo o riforma la vicenda: che muta le Maschere in volti, la ciàcola in lingua, i martelliani in prosa. Sull'incudine della pazienza, il nobile fabbro batte e ribatte la scrittura, gli episodi, le chiuse.¹⁵⁰

Un revisore lo era anche lo stesso Palmieri se, come si è visto, riesaminò gran parte della sua produzione lirica e drammaturgica.¹⁵¹ Lo scrittore ne è pienamente consapevole, tanto da giustificare la propria pedanteria ricordando quella goldoniana. Nell'introduzione a *Commedie in veneto* si legge:

Del resto, e ciò mi conforta, rielaborava se stesso anche l'ispiratissimo Goldoni, autore antipedantesco per modo di dire e letteratissimo per modo di fare. Le varianti goldoniane sono un subisso: didascalie, battute, nuove battute inserite, vecchie battute eliminate, finali, commedie riassestate completamente dall'attacco alla chiusura, sostituzione di Arlecchini e di Brighella con personaggi in lingua a viso scoperto, commedie in versi mutate in prosa, sostituzione del dialetto con l'italiano.¹⁵²

Attraverso l'insieme di interventi, articoli, saggi e recensioni dedicati alle commedie goldoniane, Palmieri tratteggia un ritratto del commediografo veneziano, definendo le ragioni e le caratteristiche del suo dialetto, con riflessioni linguistiche moderne, innovative rispetto a quelle dei critici a lui contemporanei. Ma si ha l'impressione che il discorso attorno al veneziano di Goldoni sia anche un pretesto per delle riflessioni di più ampio respiro, che riguardano l'intera scena regionale.

Difendere l'esistenza di una parola poetica (e teatrale) dialettale, che è quindi una parola ragionata, non spontanea, vuol dire per Palmieri anche svolgere un'apologia di tutto il teatro in dialetto; un teatro spesso screditato, messo in secondo piano perché il suo linguaggio era considerato semplice, innocente e quindi grezzo, poco impegnato, non adatto all'espressione di determinate tematiche.

¹⁴⁹ Basti pensare alle varie edizioni de *Il padre di famiglia*, per cui si rimanda all'analisi presente in Scannapieco 2019.

¹⁵⁰ Palmieri 1949, 291.

¹⁵¹ Cfr. cap. 1, § 1.2.

¹⁵² CV, 31-32.

Significativo in questo senso è che in chiusura alla sua premessa a *Commedie in veneto* Palmieri scelga di riportare una citazione del critico Alberto Cecchi:

A un critico finissimo, Alberto Cecchi (Roma 1895-1933) avvenne di scrivere, intorno al 1930, queste righe: «Come invidiamo la sorte degli scrittori di teatro dialettale. Essi non conoscono l'umiliazione delle beccate, dei contrasti e dei fischi, il loro motto è uno solo, "replica a richiesta generale". Nelle loro commedie spira una grande semplicità, tutto corre liscio come l'olio; il dialogo di questi lavori sta a quello del teatro in lingua come il pettegolezzo sta alla conversazione, come i capricci stanno alla volontà, la cocciutaggine alla fermezza. [...] gli ideali son quelli particolari alle cameriere fulminate dalla divisa dei pompieri: e quello che importa è il materiale grezzo [...]. Insomma, dee del luogo sono la semplicità, l'innocenza, la castigatezza [...]». Osservazioni che parvero giustissime ai raffinati¹⁵³

Fu la lettura di commenti come questo che spinse Palmieri a fare della propria attività di critico teatrale una grande opera apologetica della scena dialettale, mirata alla ricerca e alla definizione del vero Teatro Veneto.

2.2. *Il Teatro Veneto per Palmieri: una personale rassegna di autori*

Gli scritti di Palmieri dedicati al teatro veneto fanno trasparire: «il progetto che il Palmieri maturo teorizza, e che il Palmieri giovane tenta di realizzare»¹⁵⁴ nelle sue commedie. Un tentativo che mira a promuovere il denigrato teatro *in veneto* nel grande Teatro Veneto, attraverso una serie di operazioni. In primis, mediante la contestazione di una serie di antichi pregiudizi sul teatro dialettale portati avanti dai critici e dagli studiosi, anche a lui contemporanei (in particolare Silvio D'Amico); ma è soprattutto nella sua personale selezione di autori veneti novecenteschi che è possibile individuare le caratteristiche di quello che è, per lui, il vero Teatro Veneto.

Significativo e paradossale allo stesso tempo è che Palmieri svolga questa operazione di promozione del Teatro Veneto proprio «nel momento in cui, come fenomeno storico, quel teatro dialettale si sta estinguendo».¹⁵⁵ Si può parlare di un vero e proprio «desiderio di rinnovamento che nasce dalla nostalgia. Un paradosso»,¹⁵⁶ appunto. Una crisi, quella del vecchio teatro veneto, già ravvisabile nel primo dopoguerra e di cui Palmieri fu «ingenuamente» consapevole, come nota a posteriori:

Ma la morte del vecchio teatro è nell'aria. E, nel '21, un nostro ingenuo scritto, *Il tramonto del teatro veneto*, invita gli autori [...] a frangere il silenzio, a comporre un

¹⁵³ CV, 33.

¹⁵⁴ Cuppone 2003, 11.

¹⁵⁵ Ivi, 12.

¹⁵⁶ *Ibid.*

repertorio; basta con Bisson, grida l'ingenuo autore di questi ragguagli, basta con *El scusa, galo visto la mia signora?* e con *In cerca de mati*. Giusto invito, giusto grido; qualche «esperto» riappare, qualche giovane comincia; ma il teatro nuovo non sorge ancora: macchiette, e lepidzze impudiche, e lagrimette false, e Venezia mia... (E le commedie di Rossato non bastano). Questo il Veneto, il Veneto della Guerra e dei Fasci? Un altro grido – anno 1928 – scaglierà l'autore di questi ragguagli: che cosa ha insegnato la Guerra al teatro dialettale, dove è il popolo del Fascismo? Grido suggerito dalle oleografiche imitazioni, sulla scena veneta, di quella *Nina, no far la stupida*, leggiadra commedia a suon di spinetta, cagione di troppo Ottocento e di troppa musica; grido suggerito dalle farsette care a Vincenzo Scarpetta, dai «pretesti» borghesi per Musco, dai pettegolezzi inscenati dal milanese Bonocchi.¹⁵⁷

«Il teatro nuovo», il Teatro Veneto auspicato da Palmieri non sorge, e non sorgerà nemmeno nel secondo dopoguerra. Ve ne saranno alcune sporadiche, ma significative, manifestazioni (anche se circoscritte ai primi trent'anni del Novecento) che il critico sarà in grado di individuare, puntualizzandone gli elementi innovativi, precursori.

Si può dire, e qui vi è il secondo paradosso, che Palmieri fu l'ultimo degli autori del Teatro Veneto da egli stesso sognato e ricercato. Come scrisse Cibotto:

Purtroppo con la storia di Gregorio e Guelfo Camisan,¹⁵⁸ cioè con l'acrimonia funambolica di Palmieri, come ha voluto autodefinirla lo stesso scrittore, il teatro veneto chiude praticamente la sua parabola, e inizia la fase della decadenza. Non che le compagnie cessino il loro ansioso girovagare per i teatri della penisola o che la malattia del copione improvvisamente non contagi più la sensibilità dell'area compresa fra la strettoia alpina ed il risciacquio della laguna. Ma vengono meno le ragioni che giustificano ed autorizzano ancora un teatro in lingua veneta. Sorvolando sul problema della lingua, rimane ancor più negativa e bloccante la fine di una società autonoma, con i suoi miti e la fluida articolazione delle sue varie classi sociali.¹⁵⁹

La crisi del teatro veneto – ma anche, più in generale, del teatro in dialetto – è dunque dovuta alla sua inesorabile «sfasatura con la realtà».¹⁶⁰ Una realtà in cui il progressivo processo di modernizzazione della società porta a un ridimensionamento del dialetto rispetto alla lingua italiana. Scarpellini descrive chiaramente le cause della crisi del teatro dialettale negli anni Quaranta:

Il progresso tecnico ed economico, l'urbanesimo, l'accresciuto tenore di vita e di livello culturale, unitamente a cause di natura politica e sociale, promuovevano infatti il superamento degli ambiti locali e delle tradizioni preesistenti per una sorta di omogeneità

¹⁵⁷ Palmieri 1939, 206-207.

¹⁵⁸ Si riferisce qui a *Quando al paese mezzogiorno sona* (1936). In realtà, l'ultima commedia composta da Palmieri è la successiva *Scandalo sotto la luna* (1939).

¹⁵⁹ Cibotto 1960, XCV-XCVI.

¹⁶⁰ *Ibid.*

culturale. In tal modo le spinte all'integrazione nazionale tendevano a limitare l'area espressiva del dialetto, non solo in senso geografico, ma anche sociale – e uno strumento sensibile come il teatro non poteva che registrare puntualmente tale fenomeno.¹⁶¹

Si potrebbe dire che si tratta di considerazioni ancora più attuali oggi, nell'era della globalizzazione e dell'omologazione sociale e culturale.¹⁶²

Tornando però all'analisi palmieriana sul teatro dialettale, risulta utile partire da alcune precisazioni del critico riguardanti la distinzione tra teatro veneziano, Teatro Veneto e teatro italiano. Una ripartizione ben chiara per Palmieri, ma non sempre definita correttamente dagli esperti, legati a generiche approssimazioni di lunga data. Si legge nella premessa a *Commedie in veneto*:

Chiarisco: sino al 1948-49, chi si sogna di definire «Teatro Veneto» il Ruzzante e il Calmo, la Commedia dell'Arte settentrionale o «lombarda», il Goldoni delle *Donne gelose* e delle *Morbinose*, della *Casa nova* e delle *Baruffe chiozzotte*? chi si sogna d'assegnare al «Teatro Veneto» le Fiabe di Carlo Gozzi, *L'acqua alta ovvero Le nozze in casa dell'avaro* di Francesco Gritti [...]? Il Ruzzante e il Calmo appartengono alla Commedia popolare, o antiaccademica, del Cinquecento, e non al Cinquecento speciale in dialetto (lascio in un angolo, per procedere più svelto, i rapporti fra la pluridialettalità e la Commedia erudita o classicista). La Commedia dell'Arte lombarda non è Teatro lagunare. I *Morbinosi* e i *Rusteghi*, la *Buona madre* e *Sior Tòdero brontolon*, Goldoni non li mette in carta per un gruppo di commedianti che recitano soltanto nel linguaggio delle calli. Gozzi, nel difendere la buffoneria all'improvviso d'Arlecchino e di Brighella non protegge affatto – lui! – il dialettismo: è arcinoto che per lui, nemico spietato del dialettismo goldoniano, son interessanti, in primo luogo, «la purità, il fraseggiare armonioso e la semplicità della nostra letterale favella». E allora? Non mi sembra che Emilio Lovarini applichi al «Teatro Veneto» la cinquecentesca *Venexiana* d'Anonimo da lui scoperta nel 1928, e neanche mi pare che Giulio Caprin applichi allo stesso Teatro, nel 1907, la secentesca *Venetiana* di Giovan Battista Andreini, in arte Lelio. Non mi sembra che la Commedia dell'Arte abbia qualcosa da spartire, poniamo, con *Zente refada*. Non mi sembra che il «Teatro Veneto» sia nelle prefazioni goldoniane uno degli argomenti. [...] Non mi sembra che nei manuali letterari e teatrali, nelle vecchie recensioni, la sintesi «Teatro Veneziano», o «Teatro Veneto», valga per la Commedia dell'Arte, per il pamphlettismo favolistico di Carlo Gozzi, per la storia, multiforme e sovente fulgida, del Teatro dialettale creato dalla Serenissima. Insomma, tutto è Teatro italiano, senza “distinguo”, e con dei particolari filoni realistici. O sbaglio?¹⁶³

Si può notare qui lo sdegno di uno studioso verso la divulgazione di scarsa qualità, non interessata a distinguere i differenti fenomeni linguistici di carattere dialettale, trascurandone il contesto e le ragioni.

¹⁶¹ Scarpellini 2004, 209-210.

¹⁶² Un contesto nel quale la profonda e costante interconnessione tende a uniformare le differenze sociali, linguistiche e culturali, azzerando le «società autonome» nominate da Cibotto. Ragione per cui sarebbe del tutto irrealistico auspicare, allo stato attuale, la fioritura di un nuovo Teatro Veneto.

¹⁶³ CV, 16-17.

Ma in questo «lungo e polemico *j'accuse* allo ‘strabismo’ di certa storiografia»,¹⁶⁴ si afferra anche il pensiero fondativo, il *modus operandi* che guida l'attività critica di Palmieri, ovvero la costante e pedante ricerca e il vaglio scrupoloso di qualsiasi giudizio e categorizzazione. Nulla viene dato per assodato, tutto deve essere rivalutato, messo in discussione, al fine dell'elaborazione di un personale punto di vista.

Nella sua attività di critico e saggista, infatti, Palmieri confutò molte tesi e riflessioni di studiosi a lui contemporanei. La polemica più rilevante sul teatro dialettale fu quella con Silvio D'Amico. I due affrontarono la questione in due rispettivi saggi: D'Amico ne *Il teatro italiano* (1937) e Palmieri, in risposta, in *Teatro italiano del nostro tempo* (1939). Da notare il titolo scelto da Palmieri, molto simile a quello del rivale, ma distinto da una precisazione rilevante.

Alla confutazione delle tesi di D'Amico Palmieri riserva gran parte dell'ottavo capitolo, dedicato al teatro veneto novecentesco; ma qualche pagina prima firma una sorta di dichiarazione d'intenti:

Il nome di D'Amico appare spesso in queste pagine,¹⁶⁵ e si capisce: la nostra letteratura drammatica e la interpretazione scenica devono al critico romano tre libri – *Il teatro italiano del Novecento*, 1932, 1937; *Maschere*, 1922; *Tramonto del grande attore*, 1929 – singolarissimi, illuminanti, inevitabili. [...] *Il teatro italiano del Novecento* è un libro che, prima di comporre le nostre pagine bizzarre, abbiamo riletto. Libro fondamentale, e invitante alla polemica: invito che abbiamo accettato. [...] sono anche decisi e precisi i nostri dissensi da quel volume: dissensi su autori e su espressioni morali. Partito in guerra contro il teatro borghese, D'Amico giudica, da piccolo borghese ottocentesco, Gabriele D'Annunzio; giunto al teatro dialettale, D'Amico non intende, non accoglie lo spirito di molte opere significative.¹⁶⁶

Secondo il procedere dello studioso, Palmieri ha letto (e riletto) con attenzione il saggio di D'Amico e le tesi in esso esposte, per poi ribatterle colpo su colpo nel suo volume. La confutazione di Palmieri, infatti, è sistematica e sembra procedere per punti d'interesse.

Prima di passare in rassegna la “confutazione per punti” presente nell'ottavo capitolo, si vorrebbe però precisare un'importante differenza, nel pensiero dei due critici, riguardante la percezione del dialetto e del suo rapporto con la lingua ufficiale.

D'Amico smentisce il paradosso ottocentesco di Ferdinando Martini,¹⁶⁷ per cui «il Teatro dialettale sarebbe *il solo teatro* esistente in Italia, non esistendone (ch'è

¹⁶⁴ Cuppone 2003, 62, n. 1.

¹⁶⁵ D'Amico era già stato citato in merito alla sua tesi sull'antiverismo goldoniano. Cfr. Palmieri 1939, 13 e § 2.1.

¹⁶⁶ Palmieri 1939, 171-172.

¹⁶⁷ Tesi esposta nel saggio *Al teatro* (1895), nel capitolo dal titolo *La fisima del teatro nazionale*.

una pazza tesi) uno nazionale». ¹⁶⁸ D'Amico non accetta questa equiparazione che dà al teatro in dialetto un respiro nazionale; è per lui una tesi «storicamente falsa», ¹⁶⁹ poiché:

dall'*Orfeo* a *Santa Uliva*, dalla *Mandragola* all'*Aminta*, dalle commedie dell'Ariosto e dell'Aretino al *Pastor fido*, dal Metastasio all'Alfieri, il nucleo del nostro teatro classico, il nostro grande teatro, che venne non solo rappresentato e ammirato fra noi, ma tradotto e imitato anche in tanta parte d'Europa, non fu, di regola, dialettale. [...] non c'è da far questioni: il dialetto, salvo il Gallina, rimane *ai margini* della produzione nazionale. Giovanotti, un'occhiata ai manuali! ¹⁷⁰

Tanto più il critico si oppone alla simile tesi crociana, secondo cui tra teatro in dialetto e teatro in lingua non vi è alcuna differenza:

Quanto alla tesi crociana, essa può esser verissima, e noi non la discutiamo, *sub specie aeternitatis*: in pratica (come succede spesso) è tutt'altro. Il dialetto sarà capace, in potenza, d'esprimer tutto: ma difatto a teatro, o almeno nel *nostro* teatro, *suole* rimaner circoscritto ad ambienti regionali più o meno ristretti, popolari o piccoloborghesi, dove di preferenza agiscono, piuttosto che caratteri veri e propri, macchiette. ¹⁷¹

D'Amico, quindi, mantiene una linea di separazione ben definita tra dialetto e lingua e degrada il teatro in dialetto, relegandolo «ai margini», limitandolo ai soli ambienti regionali.

Palmieri, invece, è allineato con la tesi di Martini e la riprende direttamente: «uno spirito italiano – conchiuso, definito – non esiste», ¹⁷² afferma in critico. Una rappresentazione del popolo italiano, dunque, è già ravvisabile nel teatro che dà voce alle dimensioni regionali, non è necessario attendere o ricercare una rappresentazione “nazionale”. Scrive Palmieri:

Nell'Italia senza popolo, il popolo è già personaggio nelle opere di Giovanni Verga e del minore, ma limpidamente nativo, Luigi Capuana; e sarà personaggio – con il Capuana, con il Gallina, con il Bertolazzi – in opere francamente dialettali. ¹⁷³

Con questo tipo di osservazioni, Palmieri dà un'impostazione chiara al suo *Teatro italiano*: prendendo le distanze da D'Amico, pone il teatro dialettale al pari di quello in lingua.

¹⁶⁸ D'Amico 1937, 213.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ivi*, 215.

¹⁷² Palmieri 1939, 18.

¹⁷³ *Ivi*, 22.

Come si diceva, però, la confutazione di Palmieri alle tesi di D'Amico, anche se più volte anticipata, si fa serrata nell'ottavo capitolo e si apre con la seguente affermazione:

Il teatro dialettale è liquidato da D'Amico, nel suo *Teatro italiano*, con poche, aride pagine. «Malgrado ogni presuntuosa affermazione in contrario, al Novecento, il dramma dialettale, come spirito, finora non ha dato nulla».¹⁷⁴ Che è discorso generico e sbagliato. Ragioniamo. Vi è teatro dialettale da noi escluso negli anni dell'ossequio critico (e sono anni non lontani) e vi è un teatro dialettale che parla un nuovo linguaggio umano.¹⁷⁵

Un discorso «generico e sbagliato», quello di D'Amico, per diverse ragioni. In primo luogo, non bisogna considerare il teatro dialettale come un unico corpus con le medesime caratteristiche; è necessario fare le opportune distinzioni e valutazioni, prendendo in esame solamente il teatro «che parla un nuovo linguaggio umano», che ha apportato degli elementi di novità. Un teatro dialettale che può quindi essere teatro di poesia, irriducibile a quel «bozzettismo spregiato»¹⁷⁶ da D'Amico, a quel generico verismo spontaneo. Secondo D'Amico, infatti:

Troppo sovente il teatro dialettale, nonostante le sue doti d'immediatezza, spontaneità, verità, fedeltà alla vita, ecc., di solito esaltatissime dai veristi [...], s'adagia e si stempera facilmente [...] nella maniera oleografica, e nella ripetizione d'eterni luoghi comuni. [...] Difatto poi i teatri dialettali, da quarant'anni in qua, sorgono e si mantengono in un caso solo: che ci sia un attore a farli vivere.¹⁷⁷

Affermazioni che Palmieri riprende e contesta con decisione:

Si dirà, a questo punto, che l'autore dialettale scrive per l'attore, il prodigioso attore dialettale, erede delle maschere; e il resto non conta. A parte il fatto che ogni autore – in lingua o in dialetto – scrive sempre (e ha sempre scritto) per l'attore, osserveremo che la prepotente personalità di un commediante non ha mai proibito a uno scrittore la poesia. Anzi. Dissociate, se vi riesce, il Gallina della *Famegia del santolo* o il Simoni di *Congedo* da Ferruccio Benini.¹⁷⁸

E poi, poco più avanti:

Teatro dialettale: dunque, teatro verista. Piano. Teatro vincolato al *vero*, sì; ma teatro «oggettivo» (esclusa certa documentaria produzione meridionale) no.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Qui Palmieri cita parte della conclusione del capitolo X di *Teatro italiano* di D'Amico. V. D'Amico 1937, 240.

¹⁷⁵ Palmieri 1939, 207.

¹⁷⁶ Cuppone 2003, 57.

¹⁷⁷ D'Amico 1937, 215-216.

¹⁷⁸ Palmieri 1939, 208.

¹⁷⁹ *Ibid.*

Teatro dialettale, quindi, non è sinonimo di teatro verista, anche in questo caso è necessario operare le opportune precisazioni. Palmieri, a sostegno di questa tesi, porta anche l'esempio della *Famegia del santolo*, definendola una «commedia antiverista», poiché in essa non si trova la «compiaciuta minuzia descrittiva», ma un carattere più «intimista», in cui si rivela una «vita segreta» che «la impassibile fotografia non esprime mai».¹⁸⁰

In seguito, nella sua trattazione, D'Amico dedica alcune riflessioni ai vari teatri regionali novecenteschi. Si sofferma inizialmente sul teatro veneto, elevandolo «al primo posto fra i teatri dialettali, [...] per diritto di natura (l'incanto del delizioso dialetto); di tradizione (la maggior parte delle maschere più popolari, e papà Goldoni); d'eccellenza d'attori».¹⁸¹

Ma il critico salva pochissimi commediografi veneti del Novecento. Di certo, mette al primo posto Renato Simoni, definendolo «un autore di prim'ordine».¹⁸² Presenta poi il teatro simoniano come un teatro delicato, mesto, nostalgico, accostandolo a quello di Gallina:

Tramonto, La vedova, Congedo: i titoli stessi denunciano i toni di mestizia e d'accoramento che dominano nelle commedie del Simoni; [...] Non sappiamo se, e in quale misura, l'autore abbia derivato dal suo prediletto Gallina quel senso di rimpianto per le cose che se ne vanno, per il mondo di ieri che si dissolve; quel senso di vuoto, del niente che il domani sembra apportare agli adoratori del passato.¹⁸³

Affermazioni contestate prontamente da Palmieri, che rivaluta il teatro di Simoni, spesso mal interpretato non solo da D'Amico, ma anche da altri critici a lui contemporanei.¹⁸⁴ Palmieri non riconosce, nella scrittura simoniana, un «senso di rimpianto», anzi:

Il dialogo simoniano è ilare, fervido, spiccio, aggressivo: tutta l'opera simoniana [...] è una festevole, prepotente celebrazione della giovinezza, della vita. [...] Teatro poeticissimo e precorritore, fantastico e umano. Personaggi definiti con arte imperiosa. Un dialogo schiettamente goldoniano.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Le citazioni sono tutte di Palmieri 1939, 209-210.

¹⁸¹ D'Amico 1937, 218.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ivi*, 219.

¹⁸⁴ Palmieri porta anche l'esempio del critico Goffredo Bellonci (1882-1964) citando alcune sue riflessioni sul teatro di Simoni: «*La vedova, Tramonto* e specialmente *Congedo* sono commedie scritte da un lirico che rimpiange con un suo inconfondibile accento il tempo che passa, le cose che scompaiono, le famiglie che cadono in rovina...», cit. in Palmieri 1939, 210.

¹⁸⁵ *Ivi*, 211-212.

Come si vedrà più avanti in questo paragrafo, Palmieri riprenderà questa trattazione in alcuni suoi scritti successivi e fornirà un'innovativa interpretazione delle commedie simoniane facendo loro giustizia.

Tornando, invece, alla trattazione di D'Amico, dopo l'elogio a Simoni, il restante repertorio veneto viene riunito in pochi paragrafi e valutato sbrigativamente nella constatazione di una generale «aria di sonnolenza»:

Ma quanto al rimanente repertorio in dialetto veneto, quella che vi si respira è, in genere, aria di sonnolenza; d'una torpida sonnolenza, la quale fa pensare a una morte soave. Ciò che nel Simoni è sentimento gentile e schietto, par diventato maniera in troppi altri che si son messi a vagare per l'intrico dei rii veneziani, singhiozzando o gemendo sulle tradizioni che scompaiono, e sul passato che soccombe all'urto dell'oggi frettoloso e prosaico.¹⁸⁶

E da qui passa in rassegna quei pochi validi autori veneti che, anche se «vivaci e pieni d'un non dubbio amore della vita»,¹⁸⁷ si inteneriscono di fronte al dialetto e «si credono in obbligo di spremere *la petite larme*»: ¹⁸⁸ da Gino Rocca, fino alla Rosselli e alla Barzilai-Gentili, le «tenere autrici»¹⁸⁹ veneziane. Da questa inesorabile sonnolenza segnata dalla nostalgia e dal rimpianto dei tempi passati sembrano salvarsi solamente il Colantuoni de *La sagra degli osèi*, Varagnolo, Gian Capo e qualche altro.

A questa a dir poco approssimativa panoramica del Teatro Veneto Palmieri risponde duramente: «Pensiamo che D'Amico ignori il teatro veneto di oggi». ¹⁹⁰ Per iniziare, giudica un grosso errore l'esclusione, dal sommario elenco, di Arturo Rossato, autore, in primis, di *Nina no far la stupida*: commedia che riportò in scena la tradizione del vaudeville ottocentesco e che riscosse un ampio consenso (anche nel secondo dopoguerra) generando svariate imitazioni e riprese. Ma Rossato non è solo il creatore della *Nina*, e Palmieri ne individua «due volti»:

Arturo Rossato uno e due: il Rossato di certi libri vampanti, di certe commedie strambe e irridenti (*La brentana*, *Uno qualunque*) e dei «corsivi» ferrigni; e il Rossato leggiadrissimo di *Nina*, della *Biondina in gondoleta*, di *Minueto in maschera* [...]. Due volti: un Rossato impennacchiato e intabarrato, moschettiere balenante, uomo di strada e di taverna, pronto alla sassata e alla bevuta; e un Rossato che indugia, tra le trame fiorite, sotto il volo delle rondini, ad ascoltare musiche remote, minuetti in rosa. [...] Scrittore originale: avvertiamo nelle sue pagine la grazia immaginosa di un settecentista e la forza plebea; la invettiva esplode dal suono argenteo di un cembalo.¹⁹¹

¹⁸⁶ D'Amico 1937, 220.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Palmieri 1939, 217.

¹⁹¹ *Ivi*, 224-225.

Il teatro dialettale, quindi, è fonte di complessità, può manifestare differenti sfaccettature ed essere innovatore, originale. Ma, soprattutto, può essere teatro di poesia; come precisa Palmieri, in conclusione alla sua arringa, dopo avere citato un breve dialogo da *Terra nostra*: «E questa, o D'Amico, è poesia».¹⁹²

Palmieri non manca poi di perpetuare una difesa nei confronti del teatro di Gino Rocca, decisamente minimizzato da D'Amico in alcune pagine a lui dedicate nel suo *Teatro italiano*. Quando D'Amico si sofferma sulle commedie dialettali di Rocca, la sua analisi si fa ancora più superficiale, oberata da luoghi comuni sul dialetto riguardanti una sua presunta semplicità e onestà. Descrive i personaggi delle commedie come mere «macchiette dialettali» e le scene come vicende che si svolgono sotto il generico segno della «sincerità»; prove, secondo il suo punto di vista, di uno scrittore dal «temperamento fundamentalmente sano», guidato da un «desiderio di salute e di bontà».¹⁹³

È superfluo, si pensa, soffermarsi sul carattere approssimativo di tali generalizzazioni. Si preferisce lasciare la parola a Palmieri, che non manca di controbattere l'analisi del rivale:

Alla *petite larme* e alle macchiette scoperte da D'Amico, il teatro veneto del Novecento risponde con *Se no i xe mati, no li volemo*, *Sior Tita paron*, *Su da noi*, *Mustaci de fero* e gli atti unici di Gino Rocca [...]. *Se no i xe mati, no li volemo*, con quei vecchi in berretto goliardico, quei vecchi incatenati a un'allegrezza macabra, a una pena briccona, è un dramma secco, potente, angosciante; *Su da noi* è la poesia guerriera della gente alpina; *Sior Tita paron* è una unghiata satirica; *Mustaci de fero* è la gentile e festevole dipintura di un carattere. [...] E questa, o D'Amico, è poesia; la *petite larme* è un'altra faccenda.¹⁹⁴

Ecco, di nuovo, il teatro dialettale che diviene poesia, un teatro con caratteri ben più complessi rispetto ai generici e inesatti tratti di bontà e di sincerità attribuitigli da D'Amico.

Prendendo in esame l'atto unico di Rocca *Checo*, Palmieri, inoltre, scrive:

E ritroviamo la cupa «provincia» di Rocca: la vera. Nella locanda dove la vicenda si svolge, «la provincia più tetra sbadiglia ogni sera intorno al monumento sepolcrale d'una stufa di calce viva; e, per giunta, questa sera piove». (Le incisive didascalie di Rocca). La piccola borghesia paesana è espressa senza pietà, come merita. Uno è «filiforme, stridulo, risecchito, e si mangia le unghie»; un altro è «calvo e burocratico, solino di gomma, cravatta nera, giacca abbottonata, dita sporche, polsini tondi»; Checo, quando ride, «la testa secca tenta di annidarsi fra le spalle e le mani si cercano e si allacciano spasmodicamente». E alle didascalie la commedia obbedisce.

Commedia crudele. L'arcadia, o D'Amico, è distante.¹⁹⁵

¹⁹² Ivi, 226.

¹⁹³ V. D'Amico 1937, 296-297.

¹⁹⁴ Palmieri 1939, 221-222.

¹⁹⁵ Ivi, 224.

Si è di fronte a un teatro che rappresenta una provincia tutt'altro che innocente e che ne evidenzia il lato più vero, quello crudele, cupo e meschino. La mitica provincia semplice e generosa, abitata da personaggi buoni e virtuosi «è distante». Ed è qui che risiede l'originalità del teatro di Rocca che è, di nuovo, un teatro in dialetto che si fa innovatore, precursore di nuove linee di tendenza.

Questi i punti salienti della confutazione di Palmieri in merito al teatro veneto; proseguirà poi prendendo in considerazione gli altri teatri regionali trattati con sufficienza da D'Amico, con particolare attenzione alla scena bolognese e napoletana.

Le divergenze tra Palmieri e D'Amico proseguirono anche nel dopoguerra, come testimoniano alcune lettere degli anni Cinquanta,¹⁹⁶ ma le ragioni dello scontro si allargarono ad altri ambiti, esulando dalle questioni meramente teatrali e linguistiche.

Quello che interessa, in questa sede, è la coerente linea di pensiero che emerge dagli scritti di Palmieri. In *Teatro italiano del nostro tempo*, infatti, il critico comincia a delineare i confini e le caratteristiche del suo Teatro Veneto, individuandone gli esponenti più autorevoli. Un'operazione che porterà avanti nei suoi scritti successivi, fino a comporre un vero e proprio «romanzo del teatro in dialetto»¹⁹⁷ contenente una personale rassegna di autori. Infatti, come si è già detto, il critico Palmieri non accettava a priori nessun giudizio preesistente; come ricorda Giuseppe Marchiori, nella sua introduzione a *Commedie in veneto*:

Palmieri [...] era un fierissimo indipendente, onesto fino allo scrupolo, rigoroso e severo, prima di tutto con se stesso. Nando non accettava nessun giudizio fatto e ripetuto, voleva rivedere il teatro da sé, dai classici ai moderni, per poter dire la propria verità, quasi sempre nuova e originale, a dispetto delle mummificazioni della critica ufficiale.¹⁹⁸

E riguardo ai moderni, in particolare ai moderni del suo Teatro Veneto, suo «primo amore»,¹⁹⁹ Palmieri aveva delle idee molto chiare. Tanto che dedicò l'intera introduzione dell'antologia *Il teatro veneto* a un affresco della scena veneta, a una personale sintesi del teatro dialettale dagli ultimi decenni dell'Ottocento agli anni Quaranta del Novecento. In seguito, il critico prese a modello questo saggio per

¹⁹⁶ Nel 1951, infatti, Palmieri pubblicò alcuni articoli nei quali alluse a certe omissioni dei bibliografi circa la trascorsa militanza di D'Amico in riviste fasciste. Quest'ultimo rispose alle accuse con una lettera a Palmieri (giugno 1951) dai toni aspri e risentiti: «Non ho da ricevere da nessuno lezioni di lealtà. [...] come è tua abitudine, per combattere chi non condivide le tue idee, inventi sul conto suo dei fatti inesistenti». Pochi giorni dopo Palmieri risponderà con toni ancora più duri accusando D'Amico di mancare di coscienza e di pudore. V. Bortolussi 2006, 113-114.

¹⁹⁷ De Monticelli 1978, 60.

¹⁹⁸ CV, 5.

¹⁹⁹ CV, 11.

stilare la premessa a *Commedie in veneto* e dare, anche se in modo molto più sommario, la sua idea di Teatro Veneto.

Un Teatro Veneto che, secondo Palmieri, comincia in un momento ben preciso:

È opportuna ora, a scanso di equivoci, una precisazione: c'è Teatro Veneto e c'è Teatro Veneto. Per Teatro Veneziano, o Veneto, si intende propriamente quello che comincia al Camploy di Venezia, già San Samuele, l'otto settembre 1870: suo fondatore è il patrizio e commediante Angelo Moro Lin, che si fa ideatore e guida della prima compagnia a repertorio in dialetto lagunare. [...] Moro Lin [...] riesce a ottenere ciò che desidera: un repertorio su Venezia libera, sui sentimenti, sulle aspirazioni, sulle inquietudini della Venezia che partecipa al nuovo Regno.²⁰⁰

Quindi, per il critico, la data di nascita del Teatro Veneto coincide con la fondazione della compagnia di Moro Lin, la prima, veneziana, a proporre un repertorio interamente dialettale, a presentare commedie in dialetto composte appositamente dagli autori con cui collabora.²⁰¹

Una compagnia che portò alla ribalta i testi di due giovani autori, tra i capostipiti della scena veneta delineata da Palmieri, ovvero Riccardo Selvatico e il «fecondissimo»²⁰² Giacinto Gallina.

Ma è a seguito dell'esperienza di Moro Lin²⁰³ e con l'avvento del nuovo secolo che avviene il passaggio più interessante:

La provincia di Libero Pilotto, la provincia di Carlo Bertolazzi e dell'*Amigo de tuti*, la provincia di Renato Simoni... Lentamente, il Teatro veneziano si fa veneto. Poche, nel primo ventennio del nostro secolo, le novità disgiunte dal pittoresco lagunare; poche, nelle stagioni successive, le novità disgiunte dal pittoresco della terraferma. Fine di Venezia? Morte di una musa?²⁰⁴

La provincia, la cupa e crudele provincia, si erge a nuovo soggetto teatrale. Ma si tratta di un fenomeno graduale e che riguarda pochi scrittori, e l'abbandono della laguna viene interpretato da molti critici come causa di un decadimento della scena dialettale. Non da Palmieri, che non manca di smentire queste riflessioni «inesatte»:

Spiegazioni inesatte, riflessioni che trascurano il rovescio della medaglia: il decadere, cioè, della Scena propriamente lagunare non per colpa, dirò così, della musa ma degli

²⁰⁰ CV, 14.

²⁰¹ Come Palmieri spiega in un'altra sede: «Avvertiamo [...] che noi si parla qui del Teatro dialettale così battezzato nella seconda metà del secolo scorso; è allora infatti che appaiono le prime compagnie in dialetto e che si comincia a scrivere per fornire alle compagnie stesse un repertorio. In precedenza, quegli autori che si erano serviti dell'idioma natio per commedie d'ambiente veneto o romanesco o fiorentino non avevano lavorato per un Teatro dialettale dagli scopi ben precisi, e organizzato», Palmieri-Zardi 1960, 6.

²⁰² CV, 14.

²⁰³ Angelo Moro Lin scioglierà la sua compagnia nel 1883, dopo la morte della moglie Marianna.

²⁰⁴ Palmieri 1948, 46.

alunni. Che affascinati dalla retorica del Gallina minore non ascoltano, non esplorano, non inventano. [...] Fatto chiaro: in lingua o in vernacolo, i temi, per gli scrittori sensibili, continuano.²⁰⁵

La colpa di questo apparente decadimento è degli autori del primo Novecento, ancorati alla mera imitazione di modelli passati e non guidati da una spinta innovatrice. Ma, come Palmieri dimostra, anche il teatro in dialetto del suo secolo può essere innovativo, precursore di temi. Ed è proprio lì, nelle commedie di quei pochi, validi scrittori che bisogna ricercare la vera essenza del Teatro Veneto.

In molti suoi scritti, infatti, Palmieri insiste sull'originalità del teatro in dialetto e dei temi in esso trattati. Nella premessa a *Teatro in dialetto* associa questa caratteristica a tutte le scene regionali:

Siccome il Romanticismo è già in liquidazione, il Teatro dialettale sorge, è ovvio, per essere realistico. Ma i problemi che discute, la verità che racconta, i guai e le aspirazioni dei suoi personaggi non sono «Teatro in lingua» tradotto; il suo realismo si occupa dei piccoli borghesi, degli operai, della povera gente. È la sua prima originalità.²⁰⁶

Questo però non vale, indistintamente, per tutti gli autori dialettali, ma solamente per coloro che sono:

attenti all'epoca nella quale vivono, capaci di ribellarsi agli schemi, di fantasticare, di scoprire i segreti della personalità umana, d'osare. Autori ai quali il dialetto non fa da barriera spirituale, non impedisce d'affrontare certi temi e di costruire le commedie con tecniche insolite, e per i quali il dialetto è, costante o momentaneo, il mezzo espressivo non sostituibile.²⁰⁷

Date queste premesse, il teatro in dialetto, quindi, può essere innovatore, fare «da battistrada». Ne sono un esempio lampante alcuni autori veneti:

Per le sue invenzioni e per la sua arte il «Teatro in dialetto» fa anche da battistrada. [...] È in dialetto la *Famegia del sàntolo* di Gallina, che ha qualcosa da insegnare a tutto il Teatro verista; è in dialetto la *Vedova* di Simoni che nel Teatro non soltanto italiano è la prima commedia sul tema dell'inconscio²⁰⁸

I nomi di Gallina e di Simoni ritornano anche in altre occasioni, come esempi di un teatro originale:

Che cosa è nel Teatro italiano il Teatro dialettale? [...] Teatro nel quale commedianti formidabili si incontrano con autori coraggiosamente originali. Originalità che inserisce un

²⁰⁵ Ivi, 47.

²⁰⁶ Palmieri-Zardi 1960, 6.

²⁰⁷ Ivi, 7.

²⁰⁸ *Ibid.*

repertorio nel filone europeo. Chi discorre di opere senza problemi, di vicende semplici, di limiti provinciali, o non conosce nulla o non capisce niente. Nelle sue espressioni maggiori, il repertorio dialettale anticipa motivi, indica la strada al Teatro in lingua, è addirittura temerario. Come inventori di temi il veneziano Gallina, il lombardo Bertolazzi, e il veronese Simoni battono Giacosa, Rovetta e Praga.²⁰⁹

E a Simoni Palmieri dedica ampio spazio nella sua ristretta selezione di autori novecenteschi de *Il teatro veneto*. Renato Simoni merita un'attenzione particolare perché, nelle sue commedie, si serve del dialetto in modo temerario, per produrre qualcosa di nuovo; non considera la dialettalità un limite, una barriera. Anche perché, come afferma il perentorio Palmieri, si tratta di «una scusa, il dialetto-confine, degli scrittori invalidi: una fisima dei critici insensibili».²¹⁰

Come si è già visto nella polemica con D'Amico, Palmieri rifiuta l'idea di un Simoni nostalgico e afflitto, dai toni mesti. La nostalgia è uno dei motivi, ma non il principale:

Non mi sembra. Che Simoni sia un poeta curvo sulle orme di un mondo al crepuscolo, non mi sembra. Intendiamoci: non che io neghi la fedeltà alle perdute stagioni (fedeltà che è la prima tristezza di ogni artista, la prima enfasi di ogni retore). Indubbiamente, il «rimpianto» si affaccia; ma non mi pare che l'autorità dell'arco debba essere attribuita alla corda della nostalgia. La nostalgia è un motivo, non il motivo maggiore. [...] Adoratore della giovinezza, Simoni non rimpiange che la splendida fiaba degli svaniti vent'anni.²¹¹

Simoni fu, anzi, un commediografo «tutt'altro che placido, tutt'altro che diplomatico, anzi provocatorio»,²¹² come osserva Palmieri in un medaglione successivo dedicato all'autore, e fu precursore di temi e di un linguaggio del tutto nuovi.

Con *La vedova* (1902), la sua prima commedia, l'autore veronese «precorre le vicende freudiane, il Teatro dell'inespresso, la *Vita che ti diedi* di Pirandello»²¹³ e lo fa con un dialetto «energico e immaginoso»,²¹⁴ con un «veneto nervoso, conciso, incalzante».²¹⁵ E se si pensa che il copione è stato scritto nei primissimi del Novecento, il fatto «non può non far meraviglia».²¹⁶

In Simoni si realizza anche il suddetto passaggio allo sfondo provinciale. Ma mentre quella della *Vedova* è una provincia «luminosa» ancora attratta dallo

²⁰⁹ Palmieri 1955, 329.

²¹⁰ Palmieri 1948, 49.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Palmieri 1966a, 219.

²¹³ Palmieri 1948, 48.

²¹⁴ *Ivi*, 49.

²¹⁵ Palmieri 1966a, 220.

²¹⁶ *Ibid.*

«spettegolio», in *Tramonto* (1906) si fa cupa, «ribelle [...] al premere della maniera».²¹⁷

Significativa è l'analisi di Palmieri di quest'ultima commedia, giudicata «l'opera migliore di Simoni»:

Tramonto, commedia che procede verso la tragedia [...] è probabilmente l'opera migliore di Simoni. [...] è probabilmente l'opera di Simoni più unita, più intensa, più coerente. La sua vicenda, che si svolge in provincia, anzi in campagna, è fuori d'ogni maniera coloristica. I suoi tre atti, benché certe figure appartengano al formulario ottocentesco, sono fuori d'ogni formula, palesano una modernità precorritrice. È una provincia per la quale possiamo ricordare, semmai, l'arte della nostra grande narrativa, o citare la provincia di Cecov; è una modernità che per prima in Italia già manda alla ribalta personaggi incapaci di comprendersi, e di comprendersi con pietà, dei personaggi ognuno dei quali è una solitudine, un'isola.²¹⁸

Un teatro quindi, quello di Simoni, che rompe le barriere dei pregiudizi sul dialetto e che anticipa temi e atmosfere inscrivibili nel panorama europeo.

Purtroppo, però, l'autore abbandona presto la scrittura teatrale²¹⁹ e si apre, per il teatro veneto, un altro periodo di crisi. Scrive Palmieri:

(Un altro autore, Simoni, non tenace. Scritto il *Congedo*, chiusura). Siamo in malora. Non un copione, fra i nuovi, autorevole; non un interprete, fra i giovani, importante. E le commedie – negli anni della pace, nei tre anni e mezzo della guerra – [...]? Successi, quasi tutti, effimeri. [...] Umiliazione. Vivono, i miei veneti, al bando. I capolavori e le farse [...], i fondali gondolieri e i tabarri cicisbei non attraggono più. [...] Tutto finito? Dicono. Insensibile, la nuova stagione umana, al regionalismo [...]; non difeso, il Teatro di Venezia, da una nuova schiera di energie.²²⁰

Dopo Simoni sembra davvero non esserci più un futuro di spessore per la scena veneta; mancano nuovi e validi autori. Ma è troppo presto per cantare il *de profundis*:

Damerini canta il *de profundis*. «Assicurano che il Teatro veneziano stia morendo. [...]». Tutto perduto? Nemmeno per idea. Voi sapete: un Teatro che non si arrende; e chi epitaffia si spreca. Damerini il frettoloso.²²¹

Negli anni Venti, infatti, debutta *Nina, no far la stupida* di Arturo Rossato e Gian Capo, clamoroso successo che riporta in auge il genere del vaudeville ottocentesco nella scena veneta, come si è già detto. Ma, soprattutto, «grazie a un “pezzo”

²¹⁷ Tutte cit. in Palmieri 1948, 49.

²¹⁸ Palmieri 1966a, 221.

²¹⁹ La sua ultima commedia, *Congedo*, risale al 1910.

²²⁰ Palmieri 1948, 54.

²²¹ *Ibid.*

commerciale di tal richiamo [...], l'autorità del Teatro Veneto si accresce». ²²² E si accresce ulteriormente grazie ad altri trionfi in musica, in particolare la «burla» *Ostrega, che sbrego!* di Arnaldo Fraccaroli e la «trovata» *La sagra dei osei* di Alberto Colantuoni. ²²³

Di questo periodo Palmieri ricorda, inoltre, i vari «campielli arlecchineschi», ²²⁴ dal singolare *Vestito de Arlechin* di Giuseppe Bevilacqua, a *La fiaba de Sior Intento* di Emilio Baldanello, ma anche *Basi e bote* di Arrigo Boito, importante modello per la sua drammaturgia. ²²⁵ Cita anche il teatro del «venezianissimo» Varagnolo, ispirato al primo Gallina, ma dotato di «una sincerità, un sesto, una perizia spiccati; e non trovabili nelle altre opere novecentesche del conservatorismo lagunare». ²²⁶

Ma è nella provincia di *Se no i xe mati no li volemo* (1926) e delle altre commedie in dialetto di Gino Rocca che è possibile ritrovare il Teatro Veneto innovatore. Una provincia, come si è già osservato, vera e crudele, non più innocente, come riafferma Palmieri:

colma di rancore è la paesanità di *Se no i xe mati no li volemo* e del *Sior Tita paron*, dell'*Imbriago de sesto* e dei *Mustaci de fero*, della *Scorzeta de limon* e del *Checo*. Un'umanità voluttuosamente crudele; e l'irrisione martella i falliti, la beffa opprime i fantastici, la calunnia perseguita gli illibati, l'ingordigia azzanna e devasta. Dagli a chi può, dagli a chi non può. [...] I muri trasudano ferocia. Un plumbeo raduno di furfanti e di vittime, di canaglie autorevoli e di poveridiavoli cedevoli. E, talvolta, ribelli. Ogni trama è un'invenzione. Robusta la drammaticità, robusta la satira della carogneria, del moralismo tirannico. Dal palazzotto dei *Mati* alla locanda del *Checo*, la vera provincia – la provincia manigolda, la provincia dolorosa – è narrata da un artista voluttuosamente vendicativo. ²²⁷

Nonostante i forti elementi di novità di questo teatro, «la richiesta del pubblico è sempre il copione musicale, la vicenda in costume; la richiesta è sempre la *Nina* o *Ostrega che sbrego!*». ²²⁸ E, dopo aver menzionato l'esperienza inedita della compagnia di Albertina Bianchini ²²⁹ e «l'acrimonia funambolica di Palmieri», ²³⁰ al critico non resta molto altro da dichiarare sulla scena veneta.

Al teatro del secondo dopoguerra, infatti, Palmieri dedica pochi paragrafi, con brevi accenni ai principali autori dei vari teatri regionali, spesso solo nominati.

²²² CV, 24.

²²³ V. Palmieri 1948, 56-57.

²²⁴ Ivi, 58.

²²⁵ Cfr. cap. 1, § 1.1.

²²⁶ Palmieri 1948, 58.

²²⁷ Ivi, 59.

²²⁸ CV, 28.

²²⁹ Cfr. cap. 1, § 1.1. e 1.2.

²³⁰ Palmieri 1948, 59. Significativo il fatto che Palmieri citi anche se stesso e le sue commedie nella sua personale rassegna di autori veneti del Novecento.

Si conclude così la personale e «funambolica» rassegna di autori firmata da Palmieri, una testimonianza fondamentale dalla quale traspare chiaramente la sua idea di Teatro Veneto.

Come è emerso anche negli altri suoi scritti analizzati, si tratta di un teatro che Palmieri non smette di difendere, di studiare, di ritrattare e di rivalutare, riprendendo e riaffermando le sue opinioni in più sedi: dagli articoli, ai saggi, ai medaglioni ecc. Trova sempre l'occasione per parlare del suo Teatro, per ribadire il suo punto di vista in merito agli autori incompresi dalla critica, o per dimostrare il carattere originale, poetico, innovativo del teatro in dialetto. D'altronde ammetterà egli stesso: «Credo d'essere, come dialettologo, lo scocciatore numero uno».²³¹ Caso ha voluto che il Palmieri «dialettologo» operasse, agli albori, negli anni della nascita e del consolidamento del regime fascista; regime, per definizione, antiregionalista e antidialettista.

2.3. Il difficile rapporto con l'antiregionalismo e l'antidialettismo fascista

Il giovane Palmieri cominciò a scrivere per le testate polesane e, quindi, a inserirsi nell'ambiente culturale del suo tempo, nel 1922, anno della formazione del governo Mussolini. Il letterato si trovò quindi ad esordire e a operare in pieno regime fascista, subendone le imposizioni e, almeno inizialmente, le influenze. Si iscrisse al Partito nazionale fascista e fondò, con altri intellettuali, l'«Abbazia degli illusi», rivista, come si dirà, dichiaratamente di parte. Nel dopoguerra pagherà duramente il suo passato e, accusato di collusione col fascismo, verrà escluso da importanti opportunità nell'ambito giornalistico.²³² Ma Palmieri «non merita tale taccia».²³³ Merita, piuttosto, di essere più realisticamente rappresentato come un intellettuale che cercò di inserirsi in un contesto storico anomalo e difficile e che, in seguito, pagò sempre la sua coerenza di studioso autonomo, libero da condizionamenti. Negli anni del dopoguerra, infatti, sostenne intellettuali controversi come Guareschi,²³⁴ mentre fu in contatto anche con altri di tutt'altra convinzione politica, come Pier Paolo Pasolini.²³⁵

Significativo, inoltre, il fatto che Palmieri compose tutte le sue commedie in dialetto proprio negli anni del fascismo, ritirandosi nel 1939, data, anche questa,

²³¹ Palmieri 1955a, 333.

²³² Si veda la sua esclusione dal ruolo di critico teatrale al «Corriere della Sera». Cfr. cap. 1, § 1.1.

²³³ Puppa 2008, 60.

²³⁴ Palmieri conobbe Guareschi collaborando al settimanale milanese «Candido», del quale Guareschi fu il direttore dal 1945 al 1957. V. Cuppone 2008, 13.

²³⁵ Sappiamo da alcune lettere che Palmieri fu in contatto con Pasolini mentre questo era occupato nella stesura di *Poesia dialettale del Novecento* (v. *ivi*, 27). Antologia che, come si è già detto, contiene un'analisi della poesia dello stesso Palmieri (cfr. cap. 1, § 1.2.).

sintomatica. Agli anni Trenta, come si è visto, appartengono anche i suoi più importanti saggi sul teatro dialettale.

Fu quindi un intellettuale che cercò sempre di trovare un proprio spazio di azione e che non cessò mai di difendere il suo amato dialetto.

Si anticipano e si ricordano questi aspetti per precisare il punto di vista che ci si propone di adottare e per evidenziare, fin da subito, il complesso e tormentato rapporto che un cultore del dialetto e della letteratura dialettale come Palmieri dovette instaurare con il regime.

Si vorrebbe ora approfondire l'esperienza dell'«Abbazia degli illusi», rivista letteraria mensile, fondata da Palmieri e Giuseppe Marchiori, alla quale collaborarono i principali intellettuali polesani del tempo (tra cui Gino Piva, Gastone Martini e Pino Bellinetti). La rivista ebbe vita breve – i suoi numeri vennero pubblicati dal marzo del 1927 al giugno del 1928 – ma rappresenta un'esperienza molto interessante dal punto di vista culturale e politico. Si potrebbe dire che il mensile fu espressione dell'iniziale entusiasmo nei confronti del nuovo governo, entusiasmo che coinvolse lo stesso Palmieri, in un primo momento fautore degli ideali fascisti.²³⁶ Come si vedrà, però, nelle pagine dell'«Abbazia» l'adesione a questi ideali si limiterà agli intenti, alle dichiarazioni programmatiche e non conoscerà realizzazioni esplicite; anzi, non saranno rare le contraddizioni e le incongruenze.

È possibile individuare alcune «direzioni di fondo»²³⁷ che esprimono i valori culturali, letterari e politici alla base del mensile.

In primis, bisogna specificare che «l'humus culturale nel quale nasce [...] è quello dell'appassionata *querelle* “strapaese - stracittà”, con la sua contrapposizione tra Mino Maccari e Leo Longanesi da una parte e Massimo Bontempelli dall'altra».²³⁸ In tale contesa, gli “illusi” si schierarono prontamente a favore dello strapaese, in nome di un recupero della dimensione rurale, provinciale. Dichiarò Palmieri nell'editoriale-manifesto pubblicato nella prima uscita:

Noi dell'abbazia degli illusi (immaginate il nostro convento violetto fra le pergole e le tose, i giardini e gli orti) noi torniamo a un'arte sana e limitata, profumata di madia e di pane, di tinello e di cucina: tinello quarantottesco con le cappe di quarzo e con il cucù che canta, cucina campagnola con i rami lustrati e con l'autentico e garantito Barbanera alla porta.²³⁹

Gli intellettuali dell'«Abbazia» scelgono così di rifugiarsi nella loro terra natia, isolati in un «convento violetto», per preservare ed esaltare l'«arte sana»,

²³⁶ In seguito, Palmieri non nasconderà questa sua prima adesione agli ideali del regime, anzi farà della trasparenza un motivo di vanto, contro, ad esempio, quello che definirà il «voltagebbanismo politico» di D'Amico. V. Bortolussi 2006, 113-114.

²³⁷ Zaghi 2006, 55.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Cit. in *ibid.*

rappresentata dalla dialettalità. La rivista, infatti, pubblicò molti testi in dialetto, tra cui alcune poesie in rovigotto di Gino Piva e i versi del vicentino Adolfo Giurato.

Bisogna però precisare che questa presa di posizione, più che essere sintomo di un contatto con la vera realtà paesana, rappresenta una forma di autarchia intellettuale, di isolamento che presuppone sempre uno sguardo dall'alto. La posizione strapaesana in cui si collocano gli "illusi", infatti, è pur sempre una provincialità d'elezione, in cui il mondo provinciale e contadino viene visto «con l'occhio distaccato dell'intellettuale, filtrato dalla sua cultura».²⁴⁰ Si tratta perlopiù di una forma di «populismo superficiale», di una «difesa astratta della civiltà campestre, portata avanti da chi quella civiltà non conosce perché non ne è partecipe».²⁴¹

Questa impostazione prosegue poi nel programmatico rifiuto di tutto ciò che ha a che fare con la città e con la sua civiltà industriale. La città rappresenta infatti il vizio, la corruzione, l'artificio, contro la genuinità, la semplicità e la serenità della campagna. Rappresentativo in questo senso è un testo di Martini dal titolo *L'inutile inno al sole*:

Una volta, al paese, eravamo tutti felici, e buoni, e puri. S'usciva di chiesa, nel dì di festa, giojosi e vivaci dietro alla sfilata delle ragazze in pianelle di vernice, serie e pudibonde nei loro vestiti ampi [...]. Poi molti uomini andarono in città a cercare fortuna. E le donne dietro: con i fratelli, con i figlioli. E i campi rimasero incolti, deserti, sotto il sole fatto quasi più grande. Le vanghe rimasero conficcate nei solchi conquistati dalle male erbe, là infitte: piccole croci nella vastità della campagna.²⁴²

L'abbandono dei campi spinto dall'insidioso miraggio urbano viene duramente condannato; le vanghe conficcate nel terreno come croci in un cimitero divengono così simbolo della morte della vita semplice in campagna e dei suoi valori.

Ancora più evidente è il diniego di tutto ciò che è straniero, in nome della difesa degli ideali e delle tradizioni nazionali, considerati, oltre che più "sani", anche genericamente superiori. In particolare, il «mostro da esorcizzare»²⁴³ è la civiltà americana e la sua costante e spaventosa rincorsa al denaro, nel segno della velocità estrema e della totale dipendenza dalle macchine. Nella rivista si legge:

Là si corre con velocità sempre maggiori; si gesticola, si tratta, si contratta ininterrottamente. Là si fa tutto in tumulto e in sintesi, in altitudine e in longitudine [...] Poi le macchine: macchine, macchine. Dovunque e dappertutto e in tutte le funzioni, le macchine (a quando la macchina fecondatrice e genitrice di figli neutri?).²⁴⁴

²⁴⁰ Ivi, 57.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Cit. in ivi, 58.

²⁴³ Ivi, 59.

²⁴⁴ Cit. in *ibid.*

Tale rappresentazione ricorda proprio la realtà che viene contrariamente esaltata da Marinetti e dai suoi futuristi.

Ma, e qui si ha la prima importante contraddizione, lo strapaese professato con decisione nelle dichiarazioni, viene più volte tradito dalla pubblicazione di testi di autori stranieri. Si ritrovano infatti, nei numeri del mensile, i racconti di Thomas Hardy e del messicano Amado Nervo, nonché una novella del nicaraguense Rubén Darío.

La seconda direttrice su cui si muovono gli intellettuali dell'«Abbazia» riguarda un generale rifiuto dell'arte e della cultura ufficiali, tradizionali, visti come modelli obsoleti, che non rappresentano il sentimento del tempo e non apportano novità di rilievo. Scrive Palmieri nel primo numero della rivista:

La nostra posizione critica e polemica, in proposito, è chiara. Noi siamo fermi a un posto di vedetta e di segnalazione, distanti per esigenze spirituali e per preoccupazioni culturali, dagli scrittori giunti alla letteratura dalla guerra.²⁴⁵

Scrittori che, nonostante l'esperienza rivoluzionaria della guerra, non sono riusciti a imporsi con delle novità rilevanti e sono rimasti ancorati a modelli precedenti.

L'accusa di assenza di dinamismo e di spinta innovatrice si allarga a tutti gli intellettuali e alle istituzioni che vengono considerati i rappresentanti della cultura ufficiale. L'obiettivo primario da colpire è la «Fiera letteraria» di Bontempelli, definita, sempre da Palmieri:

una rassegna settimanale per i buoni borghesi e i buoni viaggiatori, che per non fare cattiva figura al cinematografo quando si gira Lucio d'Ambra, hanno bisogno d'una cultura tascabile, immediata e garantita sull'ultima gonna dell'attrice Vergani o sull'ultimo gotto di Riccardo Bacchelli.²⁴⁶

Dietro la critica e l'aperta ironia presente in queste righe si intravede però chiaramente la frustrazione di un letterato provinciale che esalta la sua condizione desiderando, in realtà, di uscirne.

Questo costante atteggiamento di rivolta, di ricercato isolamento tradisce, infatti, «le insicurezze di un gruppo di intellettuali misconosciuti in provincia e ignorati dalla platea nazionale»,²⁴⁷ che vorrebbero invece essere riconosciuti, considerati dall'establishment artistico.

Si tratta di una presa di posizione che è inoltre fine a se stessa; la contestazione, la *pars destruens*, manca di una conseguente *pars construens* che offra delle possibili alternative al modello dominante. Le affermazioni riguardanti la ricercata «arte

²⁴⁵ Cit. in *ivi*, 62.

²⁴⁶ Cit. in *ivi*, 63.

²⁴⁷ *Ibid.*

sana» sono generiche e contraddittorie, non vi è un'impostazione, una proposta concreta, precisa.

Anzi, non mancano, nelle realizzazioni, nelle prose degli "illusi", delle incongruenze. Nel suo racconto breve *La principessa lontana*, ad esempio, Palmieri narra le peripezie di due amanti infelici, cedendo a stereotipi romantici di lunga data «tra citazioni del foscoliano *Ortis* e ammiccamenti al decadentismo».²⁴⁸

Nelle prose del mensile si possono però individuare due motivi ricorrenti fedeli alla professata collocazione strapaesana: la donna e il poeta.

La rappresentazione della donna fa perno su una netta distinzione. Da un lato vi è la donna di provincia, semplice, pura, sottomessa al marito, dedita alla cura della casa e dei figli. Essa incarna quindi i valori della famiglia tradizionale, in cui il ruolo principale è ricoperto dal capofamiglia. Dall'altro lato vi è invece la donna cittadina, sofisticata e frivola, congenialmente infedele al marito, che rappresenta la lussuria, il desiderio malsano, l'ipocrisia. Gli "strapaesani" di Rovigo mirano alla donna di campagna, ma a volte ricercano la donna di città, spinti da un desiderio misto a repulsione e consapevoli che si tratti solamente di un breve momento di abbandono.

Altro protagonista dei loro racconti è il poeta, rappresentato come un giovane isolato dalla società e ribelle. Spesso è di origini borghesi, ma si oppone alle aspettative della famiglia nei suoi confronti. Si tratta di un autoritratto dell'intellettuale "illuso", in costante conflitto con la realtà di tutti i giorni e «abitatore di un mondo "altro"»,²⁴⁹ fuori dal tempo.

Ma in quale misura questa presa di posizione e queste dichiarazioni sono influenzate dagli ideali fascisti? Qual è il ruolo del regime rispetto all'«Abbazia»?

Non vi sono prove del fatto che la rivista fosse direttamente finanziata dal regime. Anche se è certo che fosse stampata nello stesso stabilimento dei quotidiani fascisti rodigini – sintomo di un'affiliazione di un certo tipo – la rivista non rappresentò, però, un'espressione ufficiale. Si può dire, piuttosto, che «si colloca in quella zona liminare che coniuga cultura e politica, dovendo sempre fare i conti con il potere dominante e quindi con le strutture locali del regime».²⁵⁰

Certo è che nelle dichiarazioni "strapaesane" degli intellettuali dell'«Abbazia», in particolare nella celebrazione del mondo rurale, della vita in campagna e della famiglia tradizionale, si legge una «perfetta assimilazione delle parole d'ordine mussoliniane sul "ruralismo" e la "battaglia demografica"».²⁵¹ Anche perché l'esaltazione della dimensione regionale, apparentemente in contrasto con l'idea di nazione, è in realtà un mezzo per la sua affermazione. Regionalismo e nazione non sono due termini inconciliabili, anzi, come nota Alberto Asor Rosa in *Scrittori e popolo* (1988):

²⁴⁸ Ivi, 66.

²⁴⁹ Ivi, 70.

²⁵⁰ Ivi, 73.

²⁵¹ Ivi, 58.

Il regionalismo è espressione di un sentimento di realismo borghese, che cerca nell'analisi circostanziata di situazioni concrete il modo di uscire da una crisi assai viva delle prospettive ideali. Ritornare al paese, alla città, ai costumi e alle abitudini della regione, significa in questo quadro tentare di ritrovare la spinta ad una più sicura egemonia attraverso la presa di coscienza dei compiti sociali nuovi. Il regionalismo non è quindi negazione della nazione, ma la strada più rapida e sicura ad essa.²⁵²

Il simbolico ritorno a valori e ideali autoctoni può rappresentare la strada per un rigoroso conservatorismo che nega ogni novità e ogni influenza esterna ed esalta, così, l'unità e la potenza nazionali.

D'altro canto, gli "illusi" fanno della conciliazione tra la loro arte e il fascismo la loro prima missione. Essi sono «figli del tempo» e anche la loro arte deve essere espressione del regime. Dichiarano nell'editoriale di presentazione:

Uomini di lettere siamo, tuttavia, figli del tempo: la specola politica testimonia e riassume, infatti, la nostra partecipazione alla vita sociale vivente – quella vita che potentemente realizzata dal fascismo – non à ancora fecondato, attraverso il fascismo stesso, il campo letterario.²⁵³

Non essendo ancora presente una vera arte fascista, il loro compito è quello di crearne una originale, costruita ad hoc per essere il fedele riflesso del regime e dei suoi ideali. E il modello dello strapaese, come si è visto, è il più adatto al raggiungimento di questo scopo.

Anche lo stesso Palmieri non manca di ribadire il suo essere «di parte»:

Di parte, ripetiamo: ché all'«Abbazia» [...] è l'unica rassegna letteraria italiana che, partecipando alla vita rivoluzionaria della nazione, pubblici una specola politica riassumendo la nostra fede fiammante e la nostra tormentata inquietudine di perfetti figli del tempo.²⁵⁴

Affermazioni, queste, che non lasciano spazio al dubbio in merito alla subordinazione dell'«Abbazia» di Palmieri al fascio.

Ma, al di là delle orgogliose dichiarazioni, le realizzazioni e le pubblicazioni letterarie della rivista di esplicitamente fascista hanno ben poco. Anzi, come si è dimostrato, non sono rare le contraddizioni e le incongruenze.

Si potrebbe dire, in conclusione, che quella dell'«Abbazia» è un'esperienza di scarsa risonanza, limitata a un ambiente ristretto e di durata breve. Più che una rivista che si mette al servizio del regime, sembra più un tentativo di un gruppo di letterati provinciali di farsi riconoscere, di uscire dalla loro condizione di

²⁵² Cit. in *ibid.*

²⁵³ Cit. in *ivi*, 73.

²⁵⁴ Cit. in *ivi*, 74.

isolamento. Ed è anche, questo, l'aspetto che più interessa nello studio del pensiero palmieriano e della sua esperienza rodigina.

Nel 1928 Palmieri, però, decise di lasciare Rovigo e di trasferirsi a Bologna, dove rimase anche negli anni del conflitto. In questo periodo, la sua attività di critico teatrale si fece sempre più complessa, poiché dovette fare i conti con il crescente ostruzionismo fascista nei confronti delle produzioni dialettali.

È necessario specificare, infatti, che l'opposizione ai dialetti e alla letteratura in dialetto da parte del regime non fu un fenomeno immediato, ma progressivo. Nei primi anni del nuovo governo non vi era un'aperta ostilità, anzi, erano numerose le «iniziative culturali a sfondo dialettale incoraggiate ufficialmente».²⁵⁵ Basti pensare che nel 1929, in occasione delle premiazioni presso l'Accademia di poesia meneghina dell'Università Popolare, «il podestà De Capitani d'Arzago tenne un discorso laudativo del 'duce' e del regime in vernacolo milanese, e Bottai affermò che solo il fascismo aveva saputo incoraggiare e valorizzare degnamente le realtà regionali in tutti i loro aspetti».²⁵⁶

A partire dagli anni Trenta, però, l'atteggiamento del regime nei confronti del dialetto e del teatro dialettale si fece sempre più ostile. Le varianti regionali cominciarono a essere viste come una minaccia per l'unità politica e spirituale del Paese, che invece doveva riconoscere in Roma il suo nuovo centro unificatore.

Tutte le pubblicazioni di carattere dialettale vennero messe al bando, come si legge, ad esempio, nelle istruzioni dell'Ufficio stampa del governo rivolte ai giornali nel 1931:

Non pubblicare articoli, poesie, o titoli in dialetto. L'incoraggiamento alla letteratura dialettale è in contrasto con le direttive spirituali e politiche del Regime, rigidamente unitarie. Il regionalismo, e i dialetti che ne costituiscono la principale espressione, sono residui dei secoli di divisione e di servitù della vecchia Italia.²⁵⁷

Questo atteggiamento intransigente generò molte polemiche, anche tra i fascisti; la letteratura dialettale, infatti, fu inizialmente un mezzo sfruttato dallo stesso regime per il coinvolgimento delle masse contadine. Inoltre, il repertorio regionale era estremamente diffuso e venne ritenuta impensabile una sua totale esclusione dalle scene.²⁵⁸ La campagna contro le rappresentazioni regionali si fece quindi più attenuata e a tratti contraddittoria.

La maggior parte delle compagnie dialettali venne esclusa dalle sovvenzioni, tanto che nel 1936 «delle 22 compagnie italiane alle quali spettavano contributi

²⁵⁵ Scarpellini 2004, 207, n. 46. Per un approfondimento sulle politiche linguistiche adottate dal regime fascista si vedano anche Raffaelli 1983 e, più in sintesi, Raffaelli 2010.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Cit. in *ibid.*

²⁵⁸ Si pensi che «nel 1936, ad esempio, con 10.328.841 lire, di incasso costituiva oltre l'undici per cento dell'attività teatrale nel suo complesso», *ivi*, 208.

statali, solo 4 erano dialettali».²⁵⁹ Ma, come si vede, non tutte vennero lasciate fuori, alcune si distinsero rispetto alle altre per gli artisti e le commedie di rilievo portati in scena. Il ministero arrivò persino a istituire esso stesso una compagnia dialettale veneziana, destinata a rappresentare i grandi autori, come Goldoni e Gallina. Si legge nella relazione parlamentare stilata in merito:

Poiché fra gli autori italiani ingiustamente dimenticati e che il Ministero ha voluto fossero riportati alla ribalta, vi era anche Carlo Goldoni, è stata particolarmente sostenuta dal Ministero la Compagnia del Teatro di Venezia, che non può però considerarsi un complesso dialettale, soprattutto per la qualità del suo repertorio, che va dalle opere immortali di Goldoni a quelle di Giacinto Gallina.²⁶⁰

In questo caso l'aggettivo degradante "dialettale" può essere prontamente eliminato, poiché il repertorio proposto dalla compagnia è di «qualità», comprende solo determinati autori.

Anche Palmieri in *Commedie in veneto*, nella *Nota a Scandalo sotto la luna*, fa riferimento alla politica contraddittoria adottata dal regime:

Non riassumerò qui la storia, abbastanza confusa, dell'antidialettismo ufficiale del fascismo [...]. Rileverò solamente, in questa breve nota, che [...] si decise, a un certo momento, di costruire, poniamo, una compagnia statale del «Teatro di Venezia», a vantaggio del più illustre teatro in dialetto: compagnia che venne formata, con la partecipazione di attori esimi, dall'allora Ispettorato del Teatro, e che agì nel 1936-39 con un repertorio chiuso e dischiuso. Per via del repertorio voglio asserire questo: nel primo anno, non si poté eseguire che Goldoni e gli Ottocentisti (Ruzante, in quel periodo, non era ancora di moda); poi, si ottenne d'alternare le opere dei defunti con le opere – non nuove, però – di quattro o cinque viventi, e anche si riuscì ad allestire delle traduzioni (avemmo così, voltata in veneziano, *La patente* di Luigi Pirandello). Ma nonostante le realizzazioni spesso eccellenti, quel gruppo largamente sovvenzionato non attrasse mai: per quelle troppe riprese parve sempre un museo vagante.²⁶¹

Un repertorio stagnante, ripetuto incessantemente: questo era concesso alle compagnie sovvenzionate dallo Stato. Le novità non erano ammesse.

Nella pratica, però, le norme antidialettali furono solo in parte seguite dalle compagnie e dalla stampa, che si limitarono piuttosto a un «formale ossequio».²⁶² Ad esempio, nei giornali i titoli delle rappresentazioni in dialetto continuarono per lungo tempo a non essere riportati nella versione italiana, come stabilito dal regime. Anche perché, come ricorda lo stesso Palmieri in uno scritto del 1958:

²⁵⁹ Chini 2006, 123. Le quattro compagnie dialettali sovvenzionate erano quelle di Angelo Musco, Raffaele Viviani, Gilberto Govi e i fratelli De Filippo.

²⁶⁰ Cit. in Scarpellini 2004, 208.

²⁶¹ CV, 605-606.

²⁶² Scarpellini 2004, 209.

Quella in dialetto è un'arte che il regime, nonostante le apparenze, sorveglia poco; non la crede importante. Tenterà, sì, d'escluderla (nel '932, direttive antiregionalistiche); ma poi si limiterà a disapprovare i rari articoli che la elogiano. Per non irritare troppo, non può proibire né volumi di poesie né rappresentazioni.²⁶³

Tratto distintivo della politica teatrale fascista fu poi la promozione, nella seconda metà degli anni Trenta, delle grandi rappresentazioni all'aperto. Spettacoli rivolti a un ampio pubblico e allestiti in scenari particolarmente suggestivi: nei teatri antichi, nelle piazze, negli stadi ecc. L'intento era quello di promuovere un grande teatro di massa, rivolto all'intero popolo italiano e nel quale chiunque poteva riconoscersi. I prezzi dei biglietti, infatti, erano modesti, accessibili a tutti e il repertorio comprendeva solamente i classici, considerati più affini alla sensibilità delle masse.

Il teatro divenne così un importante strumento di consenso ideologico, volto a riunire l'intera popolazione attorno a un programma culturale costruito ad hoc dal regime. Mussolini espresse chiaramente la sua idea di teatro di massa in un discorso che tenne nel 1933 in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della SIAE:

Ho sentito parlare di una crisi del teatro. Questa crisi c'è, ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo. Essa va considerata sotto un duplice aspetto, spirituale e materiale. L'aspetto spirituale concerne gli autori; quello materiale, il numero dei posti. Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone. La 'Scala' rispondeva allo scopo quando un secolo fa la popolazione di Milano contava 180 mila abitanti. Non risponde più oggi che la popolazione è di un milione. La limitazione dei posti crea la necessità degli alti prezzi e questi allontanano le folle. Invece il teatro, che, a mio avviso, ha più efficacia educativa del cinematografo, deve essere destinato al popolo, così come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo le chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini. Basta con il famigerato 'triangolo', che ci ha ossessionato finora. Il numero delle complicazioni triangolari è ormai esaurito. Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica, e voi vedrete allora le platee affollarsi. Ecco perché la crisi del teatro non può risolversi se non sarà risolto questo problema.²⁶⁴

Nella visione del Duce, quindi, il teatro doveva ricoprire un ruolo fondamentale, «facendosi interprete dei sentimenti autentici e profondi dell'intera comunità».²⁶⁵ Opponendosi al ritrito tema del 'triangolo' amoroso, caro al dramma borghese, Mussolini pretese un teatro in grado invece di «agitare le grandi passioni collettive»,

²⁶³ Palmieri 1958, 147.

²⁶⁴ Cit. in Scarpellini 2004, 244-245.

²⁶⁵ Gjata 2015, 154.

di «portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini».

Per fare questo era necessario un repertorio adeguato, «lontano dalla prosaica quotidianità del teatro borghese, in grado di interpretare i miti e le idealità dell'epoca moderna».²⁶⁶ E, come si è visto, il repertorio scelto per ricoprire questa funzione fu quello classico, sia antico (greco e latino) che più recente (si vedano le numerose rappresentazioni di Goldoni all'aperto).

Palmieri seppe perpetuare la sua apologia del teatro dialettale anche negli anni Trenta, costruendo una vera e propria teoria del teatro regionale come teatro «di popolo». Forse per preservarsi dalla censura (e memore degli scritti dell'«Abbazia») fece ricorso alla categoria del populismo, propria dell'ideologia fascista, per sciogliere la questione del contrasto tra regionalismo e nazione. Il dialetto infatti, secondo Palmieri, non deve essere visto come una fonte di divisioni e distinzioni regionalistiche, ma come un elemento che unisce, poiché può esprimere passioni collettive, che riguardano tutto il popolo italiano.

In uno scritto pubblicato poi in *Bene gli altri* il critico insiste sul carattere unificatore del dialetto rifacendosi a categorie propriamente “mussoliniane”:

Ora, dobbiamo dire che amiamo il dialetto nelle sue varie espressioni, nelle sue mutevoli luci, nelle sue singolari cadenze, ma che non possiamo più tollerarlo come frontiera fra paese e paese, come espressione di irriducibilità e di divisioni campanilistiche. Nel rinnovato clima italico che tutti ci unisce verso una sola mèta, cadono le barriere, spariscono i confini. Si può parlare in dialetto, ma si deve ragionare, si ragiona in italiano. Nel vecchio significato di barriera, il vernacolo è morto. [...] il teatro dialettale non può oggi significare confine fra i vari costumi regionalistici. Esso deve testimoniarmi in forme più semplici, più immediate, più correnti, passioni di tutti; può esistere una parlata, non una coscienza dialettale. [...] Intendiamo la dialettalità come paesanità rigorosa; ma paesanità totalmente italiana²⁶⁷

Si delinea qui l'idea di un dialetto che invece di essere barriera, elemento linguistico che divide, si fa portavoce delle «passioni di tutti» in modo immediato e semplice. Un teatro in dialetto è quindi possibile, nell'epoca del regime, perché espressione di una «paesanità totalmente italiana».

Ma l'argomentazione in favore della dialettalità si fa serrata in *Teatro italiano del nostro tempo*. Nel saggio Palmieri menziona più volte il discorso di Mussolini sopracitato e prende a riferimento i termini e le categorie fascisti per sviluppare la sua teoria del teatro dialettale come teatro «di popolo», espressione dell'antiborghesismo.

Il pensiero mussoliniano viene citato direttamente nel quarto capitolo, dedicato al teatro italiano del dopoguerra:

²⁶⁶ Scarpellini 2004, 246.

²⁶⁷ Palmieri 1933, 128.

La Rivoluzione Fascista ha creato nel popolo il protagonista della vita italiana, di una nuova città; e il teatro – è la consegna del Duce – «deve essere destinato al popolo, come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo chiede». L'opera teatrale «deve agitare le grandi passioni collettive; deve essere ispirata a un senso di viva e profonda umanità; deve portare sulla scena quello che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini». Ebbene: nel teatro del Dopoguerra – teatro antiborghese in senso umano – noi non avvertiamo la negazione della vita; noi scopriamo un'ansia, e la fede nella poesia.²⁶⁸

Ma anche più avanti, nell'ottavo capitolo, Palmieri nomina l'antiregionalismo fascista:

Il Fascismo, nella sua sacrosanta campagna contro la regione, ha colpito un costume sociale, ha richiamato gli Italiani al nuovo, concreto, rivoluzionario stile di vita. Il «regionalismo» nell'Italia di Mussolini non poteva, non doveva esistere: questo è tempo di impero, non di rinunciataria, meschina, disfattista provincia. Il «regionalismo» è un modo di vivere, di pensare: e il Fascismo ha spazzato via la superstite mentalità.²⁶⁹

L'antiregionalismo riguarderebbe quindi uno stile di vita, una mentalità, un costume sociale, non un aspetto prettamente linguistico. Il pensiero fascista non rifiuta il dialetto in sé, ma ciò di cui, in alcuni casi, è espressione.

Di conseguenza, non tutti i commediografi dialettali sono da condannare, ma solamente coloro che non hanno apportato elementi di novità e sono rimasti ancorati a modelli precedenti (in particolare borghesi). Il teatro dialettale difeso da Palmieri è invece un teatro precursore, che parla un linguaggio nuovo, e che è quindi in linea con i motivi rivoluzionari del regime.²⁷⁰ Come scrive il critico poco più avanti:

E fu teatro di popolo; gli autori scesero spesso nelle strade, nei campielli, nei vichi; e parlarono al popolo. Schiavo il teatro verista dei borghesi; quasi sempre sciolto, il teatro dialettale, alle inquietudini e alle aspirazioni delle masse. Teatro a suo modo antiborghese; e attento alla vita segreta dei personaggi, vita ignorata dai veristi.²⁷¹

Ecco il teatro che segue le indicazioni del Duce e si fa portavoce delle inquietudini e delle aspirazioni delle masse, del popolo intero.

La compatibilità tra teatro di massa e teatro di popolo (dialettale) si riafferma nella conclusione del saggio, dove Palmieri fa nuovamente perno sull'elemento populista dell'ideologia fascista:

²⁶⁸ Palmieri 1939, 98.

²⁶⁹ Ivi, 207.

²⁷⁰ Ad esempio, come si è visto, Palmieri insiste sui caratteri di novità del teatro di Simoni e di Rocca. Cfr. § 2.2.

²⁷¹ Palmieri 1939, 209.

Anche l'arte ha fatto la sua marcia; e l'annuncio di una nuova poesia, di un nuovo teatro, vibra nell'aria assoluta. Civiltà mussoliniana significa popolo; protagonista del tempo fascista è il popolo. Nei teatri la massa rurale e operaia va succedendo al pubblico; e le «grandi passioni collettive», avranno lassù, alla ribalta, il poeta. E la marcia rivoluzionaria continua. «L'uomo delle squadre dice a colui che si attarda dietro le persiane che la Rivoluzione non è finita, ma dal punto di vista del costume, del carattere, delle distanze sociali è appena cominciata...» Parole del Duce sulle quali gli artisti devono riflettere.²⁷²

In alcuni scritti molto più tardi Palmieri parla apertamente della campagna fascista contro i dialetti. Particolarmente significativa la già citata *Nota* alla commedia *Scandalo sotto la luna*, in cui l'autore fa riferimento ai dettami fascisti e all'influenza che ebbero nella sua attività di commediografo:

Come i *Lazzaroni*, anche *Scandalo sotto la luna* è un titolo in italiano. Perché? Perché dalla primavera del 1932 la politica fascista aveva cominciato a esigere, per antiregionalismo e antidialettismo, che le commedie in dialetto venissero annunciate con titolo tradotto in lingua (non *La fumara*, mettiamo, ma *La nebbia*; non *Quando al paese mezzogiorno sona* ma *Quando al paese mezzogiorno suona*). [...] Una curiosità. Dopo aver premesso che nello *Scandalo* recitato le prime volte da Baseggio la famiglia Ravazzin non si chiamava Ravazzin ma B..., desidero riportare alcune righe del prefetto Leopoldo Zurlo, censore teatrale dal 1931 al 1943 [...]. Ecco le righe: «[...] Negli ultimi anni del mio compito pervenne una onesta, piacevole commedia dialettale di E. Ferdinando Palmieri, *Dieci stelle in campo blu* [titolo provvisorio di *Scandalo sotto la luna*], nella quale figurava una famiglia B..., tenacemente fiera della sua antica nobiltà. Ero stanco di tartassare meticolosamente gli autori, Palmieri aveva più d'una volta sperimentato i miei rigori, non volevo lasciargli un troppo cattivo ricordo di me censore. Lasciai correre dunque e non lo avessi mai fatto! Venne per atto di usciere l'ingiunzione a mutar quel cognome. Palmieri aveva troppo spirito per non acconsentire con un sorriso».²⁷³

Anche i copioni palmieriani non furono esenti dalla normativa e dalla censura fasciste. Ciò costituisce un'ulteriore testimonianza del profondo cambiamento del pensiero politico di Palmieri rispetto agli anni giovanili dell'«Abbazia», nel segno di una maggiore maturità e consapevolezza, nonché di un'evidente sprovincializzazione.

Come si è visto, infatti, Palmieri continuò a scrivere in dialetto e a favore del dialetto anche a seguito del significativo inasprimento delle normative antiregionaliste. Non cedette mai, come altri intellettuali, alle facili lusinghe antidialettiste. Aspetti che il critico non manca di precisare:

Devo aggiungere che l'imprevedibile antidialettismo venne elogiato esplicitamente, o con aria apparentemente non conformista, da molti intellettuali di cui non sarebbe stata

²⁷² Ivi, 271.

²⁷³ CV, 605-606.

scarsa, anni dopo, la smemoratezza.²⁷⁴ Si accusò subito tutta l'arte in dialetto d'essere retrograda e meschina, a livello parrocchiale; si affermò subito che il dialetto era il mezzo espressivo dei poeti falliti, dei letterati incapaci di rivolgersi sia al popolo autentico sia al pubblico vero; si scoperse subito l'inutilità di tutto il Teatro dialettale dell'epoca. Ma *calomniez, calomniez; il en resterà toujours quelque chose*: oggi infatti l'aggettivo «dialettale» serve quasi sempre a disprezzare. Comunque, non indugero. Per quanto mi riguarda le novità dialettali da me fatte rappresentare durante la polemica antidialettale furono sei (naturalmente, scrivo ciò non per vantarmi: sarebbe stolto).²⁷⁵

Di certo tali affermazioni non sono un motivo di vanto, ma rappresentano uno strumento di riscatto per un intellettuale a lungo invisito a causa del suo passato e che invece merita di essere ricordato come ciò che realmente fu: un instancabile cultore, nonché un tenace paladino, del dialetto e del teatro in dialetto.

²⁷⁴ Il riferimento a Silvio D'Amico è qui evidente.

²⁷⁵ CV, 606.

3. «*Commedie in veneto*»: l'esegesi testamentaria di Palmieri

L'opera *Commedie in veneto* è stata l'ultimo lavoro che ha impegnato Palmieri; venne infatti pubblicata postuma, nel 1969, grazie alle ultime cure del fidato amico Giuseppe Marchiori, che ne compilò una breve introduzione. Ciononostante, Palmieri fece in tempo a rivedere interamente le sue *Commedie* ed è possibile quindi considerarle il lascito testamentario dell'attento e accorto scrittore e revisore.

Si tratta, in primo luogo, di un lavoro di selezione: Palmieri setacciò la sua intera produzione drammaturgica individuando, tra i copioni composti, quelli da ripubblicare in volume. Nella sua *Premessa* alle *Commedie* lo esplicita:

Ed ecco la mia scheda di commediografo dialettale: nel 1923, a vent'anni, scrivo *Strampalata in rosablu ovvero Arlecchino e Allegrìa oggi sposi*; nel 1925, *La dama innamorada*; nel 1926, *Tic tac!*; nel 1928, *Fiori barufe e basi* in collaborazione con Taulero Zulberti; nel 1929, *La Corte de le Pignate*; nel 1932, *L'Ostaria del Moro Bianco*; nel 1933, *La fumara* (La nebbia); nel 1935, *I lazzaroni*; nel 1936, *Quando al paese mezzogiorno sona*; nel 1939, a trentasei anni, *Scandalo sotto la luna*. Dieci copioni tutti rappresentati, nove dei quali interamente miei.

Ma ora, in questo volume, non sono nove i copioni che riunisco, bensì sette; in più, faccio conoscere un atto unico che mai ho voluto proporre alle compagnie: *Il bugiardo, atto quarto*.²⁷⁶

Dunque, sono otto i copioni che l'autore riunisce nell'opera, scegliendo di escludere, oltre alla scrittura a quattro mani, *La dama innamorada* e *L'ostaria del moro bianco*.

Ma quali sono le ragioni di questa cernita? Le esplicita sempre Palmieri nella sua *Premessa*:

Perché raccolgo? Per due ragioni. La prima: non mi riesce più di sottrarmi ad alcuni incitamenti affettuosi. La seconda: posso pubblicare sette commedie che, bene o male, sono il modo mio proprio – il modo mio proprio, diretto, risicante – di fare del Teatro Veneto. In altri termini, posso offrire un documento non generico ai superstiti amatori d'un Teatro che ha già chiuso il velario per sempre, o sta per chiuderlo. Sette commedie che non sono delle copie più o meno sfacciate, delle assimilazioni più o meno astute; a parte che io continui o non continui ad approvarle, esse mi paiono inconsuete o per la trama, o per le figure, o per il colore, o per il sarcasmo, o per il paesaggio, o per le sortite liriche, o per il dialetto tra il regolare e l'irregolare, tra il vero e il simulato, o per il dialogo tra l'andante e il prezioso, tra il diffuso e lo spezzato, il rotto, l'ellittico.²⁷⁷

L'autore, in punto di morte, «esprime la lucida intenzione di tramandare di sé, come autore teatrale, l'immagine testimoniata da queste sette commedie», seleziona

²⁷⁶ CV, 31.

²⁷⁷ CV, 32.

quello che ritiene «degno di essere tramandato»²⁷⁸ come estrema testimonianza di Teatro Veneto. Un Teatro che lo stesso Palmieri teorizza nei suoi scritti critici, definendolo innovatore, precursore di temi, originale.²⁷⁹ Lo scrittore, infatti, usa il termine «inconsuete» per descrivere le sette commedie scelte, che risultano quindi originali, portatrici di un tema, di uno stile o di un linguaggio del tutto nuovi.

La selezione dei testi è seguita anche, in alcuni casi, da una loro parziale riscrittura:

Non posso non dichiarare onestamente, qui arrivato, che quattro dei sette copioni – i copioni più giovani, o giovanili – il mio sacrosanto desiderio artistico di difendermi dal tempo li ha restaurati; restaurati però, e questo conta, senza tradire lo spirito, umano e teatrale, con cui vicende e dialoghi vennero composti primieramente. Dunque, né alterazioni né sconfinamenti: l'umore, la psicologia e i limiti sono sempre gli stessi, sono sempre quelli.²⁸⁰

Un'operazione, quindi, di tutela che l'autore sceglie di portare avanti, ma senza mai tradire lo «spirito» dei testi originali. Di certo il copione che subisce maggiormente l'intervento revisore di Palmieri è il primo, *Strampalata in rosablu*, con modifiche che riguardano anche la macrostruttura del testo. L'autore sceglie infatti di cambiare il titolo, arricchendolo del prosaico sottotitolo *Arlecchino e Allegrìa oggi sposi*, e di modificare la numerazione degli atti, che passano da cinque a quattro: «il primo diventa più propriamente un Prologo, e tutti gli altri a scalare».²⁸¹

Ma tale intervento di revisione sulle prime commedie non può essere spiegato esclusivamente come un atto di difesa, come una matura presa di distanza dalle scritture giovanili. Come osserva Cuppone:

sembra piuttosto che nel momento in cui deve riprendere non solo più scritture insieme, ma soprattutto ciò che esse rappresentano nell'economia della sua carriera, soprasseda a quel suo antico «gran rifiuto» di trent'anni prima²⁸² e, quasi in sede testamentaria, si ritrovi, ancora una volta, l'ultima, autore.²⁸³

Palmieri, però, non si limita a raggruppare e a rivedere i copioni selezionati e costruisce un vero e proprio apparato a supporto del lettore: un insieme di note e di testi talmente dettagliato che è possibile parlare di una «edizione (auto)critica».²⁸⁴

²⁷⁸ Cuppone 2006, 82.

²⁷⁹ Cfr. cap. 2, § 2.2.

²⁸⁰ CV, 31.

²⁸¹ Cuppone 2003, 16.

²⁸² Qui si fa riferimento al fatto che Palmieri abbandonò prematuramente la carriera di commediografo, ritirandosi a soli 36 anni. Cfr. cap. 1, § 1.1.

²⁸³ Cuppone 2006, 82.

²⁸⁴ Cuppone 2003, 15.

Oltre alla già nominata *Premessa*, infatti, l'autore compila, per ogni commedia, una *Nota* esplicativa contenente una presentazione generale del contesto compositivo, con riferimenti storici e autobiografici. Non manca poi la presentazione dei modelli (più o meno recenti) e delle ispirazioni più intime che hanno guidato la stesura delle commedie. In alcuni casi viene inserita anche una breve scheda che riporta le principali messe in scena, nonché le reazioni del pubblico e della stampa. Questa introduzione è poi seguita dall'indicazione dettagliata e dall'esplicazione di tutte le citazioni dirette e indirette presenti nel testo, con approfondimenti sui modelli di riferimento per la costruzione dei personaggi, del loro linguaggio e dei loro caratteri.

Talvolta le *Note* sono anche un'occasione, per Palmieri, per riflessioni di più ampio respiro. Basti pensare alla già nominata *Nota a Scandalo sotto la luna*, nella quale si trovano considerazioni sulla politica antidialettale fascista e sugli interventi di censura subito dallo scrittore.²⁸⁵

Quello che però sembra più interessare all'attento compilatore è la componente linguistica. Per ogni commedia, infatti, Palmieri non si limita a indicare il contesto storico-geografico, ma rende esplicito il linguaggio utilizzato, indicando il dialetto di riferimento o, più spesso, il «fondo» linguistico. Parlerà infatti di «fondo lagunare», di «fondo vagamente terrafermiere», o di «fondo polesano», riferendosi quindi a «musica e contesto generativo della significazione, più che semplice lessico».²⁸⁶ A volte distingue addirittura più dialetti all'interno di una stessa commedia, come si vedrà nel caso di *Strampalata*.²⁸⁷

Lo «smascheramento» del metodo utilizzato continua nell'appendice, nella quale si trova un *Glossario* veneto-italiano e un altro, più breve, bolognese-italiano.²⁸⁸ Il glossario è inoltre introdotto da una nota nella quale Palmieri dichiara le fonti e i dizionari di riferimento, in particolare il *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, il *Dizionario polesano-italiano* di Pio Mazzucchi e il *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini. Tra le fonti lessicografiche viene citato anche il glossario delle *Cante d'Adese e Po* di Gino Piva, suo importante modello per le commedie in dialetto polesano, come si vedrà più avanti. In merito ai dizionari, Palmieri fornisce alcune specifiche:

Il Boerio (1754-1831) è minuziosamente attento alla molteplicità e alla pittoricità del linguaggio cittadino, alle parole dei poeti lagunari contemporanei e remoti, agli altri vocaboli vernacoli – quello padovano, quello bresciano, quello ferrarese...–, alle commedie goldoniane, che sono così sottili nel distinguere le espressioni e le condizioni d'un modo sociale dall'altro [...]; ne consegue [...] un risultato davvero mirabile.

²⁸⁵ Cfr. cap. 2, § 2.3.

²⁸⁶ Cuppone 2006, 88.

²⁸⁷ Cfr. § 3.1.

²⁸⁸ Il glossario bolognese-italiano è utile, come dichiara lo stesso Palmieri (v. CV, 612), per *La corte de le pignate* e per *Il bugiardo, atto quarto*, nelle quali si ritrova, in modalità diverse, la maschera del Dottor Balanzone.

Di minor significato, naturalmente, il *Dizionario* polesano del Mazzucchi, di cui oggi è pure avvertibile la vecchiezza di numerose spiegazioni. Comunque si tratta sempre d'un volume basilare e perciò utilissimo. Poiché il Mazzucchi, folclorista insigne (1848-1933), è un polesano che dimora a Castelguglielmo, la sua raccolta è aperta specialmente all'idioma, con punte rustiche, dell'Alto Polesine, diversamente dal glossario, qua e là estrosamente divagante, del Piva (1873-1946), glossario nutrito che ha per fondamento il linguaggio, tipicamente veneto, di Rovigo.²⁸⁹

Qui il commediografo diventa uno studioso scrupoloso, un linguista che svela e commenta scientificamente le sue fonti. Ma non si deve confondere tutto questo con una forma di rigorismo linguistico, come precisa lo stesso Palmieri poco dopo:

Ma non vorrei che nel sentirmi discorrere di dizionari con tanto scrupolo i miei amabili lettori mi confondessero con un rigorista del dialetto. Per carità. [...] il mio veneziano, il mio veneto terrafermiere, il mio polesano sono di quando in quando tutt'altro che genuini, tutt'altro che attendibili. Per il piacere, liberamente poetico e scenico, di colorire maggiormente, o di sorprendere, o d'ammodernare, o d'inacerbire, o di rendere più agile e più diretto, o d'ottenere una maggior musicalità, un maggior rilievo, io non esito a modificare, a truccare in italiano o dall'italiano, a inventare. Non sono il custode nero d'una dialettalità imbalsamata ma un funambolo variopinto.²⁹⁰

Si aveva già fatto riferimento a questa citazione proprio per parlare del particolare linguaggio di Palmieri, che è sempre un linguaggio poetico, e perciò d'invenzione.²⁹¹ L'autore non perde mai l'occasione per rivendicare il «carattere di creazione della lingua teatrale»;²⁹² anche se le fonti linguistiche sono chiare, il dialetto teatrale è sempre il risultato di un'elaborazione personale, di un'invenzione letteraria. Si ricordi che Palmieri definisce il dialetto delle sue commedie come un linguaggio «tra il regolare e l'irregolare, tra il vero e il simulato».²⁹³ Un linguaggio che quindi non può essere racchiuso in rigidi schemi predefiniti e che non deve nemmeno essere considerato una mera imitazione del parlato. Come si vedrà nelle analisi delle singole commedie, raramente il dialetto utilizzato – che si tratti di veneziano, di polesano o, più genericamente, di veneto – segue strutture e forme regolari; anzi, sono frequenti le contaminazioni, gli incroci, le oscillazioni grafiche, nonché le influenze, più o meno dirette, dell'italiano.

Palmieri costruisce pazientemente la sua personale lingua teatrale, ben consapevole dei suoi modelli e delle necessarie influenze, ma rivendicando sempre la sua primaria funzione di poeta e di libero “artefice” linguistico.

Sono molti i critici e gli studiosi che hanno notato l'inventività verbale dell'autore; da De Monticelli, che definì la scrittura palmieriana «un flusso di prosa

²⁸⁹ CV, 611.

²⁹⁰ CV, 612.

²⁹¹ Cfr. cap. 1, § 1.2.

²⁹² Cuppone 2006, 88.

²⁹³ CV, 32.

folta e raffinatamente articolata» nella quale «brillavano parole inconsuete, spesso inventate»,²⁹⁴ a Cibotto, che non mancò mai di annotare «l'uso sapiente del dialetto» operato da Palmieri attraverso «il recupero costante di vocaboli e modi di dire filtrati dal suo scrupolo quasi filologico, severo e minuzioso».²⁹⁵

In questo capitolo si analizzeranno alcuni atti dei copioni raccolti in *Commedie in veneto*, prestando particolare attenzione alla componente linguistica. Anche il sistema di raggruppamento delle commedie nei diversi paragrafi segue un criterio linguistico: prima si vedranno le due commedie giovanili *Strampalata in rosablu, ovvero Arlecchino e Allegria oggi sposi* e *Tic tac!* I due testi sono accomunati dall'uso di un linguaggio «di fondo lagunare» contaminato, in diverso modo, da varianti più genericamente venete. Si prenderà poi in esame la cosiddetta trilogia polesana, che comprende le commedie scritte in dialetto rovigotto o in un più sfumato veneto «di fondo polesano», ovvero *La corte de le pignate*, *La fumara* e *I lazzaroni*. Infine, si analizzeranno gli ultimi copioni palmieriani *Quando al paese mezogiorno sona* e *Scandalo sotto la luna*, nei quali emerge il nuovo «veneto italianizzato», un linguaggio moderno che abbandona le vecchie forme dialettali in favore di una crescente contaminazione con la lingua italiana.

Come si può vedere, i codici linguistici utilizzati da Palmieri sono molteplici e sembrano seguire una parabola evolutiva che va da un dialetto dalle dichiarate influenze lagunari a una lingua teatrale moderna, italianizzata, passando attraverso varianti dialettali più provinciali; il tutto in un processo di progressivo allontanamento dal dialetto “puro” lagunare.

3.1. *Il debutto teatrale di Palmieri: le commedie degli anni Venti «Stampalata in rosablu, ovvero Arlecchino e Allegria oggi sposi» e «Tic tac!»*

Le prime due commedie ripubblicate nella raccolta *Commedie in veneto* risalgono ai primi anni Venti, quindi al periodo “rovigotto” di Palmieri. Nel capoluogo polesano, infatti, il giovane scrittore cominciò a collaborare con Albertina Bianchini, per la cui compagnia compose, come si è già detto, tre commedie. Oltre a *Strampalata* (1923) e a *Tic tac!* (1926), Palmieri scrisse anche *La dama innamorada* (1925), esclusa dalla raccolta matura, ma comunque menzionata nella *Nota a Tic tac!*²⁹⁶

La prima recita di *Strampalata* risale al giugno del 1924 e si svolse al Teatro Palladio di Vicenza; a questa seguirono una decina di repliche fra Vicenza, Rovigo, Chioggia e Milano. Ma, come racconta Palmieri nella *Nota* al testo:

²⁹⁴ De Monticelli 1978, 58.

²⁹⁵ Cibotto 1960, XCIV.

²⁹⁶ Cfr. cap. 1, § 1.2.

Naturalmente dalla “piazza” della recita iniziale [...] alla “piazza” – nona o decima – della recita conclusiva piovono su *Strampalata* zittii, fischi, grida di «Vogliamo la farsa!». Chi sémina immagini (è il mio motto giovanile: il mio regno per un’immagine!) raccoglie tempesta. Morale: per quel bravo pubblico [...] io sono un povero sciocco.²⁹⁷

Il copione risultò irrepresentabile, troppo sperimentale per un pubblico abituato alla farsa tradizionale; fu, come lo definisce Palmieri, «l’unico insuccesso, o clamoroso insuccesso, del Teatro Veneto nell’entre-deux-guerres».²⁹⁸ Ma qualche critico non mancò di riconoscere l’originalità della commedia:

Non sono un povero sciocco, invece, per la stampa, le cui lodi sono sì piuttosto rare, ma le cui perplessità o stroncature sono sempre rispettose. Nel *Secolo* di Milano, due gennaio 1925, si asserisce, poniamo, che nella mia vicenda «si odono accenti di pessimismo e di *humour*, si scorgono tendenze all’arte modernissima e ispirazioni derivate da Rimbaud e da Laforgue. Inoltre i metri sono liberi, e ai versi succede la prosa. L’autore mostra un supremo dispregio per ogni legge di autodisciplina e di misura: per questo avviene che a pagine personali e profonde si alternino ostentate bizzarrie».²⁹⁹

In effetti, l’evidente anticonvenzionalismo del testo è guidato da un giovanile atteggiamento ribelle dello scrittore, il quale dichiara di aver composto *Strampalata*:

per far ciarlare, anzitutto, la passione che mi vincola alle Maschere; per farla rimare, ballare, delirare. [...] Ma [...] io la compongo, *Strampalata in rosablu*, anche per agitare nel Teatro Veneto le placide acque del convenzionalismo, anche per ribellarmi, nel Teatro Veneto, a un repertorio in cui i borghesi dei *vaudevilles* di nuova fabbricazione si alternano con i personaggi ottocenteschi delle vicende di vecchia costruzione [...] si esorta la medesima Scena [lagunare] ad abbandonare la retorica del tradizionalismo, a piantarla con le marce – e i *vaudevilles* – di ritorno, a guardare più attentamente, a comprendere la vita più sottilmente, ad ammodernare tecniche e linguaggi; si esorta a osare.³⁰⁰

Si tratta quindi di un tentativo di rinnovamento del Teatro Veneto, vincolato a modelli di lunga data, al ripetuto ritorno del vaudeville³⁰¹ e alla ricerca di ampio consenso. Il giovane Palmieri sente invece la necessità di scostarsi da quegli schemi e di dare vita a qualcosa di nuovo, di combinare in modo del tutto originale i suoi modelli di riferimento, unendo le maschere tradizionali ai moderni caratteri umani, il verso alla prosa, il veneziano al dialetto veneto. Il risultato è un testo talmente sperimentale da essere definito da alcuni «l’unico testo futurista scritto in dialetto

²⁹⁷ CV, 118.

²⁹⁸ CV, 117.

²⁹⁹ CV, 118.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Per il ritorno del vaudeville nel teatro veneto novecentesco cfr. cap. 2, § 2.2.

veneto».³⁰² I tratti avanguardistici si ritrovano principalmente nello sperimentalismo linguistico presente nelle battute; Cuppone individua l'utilizzo di goldomanierismi, di ipervenetismi, ma anche di «impennate parolibere» come *inuzzolare, scoccodando, dindondando* ecc.³⁰³ Come si vedrà più nello specifico, questo sperimentalismo è ravvisabile soprattutto nella parlata di alcuni personaggi, in particolare Arlecchino e Allegria, i quali discorrono alternando prosa e versi.

Anche nella struttura della trama è possibile notare il carattere inconsueto della commedia, definita da Cuppone «eccentrica e antiteatrale, senza un vero e proprio sviluppo».³⁰⁴ La vicenda si snoda infatti in due piani completamente diversi: tra la Venezia del Settecento, abitata dalle maschere tradizionali, e la campagna veneta novecentesca, con i suoi personaggi moderni. I due piani sembrano essere separati anche linguisticamente da Palmieri, che definisce il linguaggio dei primi due atti un «dialetto di fondo lagunare», mentre il terzo e il quarto atto sarebbero contraddistinti da un «dialetto veneto di fondo genericamente terrafermiere».³⁰⁵

Dopo il prologo di apertura, occupato da una canzonetta introduttiva del «poeta P.»³⁰⁶ infatti, i primi due atti vedono al centro le vicende delle maschere nella Venezia del 1750. La trama segue un canovaccio tradizionale: Lelio, innamorato di Rosaura, intende sposare la giovane e si reca, accompagnato dal servo Arlecchino, in casa di Pantalone per chiedere la mano della giovane. Pantalone accetta prontamente, ma Rosaura, innamorata di Florindo, rifiuta la proposta. Ha qui inizio l'astuto piano di Colombina, serva di Rosaura, atto ad assicurare alla giovane padrona un matrimonio felice. Dopo una serie di inganni, Rosaura riuscirà a sposare Florindo, mentre anche Arlecchino e Colombina decideranno di unirsi in matrimonio. Il terzo atto si sposta nella campagna veneta del Novecento, nella casa del benestante Bortolo Guarnieri e della moglie Catina, discendente di una famiglia aristocratica decaduta. A destabilizzare la tranquillità domestica vi sono Arlecchino e Allegria (alter ego di Colombina) che fanno il loro ingresso in casa Guarnieri e intrattengono le domestiche Irma e Rosa con un rocambolesco sproloquio fatto di arlecchinate, poesie e canzonette improvvisate. Catina smorza i toni e allontana le maschere, preoccupata per gli esiti di una causa legale con i proprietari terrieri confinanti. Rosa, ispirata dagli scherzi di Arlecchino, insinua in Catina il dubbio che il marito la tradisca. Bortolo nega le accuse della moglie, ma ciò non impedisce ai due di riflettere sul loro matrimonio: un'unione infelice, nata da un contratto stipulato per ragioni di convenienza. L'atmosfera si fa sempre più cupa e realistica, in un progressivo smascheramento dei tradimenti e dell'ipocrisia dilagante. Catina, infatti, scopre che il marito in passato ha avuto una relazione proprio con Rosa, oltre che con altre donne. Nel quarto atto l'inesorabile disfacimento si diffonde e

³⁰² Cuppone 2006, 89.

³⁰³ V. Cuppone 2003, 53-54.

³⁰⁴ Ivi, 14.

³⁰⁵ CV, 119.

³⁰⁶ CV, 39.

coinvolge anche le spensierate maschere: Allegria è incinta, ma è stata abbandonata da Arlecchino il quale, dopo essersi unito a lei, è fuggito. La giovane non è disposta a subire la vergogna e ad affrontare una vita di solitudine e miseria; nonostante Catina le offra aiuto e protezione, si suicida annegandosi nel fiume Brenta.

Dalla vicenda emerge una struttura profondamente sperimentale. Le maschere tradizionali e i caratteri umani si alternano, dialogano tra di loro e si mescolano, generando un incrocio di temi, di epoche e immaginari differenti, ma anche di linguaggi, come si vedrà. Come nota Garbato, «il mondo delle maschere e della commedia dell'arte viene [...] immerso per contrasto nella realtà quotidiana e provinciale».³⁰⁷

Passando invece alla seconda commedia qui presa in esame, ovvero *Tic tac!*, essa venne rappresentata la prima volta al Teatro Sociale di Rovigo nel giugno del 1927, sempre dalla compagnia Bianchini. Non si dispone di informazioni precise in merito ad altre messe in scena, ma certamente ve ne furono, dato che Palmieri, nella *Nota* al testo, dichiara: «I tre atti divertono non solo la platea rodigina: essi mi offrono così la prima soddisfazione».³⁰⁸

Lo scrittore abbandona definitivamente l'ambientazione settecentesca veneziana e colloca la scena nella Pojana degli anni Venti. Al centro vi sono «vicende e situazioni fatte di niente, sullo sfondo di una provincia veneta sonnolenta e monotona, attaccata alle abitudini e alle tradizioni».³⁰⁹ Sembra affacciarsi dunque in modo definitivo lo scenario provinciale moderno; non mancano infatti i riferimenti all'attualità, al ciclismo, a Girardengo. Però gli abitanti di questa provincia cedono spesso al macchiettismo, o comunque fanno uso di un linguaggio artificioso, non spontaneo, come si vedrà. I caratteri moderni sembrano così assumere più i tratti di maschere novecentesche; d'altronde si esprimono ancora con un dialetto «di fondo lagunare».³¹⁰ Lo stesso Palmieri, nella *Nota* al testo, pone in risalto «la vicenda leggiera, [...] la psicologia candida, il colore sportivo, il macchiettismo, quei limiti modesti di favola rosea».³¹¹ Una commedia, dunque, percorsa da «uno spirito un poco monellesco»,³¹² che sembra riprendere la “favola moderna” presente negli ultimi due atti di *Strampalata*. La cupa e crudele provincia è ancora distante.

L'intera vicenda si svolge nella casa della famiglia Toniolo, dove vivono i coniugi Momi e Clotilde, con la figlia Liseta e la domestica Pina. L'arrivo in città del filosofo Claudio Andreini sconvolge gli equilibri: Liseta, invaghita dell'uomo, decide di conquistarlo progettando una serie di inganni e coinvolge nel suo piano l'inerte Isepo, consigliere comunale e amico di famiglia, oltre che conoscente di

³⁰⁷ Garbato 1982. Il volume non presenta l'indicazione del numero delle pagine.

³⁰⁸ CV, 194.

³⁰⁹ Garbato 2006, 46.

³¹⁰ Come dichiara Palmieri nella *Nota* al testo. V. CV, 194.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Garbato 1982.

Claudio. Il filosofo è impegnato nell'elaborazione di una teoria sull'inesistenza dell'amore, teoria che Liseta finge di sostenere, ostentando una cultura filosofica che non le appartiene per far breccia nel cuore di Claudio. Il conte Arturo Maria Bressan vuole chiedere la mano di Liseta e la giovane, per sottrarsene, simula di essere vittima del volere dei genitori che vorrebbero obbligarla a sposarsi. Tra il conte e il filosofo nasce così una disputa che sfocia in un vero e proprio duello. A seguito del parodistico scontro, Irma (un'insegnante del paese), invaghita anch'essa di Claudio, fa credere all'uomo che Liseta lo stia ingannando per vincere una scommessa. Il filosofo, risentito, dichiara in un'intervista di aver abbandonato il suo scetticismo in amore e che intende sposarsi. Dopo la pubblicazione dell'articolo e una serie di equivoci e dicerie che vedrebbero in Irma la futura moglie di Claudio, irrompe in casa Toniolo Pasquale, un poliziotto napoletano sulle tracce di un pericoloso ladro internazionale. A seguito di una rocambolesca serie di malintesi, il poliziotto arresta Arturo e Irma, mentre Claudio e Liseta, sciolte le incomprensioni, si dichiarano eterno amore.

Questa vicenda, fatta di un intricato susseguirsi di inganni e malintesi a cui segue un improvviso lieto fine, ricorda molto i canovacci della Commedia dell'Arte. Molto di più – e ciò è paradossale – rispetto alla vicenda di *Strampalata*, in cui la tragica conclusione ribalta completamente le tradizionali vicissitudini delle maschere.

3.1.1. *Il linguaggio: il dialetto di fondo lagunare, il veneto di fondo terrafermiere e le influenze dell'italiano*

Il linguaggio delle due commedie, come si è già anticipato, è caratterizzato da un dialetto, si potrebbe dire, impuro, irregolare. Sono infatti frequenti le contaminazioni, gli incroci, le oscillazioni grafiche e le alternanze tra il «fondo lagunare» e il meno caratterizzato «veneto di fondo terrafermiere». Il dialetto, inoltre, non è immune dalle influenze dell'italiano, per cui sono individuabili ibridazioni, forme italianizzate e regionalismi.

3.1.1.1. *L'irregolare veneto di fondo terrafermiere degli atti III e IV di «Strampalata»*

Per l'analisi linguistica di *Strampalata* si è scelto di prendere in esame gli atti III e IV, ovvero gli atti in cui la scena torna al presente, focalizzandosi sulle vicende della famiglia Guarnieri. Questa parte di testo risulta particolarmente interessante dal punto di vista linguistico poiché in essa sono presenti sia le maschere (Arlecchino e Allegria) che le persone (la famiglia Guarnieri e il suo circondario). Questi due mondi apparentemente inconciliabili si incontrano e dialogano tra di

loro, generando una mescolanza di stili e di linguaggi. Inoltre, come dichiara Palmieri, negli ultimi due atti si passa dal «dialetto di fondo lagunare» (dominante negli atti I e II) a un «dialetto veneto di fondo genericamente terrafermiere». A partire da questa distinzione e memori delle dichiarazioni dello scrittore in merito all'irregolarità del suo dialetto, risulta quindi interessante verificare quali siano i tratti effettivamente veneti presenti e in che misura invece l'influenza del fondo lagunare agisca ancora nel linguaggio dei personaggi. Anche Mangini, infatti, in riferimento al dialetto di *Strampalata*, parla di «un linguaggio nuovo, moderno, tra il veneziano e un veneto terrafermiere, ricreato con sensibilità espressiva».³¹³

Bisogna chiedersi, innanzitutto, cosa intenda Palmieri per veneto «genericamente terrafermiere». Probabilmente lo scrittore con questa categoria linguistica intende comprendere l'insieme generico delle varianti venete “di terra” in contrapposizione alle varianti “di mare” (in particolare il veneziano). Il veneto «genericamente terrafermiere» comprenderebbe quindi, senza particolari distinzioni tra le varie zone, i dialetti dell'entroterra veneto.

Sono in questo senso ravvisabili, nel testo, delle forme propriamente terrafermiere, come l'uso del suono più aspro *z*, in luogo della più dolce *s* o della *ç*, individuabile nel testo in parole come «zerto» (90, 98, 107),³¹⁴ insieme alle varianti «zerte» (88, 102) e «zerti» (99, 110), oltre a «zerca» (91), «zigare» (92) e «zertamente» (101). L'uso della *zeta* è tipico dei dialetti veneti più a sud, mentre il veneziano (come anche i dialetti più a nord) tende ai suoni più dolci.

Come osserva Gino Piva in una breve introduzione linguistica alle sue *Cante d'Adese e Po*, importante modello per Palmieri:³¹⁵

la parlata veneta da nord a sud va gradatamente cedendo a fonie e parole e tipi dell'altra sponda basso-padana: la *zeta*, ad esempio, si fa sempre sentire di più e diventa sempre meno l'*esse* dei veneti; in Polesine si dirà gente o *zente* senza l'*esse* dolcissimo che fa dire quasi *sente*; *rizzo*, non *risso* per riccio; *dolze* invece di *dolçe* eccetera.³¹⁶

Ma nelle commedie di Palmieri non è la coerenza grafica che bisogna attendersi. Non è raro, infatti, l'uso della cediglia, per cui si trovano parole come «çinquant'ani» (88), «çielo» (90, 97), «Seteçento» (92), «çima» (92, 111), «çeleghe» (93), «riçevéla» (94), «inçinta» (111), «reçitare» (114) ecc., nonché vere e proprie oscillazioni, come «zigare» (92) / «çigo» (113) o «zerca» (91) / «çerco» (111).

Anche l'uso di *l'è* (nel significato di *egli / ella è*), in luogo di *el xe / la xe* distingue le parlate genericamente venete da quella veneziana. *L'è*, infatti, è maggiormente presente nei dialetti delle zone più a sud, come il polesano.

³¹³ Cit. in Cuppone 2003, 32.

³¹⁴ Da qui in avanti, con questo sistema, si indicheranno le pagine di riferimento in CV.

³¹⁵ Cfr. cap. 1, § 1.2. e le affermazioni, presenti nell'introduzione di questo capitolo, riguardanti i modelli lessicografici di Palmieri.

³¹⁶ Piva 1930, 13.

Scrivere sempre Piva che «il *xe* – quale brutto ripiego quella *x* per dare il senso dell’*esse* dolce, strisciato veneto – in Polesine diventa *è* e quindi si dice *l’è* e non *el xe*»,³¹⁷ anche se, come specifica poco più avanti, «il *xe* tuttavia si usa da molti».³¹⁸

Le forme *el xe / la xe*, infatti, non sono assenti nel testo e sembrano alternarsi con il *l’è* nelle battute dei personaggi, senza distinzioni. Catina spesso usa entrambe le forme a distanza ravvicinata: «La *xe* gente astiosa, velenosa. I tenta sempre de darte de le scortelà. I parla, e ’l so rispetto no l’è che finzion» (100); oppure: «Sto suggerimento, però, no l’è stà acolto. [...] per quale rason la Màlgari la *xe* restà al palo» (110). Entrambe le varianti sono utilizzate anche dalle maschere, dalle quali ci si aspetterebbe invece un linguaggio dai caratteri più veneziani. Arlecchino, ad esempio, a distanza di poche battute dice sia «Questo no ’l *xe* un abito ma la vetrina d’un orese» che «Ne le so liriche, Flaminio poeta l’è sentimentalissimo, l’è un màntese de esclamazion delicate e dolorose» (91). Come si vede, Arlecchino predilige la forma con l’aferesi *’l xe* in luogo della forma piena *el xe* e la impiega anche in altri punti del testo.³¹⁹ In realtà, la forma maschile estesa *el xe* è presente una sola volta nei due atti,³²⁰ mentre è più diffusa la forma femminile, sia singolare che plurale (*la xe / le xe*). In generale, la variante terrafermiera *l’è* è di certo la più utilizzata e se ne contano più di cinquanta occorrenze, contro una quindicina di *el xe / la xe*.

Proseguendo l’analisi morfologica del dialetto di *Strampalata*, però, è possibile individuare alcune forme propriamente veneziane. I lagunari *ti xe* e *ti ga*, ad esempio, sono largamente preferiti rispetto alle varianti genericamente venete come *te ga*. Nei due atti presi in esame quest’ultima forma non è presente, ma Cuppone ne individua quattro occorrenze nell’intera commedia.³²¹

Si predilige anche l’uso, per la seconda persona singolare, di forme come «gastu» (97), «vustu» (94), «xestu» (89, 111), «intendistu» (88) ecc., tipicamente veneziane, in luogo delle varianti gravi polesane (come *gato*) o di quelle venete (come *gheto*). Anche per la seconda persona plurale del presente si utilizzano i veneziani «seu» (98, 101), «gaveu» (110), «voleu» (99), «tegneu» (94), «andeu» (91, 110) ecc. e non le relative forme genericamente venete *sio*, *gavio* ecc.

Per quanto riguarda il lessico è da segnalare la presenza di qualche termine tipicamente veneziano, come «piter» (90) per indicare il vaso, oppure «dasseno» (103) nel significato di *davvero*.³²²

Il dialetto di *Strampalata*, dunque, conferma la sua voluta irregolarità, risulta «contaminato, molto “consapevole” delle sue varianti territoriali».³²³

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ V. CV, 94.

³²⁰ V. CV, 88.

³²¹ V. Cuppone 2003, 56.

³²² Boerio 1867: «DASSENSO o DA SENNO, Modo avv. Da senno; Da buon senno; Da vero o Davvero»,

³²³ Cuppone 2003, 54.

Ma i personaggi della commedia non si esprimono esclusivamente in dialetto; il loro linguaggio, infatti, subisce delle influenze più o meno indirette da parte dell'italiano.

Alcuni personaggi tendono ad alternare italiano e dialetto in modo molto agevole, senza intoppi. In particolare, Catina, una contessa dotata di una certa cultura e educata in un collegio, come ricorda lei stessa: «Ah i mii ani de colegio» (101).

La donna fa uso di entrambi i registri in modo abbastanza corretto e li alterna repentinamente e più volte all'interno di uno stesso discorso, ad esempio in frasi come «Se mia mare, qualche giorno avanti d'andarsene, no la me gavesse pregà d'ereditarve...» (100), oppure «Eben, ve fasso ancora compassion? No ve interogo su l'amor – no voggio essere grottesca, dato l'esito del nostro matrimonio» (101). Si noti il naturale passaggio da un registro all'altro, segno di una certa padronanza linguistica da parte di Catina. Nonostante ciò, la contessa non è immune dalle forme regionali. Nel suo italiano, infatti, viene spesso segnalata una pronuncia debole delle consonanti doppie, tratto fonetico regionale tipico dell'Italia settentrionale: «El strozzin me lo ricordo perfetamente» (109); oppure: «Che sconfita, la mia! E pago, pago...Nonostante 'l mio disprezzo per gl'inconcludenti» (112). Talvolta, inoltre, incorre in qualche italianizzazione, come nella forma verbale ibrida «ho segnà» (112), o nell'espressione «fin adesso» (111) che sembra unire il dialetto *fin desso* con l'italiano *fino ad ora / adesso*.

Catina, inoltre, manifesta la sua cultura, superiore a quella degli altri personaggi, nell'utilizzo di alcune tessere colte, letterarie, come «ossequio» (101), «meschinerie» (103), «nequizia» (109), «viltà» (112), «mio patire» (113) e «rovente de libidine» (114). Si intravede qui anche una certa liricità, tratto che traspare chiaramente nel breve monologo in cui la donna riflette sull'inconsistenza della sua vita paragonandola al monotono ticchettio di un orologio:

La mia esistenza, in sta casa, la xe da paragonare con l'esistenza dei relogi. Go segnà e segno i minuti secondi – tremilasieçento a l'ora –, go segnà e segno i luni, i marti, le domeneghe, ho segnà e segno i crepuscoli... [...] ma per mi, drento de mi, cossa xe che go segnà, cossa xe che segno? Che tristezza. Cossa xe che i relogi i segna per lori? Mi no credo che ogni tanto ghe sia, nel tran tran dei relogi, tremilasieçento minuti secondi de letizia, mi no credo che i relogi i possa sognare. Né letizia né sogni – come mi. Dei mecanismi. Dei mecanismi che tira avanti soltanto per spacarse – come mi. Anca mi continuo a tormentarme, atimo drio atimo, soltanto per spacarme. Me spacarò in un vespro d'autuno, tra 'l caligo. Un vespro senza campane. (112)

Leggendo questo brano sembra di trovarsi al cospetto di una poesia in prosa. L'effetto lirico, dovuto di certo alla dichiarata ripresa de *L'horloge* di Baudelaire,³²⁴

³²⁴ Palmieri dichiara esplicitamente il modello nella *Nota* al testo: «Qui mi rammento di un'altra poesia di Baudelaire: *L'horloge*», CV, 123.

è dato anche dalle numerose ripetizioni che assumono forme e funzioni diverse: dalle espressioni ridondanti dall'effetto incalzante («go segnà e segno», «per mi, drento de mi», «cossa xe che go segnà, cossa xe che segno»), alle anafore («go segnà e segno», «mi no credo»), fino alle riprese retorico-sintattiche (si vedano le riprese di «letizia» e «vespro»). Il risultato è un ritmo di lettura costante, quasi metronomico, che ricorda proprio l'incessante ticchettio delle lancette dell'orologio. Una manifestazione lampante, questa, del carattere poetico della lingua teatrale palmieriana.

Tale lirismo non è presente nelle altre “persone” della commedia, le quali però condividono con il linguaggio di Catina delle forme più o meno italianizzate o regionali.

Tendono più raramente ad alternare italiano e dialetto, ma vi sono alcuni casi evidenti, ad esempio da parte di Bortolo: «Manco male – ridemo! (*Una pausa*) Che idea – la mia amante!» (100); oppure della domestica Irma: «A mio parere, no la ragiona mai. (*Mutando tono*) Stè tranquila. Mio mario, appena che 'l torna, lo informo» (87), «No tagio la corda: vado perché xe tardi» (89). Anche Rosa quando afferma «Sta vita! Senza impeti, senza slusori» (88) accosta l'italiano colto «impeti» al dialettale «slusori».

Si tratta comunque di casi isolati che nulla hanno a che vedere con la padronanza linguistica di Catina.

Nelle battute di Baraca si riscontrano alcune voci verbali ibride: «ho fato» (104), «go avuto» (104), «la sarà ritirata» (104).³²⁵

3.1.1.2. *L'irregolare linguaggio di fondo veneziano dell'atto III di «Tic tac!»*

Il terzo atto della commedia *Tic tac!* risulta linguisticamente interessante poiché in esso si manifesta pienamente l'artificiosità del linguaggio di alcuni personaggi, in particolare Liseta e Isepo, che sembrano voler indossare la “maschera” dell'intellettuale, senza tuttavia meritarsene il titolo. I caratteri e le ragioni di tale artificiosità verranno approfonditi nei prossimi paragrafi,³²⁶ ma intanto è interessante notare come siano proprio questi personaggi a fare uso di un dialetto ibrido, spesso intermezzato da tessere o intere frasi in italiano.

Liseta si esprime principalmente in dialetto, ma con innesti, più o meno estesi, in lingua. Talvolta l'inserzione si limita a singole parole o a coppie di parole: «Inoltre, te galo informà del matrimonio – informà esaurientemente?» (175), «Come se nel pomeriggio el gavesse zigà d'amarme, e no de ordiarne» (175), «Per farse perdonar el scato inubano, la ruvidezza de poche ore prima?» (175), «E po', no se pol esigere che un giornalista el riassuma a la perfezion 'na dottrina filosofica»

³²⁵ Interessante che nella stessa battuta Baraca usi anche le forme dialettali “corrette” «go solecità» e «go comprà» (104).

³²⁶ Cfr. § 3.1.2. e 3.1.2.2.

(178), «Intanto l'avvenenza no la sfiorisse» (185). Non mancano però anche intere frasi in italiano alternate al dialetto: «la xe ai ultimi s-ciochi. Il professore stà per ammogliarsi» (176), «el sia al servizio de 'na filosofia che il suo stesso ideatore ha già abbandonata» (191). Si riscontrano anche esiti meno precisi nell'uso dell'italiano, con tendenze al regionalismo; vi sono casi di assenza (anche se rara) delle doppie: «Fème el favor de meter via la mia bicicleteta» (175), «Efisio ha certamente appreso che mi son la predilezione femminile del professor» (177).

Negli svariati passaggi da italiano a vernacolo, Liseta tenta anche la traduzione di un modo di dire dialettale: «Isepo, ti xe 'na coa, un codino superatissimo» (178). *Coa* significa, figurativamente, *astuzia* (come anche in italiano),³²⁷ ma nell'espressione «ti xe 'na coa» il termine viene usato ironicamente per indicare, al contrario, l'assenza di astuzia. Poco prima, infatti, Liseta, rivolgendosi sempre a Isepo, afferma anche: «Ti manchi de criterio» (178). La traduzione di Liseta, che rende *coa* con l'italiano *codino* e non con *coda* sembrerebbe erronea, in realtà, come si legge nel Panzini, il termine *codino* può valere anche per *retrogrado*;³²⁸ questo giustificerebbe anche l'accostamento dell'aggettivo «superatissimo». Si potrebbe dire, in conclusione, che non si tratta di una traduzione letterale, precisa, ma più di una specificazione ironica. Liseta intende dire che Isepo manca di astuzia, nel senso di finezza, di intelligenza nello stare al passo con i tempi. Oppure si potrebbe ipotizzare l'assenza di un ragionamento dietro l'affermazione: Liseta dicendo la parola *coa*, si ricorda del riferimento colto al *codino* e collega i due termini senza pensarci troppo.

Prendendo poi in esame il linguaggio di Isepo, anche in questo caso si nota una continua alternanza tra dialetto e italiano; il fondo è certamente dialettale, ma sempre intermezzato da tessere in lingua, sovente di carattere colto, letterario. Per portare qualche esempio: «E co' sti nervi che go no posso né soportar i buoni villici né pazientar col sindaco» (174), «Come prevedevo nel replicar, geri de sera, ai to sospeti balordi – balordi e ingiuriosi» (175), «foto de gente qualunque da publicar come istantanee de coloneli messicani, de uxoricidi meridionali, de adultere fuggite dal tetto coniugale, de filosofi padovani» (177). Non mancano però alcune forme più regionali, senza doppie: «E mi me auguro che la tua insania, la tua faciatosta» (175). Da segnalare anche la voce verbale ibrida «sta rivando» (178).

In generale, Isepo sa destreggiarsi abbastanza bene e accosta spesso italiano e dialetto nelle battute: «Io non ho negato nulla. Mi son fora de la mischia» (179),

³²⁷ V. alcune espressioni riportate in Boerio 1867: «CO NO GHE POL METER LA TESTA EL GHE METE LA COA, *Mettere la coda dove non va il capo*, dicesi fig. anche in buona lingua. *Quando il diavol vuol andare, dov'è non può mettersi il capo, ponvi la coda*. Dove non ha luogo la forza, havvelo l'astuzia»; ma anche: «VOGIO VEDER DOVE EL DIAVOLO TIEN LA COA, *Voglio vedere dove la lepre giace*, cioè Voglio investigare per saper la verità o per ben sapere l'imbroglia».

³²⁸ «Dalla costumanza che avevano gli uomini prima della rivoluzione francese di portare i capelli o la parrucca terminante in coda, *codini* furono chiamati coloro che erano favorevoli alle antiche forme sociali e politiche: *retrogrado, reazionario*», Panzini 1950. Il volume è presente nel Fondo Palmieri della Biblioteca Beato Pellegrino di Studi Letterari, Linguistici, Pedagogici e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Padova.

«Vado via, nonostante la riconciliazione generale. Questa la xe 'na cerimonia de famegia» (180).

È individuabile anche un procedimento inverso rispetto a quello visto prima, in cui tessere di dialetto vengono inserite nell'italiano; si veda, ad esempio: «Nel girare per Pojana, Efisio non ha appreso gnente» (177).

Gli altri personaggi si esprimono prevalentemente in dialetto.³²⁹ Da segnalare vi è qualche alternanza tra italiano e dialetto nel linguaggio di Momi: «El diverbio, el duelo...: un intermezzo mosso. L'è sempre cussì pigra sta Pojana Magiore. Un intermezzo che mi, temperamento agonistico, ho assai apprezzato, e ciò è ovvio» (181); qualche tessera di italiano, anche colto, nel linguaggio di Claudio: «Perché la nostra innocenza la possa rifulgere dovremo, prima, confutar i dubbi de la Polizia, la logica de la Polizia – 'na logica diffidentissima» (191); e, infine, qualche frase in lingua di Irma.

Ma si vorrebbe ora focalizzare l'attenzione sul dialetto della commedia per cercare di definirne i caratteri fonomorfologici. Palmieri, nella *Nota* al testo, parla, nello specifico, di un «linguaggio di fondo veneziano».³³⁰

Il fondo veneziano è certamente individuabile nell'uso prevalente delle forme *el xe / la xe* (24 occorrenze totali) rispetto a *l'è* (11 occorrenze), ma anche nella presenza delle altre forme verbali tipicamente veneziane di cui si è già detto nella nota linguistica a *Strampalata*: dai *ti ga / ti xe*, alle seconde persone singolari «vustu» (177, 181), «gastu» (179, 184), «fastu» (180), «xestu» (181) ecc. Come in *Strampalata*, le forme *el xe / la xe* e *l'è* si alternano senza seguire uno schema preciso, i personaggi le usano indifferentemente. Tanto che è possibile individuare le due varianti in una stessa battuta: «Forse 'l xe amor anca 'l mio [...] forse l'è amor fato d'anima anca questo» (193). Mancano invece, rispetto a *Strampalata*, le forme della seconda persona plurale in *-eu* (*seu, gaveu* ecc.); i personaggi, in effetti, non usano mai il *voi* di cortesia e preferiscono invece il più moderno *lei*.

Nella grafia prevalgono i suoni dolci *s* e *ç*: «inveçe» (182), «diese» (184), «preçipitar» (185), «çerti» (191); la *zeta* polesana è utilizzata solo due volte: «zigà» (175), «zercà» (184).

In conclusione, si può dire che sembra prevalere un fondo lagunare, anche se sono presenti varianti e oscillazioni morfologiche e grafiche che testimoniano la voluta irregolarità del dialetto.

³²⁹ Eccetto Arturo, che parla esclusivamente in italiano e Pasquale, che fa uso di un italiano intermezzato spesso da termini ed esclamazioni napoletane.

³³⁰ CV, 194.

3.1.2. *Le maschere nella campagna veneta: dalle maschere tradizionali ai caratteri umani*

Le due commedie sono accomunate dalla presenza di maschere, o meglio, di personaggi-maschere, anche se con modalità e risvolti differenti. Palmieri, nei copioni degli anni Venti, infatti, sembra riprendere il mondo delle maschere tradizionali presente in Goldoni e in altri autori a lui più o meno contemporanei (come Arrigo Boito e Giuseppe Bevilacqua)³³¹ e trasporlo nella sua campagna veneta, con degli esiti interessanti e del tutto originali.

In *Strampalata*, come si è già detto, il mondo delle maschere tradizionali e quello delle persone arrivano a incontrarsi e a dialogare tra di loro, generando un innovativo incrocio di temi e di linguaggi differenti. In particolare, nei due atti presi in esame, le due realtà sono compresenti: in scena vi sono le maschere tradizionali Arlecchino e Allegria, come anche le persone (Catina, Bortolo, Rosa ecc.). I due mondi non si limitano a comunicare tra di loro, ma arrivano a incrociarsi, a influenzarsi a vicenda. Da un lato, infatti, le persone, condizionate dalle maschere tradizionali, diventano maschere “moderne”, novecentesche. Basti pensare al momento in cui Rosa, dopo gli scambi con Arlecchino e Allegria, si prende gioco di Catina e insinua che suo marito la tradisca, senza pensare alle conseguenze; agisce per puro scherno, ispirata dagli scherzi e dalla leggerezza delle maschere. Essa stessa se ne accorge, e afferma: «Son in vena de ciassare. Quei do storditi i m’ha tacà...» (99). La donna è affascinata dalle «fiabe» delle maschere, fiabe che lei, con i suoi «cavei grisi» non si può più permettere: «I xe dei stambezzi che me interessa. Bufonade, rebellion, sentimenti che i nostri cavei grisi... (*Si corregge. Umile*) i mii cavei grisi no pol indovinare. Fiabe giovani» (98). Catina, invece, inizialmente sembra essere immune alle arlecchinate, anzi, le disdegna fieramente e le definisce inconcludenti e noiose. Nel corso del quarto atto, però, il suo atteggiamento cambia profondamente; si rende conto di essere lei stessa un’inconcludente, di non aver combinato nulla nella sua vita: «Che sconfitta, la mia! [...] Nonostante ’l mio disprezzo per gl’inconcludenti, mi no, mi no, nissuna conclusion. O ’na conclusion che somegia a ’na palude» (112). Dopo avere scoperto il tradimento del marito, rimette tutto in discussione; nulla per lei ha più senso e la sua esistenza priva di significato si riduce a un procedere stanco e monotono, simile al ticchettio di un orologio.³³² Non è più possibile nemmeno distinguere tra vero e falso, tra realtà e farsa; tutti indossano una maschera e la vita non è altro che una «zaltronada»:

la vita xe Bortolo, che soto la mascara de la rassegnazion el ga sempre fato i so comodi de consorte infedele; la vita xe la Rosa, che la ga sempre sconto la so perfidia soto la

³³¹ Cfr. § 3.1.2.1.

³³² Cfr. § 3.1.1.1.

mascara de l'umiltà; la vita son mi, che per vendicarme del mio patire senza speranza no go mai fato la carità; la vita xe la poesia busiara d'Arlechin. Sì, la vita l'è 'na zaltronada. (113)

Allo stesso tempo, la tradizionale fissità delle maschere viene influenzata dalla complessità moderna delle persone; la spensieratezza di Arlecchino e di Allegria risulta intaccata da sentimenti diversi, tipicamente moderni. Significativo in questo senso il fatto che Arlecchino entri in scena senza maschera, come anche Allegria, che pare divenire progressivamente un alter ego novecentesco di Colombina.

Arlecchino sembra essere una maschera in crisi: alterna momenti di allegria, spensieratezza e totale inconcludenza tipici del suo carattere "fisso" a riflessioni profonde e malinconiche, nelle quali sembra dileguarsi progressivamente il suo spirito. Questi passaggi di umore sono anche repentini:

Son scampà da 'na nuvola a cavalo d'un piter da note. Balzo e rimbalzo. Go per cuore un cróstolo, me lavo nel Lambrusco, preferisso a tuti i odori l'odore del salame co' l'agio. El spettacolo che me entusiasma magiormente l'è la neve, ossia el nevegare del formagio sui macheroni. [...] Questo no 'l xe un abito ma la carta sugante de l'iride. Son un zardin che se move, son 'na vetrina che bala, son l'iride che fa le capriole. (*Mutando tono*) Mondo assassin! Tuto xe falso, non c'è più nula d'autentico. Un precipizio. Tuto xe stà guastà. In primis, el vin; po', le vergini. (90-91)

Nel bel mezzo di un'arlecchinata in prosa, dai toni scherzosi e pantagruelici, Arlecchino scaglia un urlo di profonda rassegnazione, in cui esprime una totale disillusione nei confronti della vita: «Mondo assassin! Tuto xe falso, non c'è più nula d'autentico. Un precipizio». Un risvolto, si potrebbe dire, inaspettatamente lugubre, che si ritrova anche nella successiva descrizione della «sagra de le Mascare» di Thiene,³³³ alla quale, ovviamente, Arlecchino e Allegria intendono partecipare. Alla sagra saranno presenti le «Mascare nove», da «Gervasio amministratore», modello pubblico di onestà e rettitudine ma che in realtà «no 'l ga mai le man nete, le so man xe sempre unte [...] de bilieti da mile altrui»; fino a Leonora, vedova a trent'anni in lutto per la morte del ricco «impiastro de setanta [anni]», il cui tormento «l'è 'l medesimo tormento che rende beate le oche, el mese d'agosto, co le se snànara nei canali freschi». Il confine tra maschere e persone si fa così sempre più labile: sono le maschere tradizionali, ormai disilluse di fronte alla realtà, a svelare l'ipocrisia dei caratteri umani, che nascondono la loro perfidia dietro a maschere di falsa bonarietà.

La «sagra de le Mascare», proseguendo l'illustrazione di Arlecchino, si chiuderà con una messa:

³³³ CV, 91-92. Il riferimento è valido anche per le citazioni successive.

Nualtri semo dei cimiteri ambulanti, semo dei camposanti dove ogni atimo vissuo l'è 'na crose. Sì, Rosa. Gavaremo a chiusura de la sagra 'na messa in memoria de tuto quello che sarà stà fato ne la sagra stessa. Pace. (93)

Il risvolto funerario ora si realizza pienamente in una cerimonia funebre che segna e celebra la morte delle maschere.

Un tema già anticipato da Palmieri nell'incipit del prologo, con una temeraria dichiarazione d'intenti: «Ho ucciso le Maschere / della mia adolescenza serena» (39). Una morte che quindi rappresenta per l'autore anche il recupero del mondo delle maschere nel segno di un suo profondo rinnovamento.³³⁴

Bisogna poi precisare che la ripresa della maschera tradizionale e la sua evoluzione in figura “lugubre” è anche un fenomeno di respiro europeo che coinvolge autori come Laforgue,³³⁵ altro importante modello di Palmieri.³³⁶ Come osserva Bachtin:

Nel grottesco romantico la maschera, staccata dall'unità della visione popolare e carnevalesca del mondo, s'impoverisce ed acquista molti altri nuovi significati [...] perde quasi interamente il suo elemento rigeneratore e rinnovatore e prende una valenza lugubre. Vi si cela spesso un vuoto terribile, il “niente”.³³⁷

Impossibile non pensare, a proposito di questo terribile vuoto, alla già citata affermazione di Arlecchino: «Tuto xe falso, non c'è più nula d'autentico. Un precipizio» (91).

Decisamente infelice si rivelerà anche il destino di Allegrìa, una sorta di alter ego di Colombina, una sua “personificazione”, nonché «l'immagine del suo contrario, dell'impossibilità di essere felici».³³⁸ Presentata nella didascalia iniziale come una «singolare ragazza di nascita rustica [...] immaginosa, festosa» (88), mantiene questa sua originaria spensieratezza nel corso del terzo atto. Anche lei, però, sembra iniziare a percepire la minaccia di qualcosa di nuovo che sconvolgerà la sua esistenza di maschera. Tanto che, poco prima di uscire di scena, nel terzo atto, lancia un'ultima, disperata richiesta:

³³⁴ Come osserva Cuppone, anche ne *La dama innamorada* vi è un'affermazione simile, o comunque connessa: «Le mascare del'alegrìa le ga copade Goldoni!». Sembra che Palmieri si ponga come un «Goldoni redivivo, riformatore *post mortem* della Commedia delle Maschere», Cuppone 2003, 36.

³³⁵ In particolare, Cuppone nota una particolare simmetria tra *Strampalata* e *Pierrot fumiste* di Laforgue, dove: «si racconta una trama curiosamente opposta a quella di *Strampalata*, d'amore ugualmente impossibile, fra Pierrot e Colombine, lui irrealista e irrealizzato uomo di lettere (!) e lei casta innamorata; solo che qui la storia comincia dove *Strampalata* finisce, dalle nozze, celebrate sullo sfondo di un grottesco funerale. Impossibile non è tanto la cerimonia, ma la sua effettiva “consumazione”», Cuppone 2003, 52.

³³⁶ Cfr. cap. 1, § 1.2.

³³⁷ Cit. in Cuppone 2003, 53.

³³⁸ Cuppone 2003, 25.

Lassème in alto, nel turchin. Lassème in alto, semplice e sgrendenada. No voggio concludere, no voggio cascàre su un burcio – cascàre e farne male al cuore, sporcarne de paltan le ale. (97)

Oltre all'evidente rimando, dichiarato anche da Palmieri nella *Nota*, all'*Albatros* di Baudelaire,³³⁹ si legge qui l'estrema richiesta d'aiuto di una maschera destinata a morire, figurativamente, attraverso la "trasformazione" definitiva in carattere umano, ma anche letteralmente. Come si è già anticipato, infatti, nel quarto atto si ritrova un'Allegria completamente cambiata: sedotta e poi abbandonata da Arlecchino, perde la sua spensieratezza ed è costretta a scontrarsi con la dura realtà. La sua totale disillusione nei confronti di un'esistenza che credeva pura e felice è ora completa:

Me impressiona la vita. Per un pecà su un pra, no me se punisse col farne scaraventare un fiolo nel ventre, e po' col farne impiantare dal moroso. No me se punisse col blocarme per sempre a disdot'ani. Per mi, sto fiolo l'è 'na bariera. O 'l saria 'na bariera se mi... Go deciso d'abortire. Me infis-cio de concludere. (113)

Vittima di una sorte ingiusta, Allegria tenta di tornare alla primordiale serenità e pensa di abortire, guidata da un'estrema speranza di salvezza. Poi, però, le sue riflessioni si fanno sempre più cupe: «E dopo? E dopo? Sarala sempre cussì la vita? La vita xela questa zaltronada?» (113). Fino al lugubre epilogo:

Mi me copo. Mi go paura de la vita e perciò me copo. Tra le onge del vento xe meglio essere 'na fogia morta. Che 'l vento 'l porta de qua, de là, un'Alegria morta. (114)

La disperazione di Allegria si accosta così a quella di Catina: «due disperazioni, di Catina e di Allegria, diversamente tradite, moralmente e fisicamente, in una vita e in un attimo».³⁴⁰ Maschere e persone dialogano, si incrociano e, infine, si incontrano in un amaro destino comune che le porta a fare i conti con un'esistenza che non risparmia nessuno.

In chiusura della commedia torna in scena il tradizionale coro delle maschere che però, influenzato dalle vicende, assume dei toni insolitamente funerei:

ROSAURA

Si è uccisa Allegria!

FLORINDO

Si è uccisa Allegria!

IL DOTTORE

Tuffo nella Brenta

per gravidanza illegale.

³³⁹ V. CV, 122.

³⁴⁰ Cuppone 2003, 25.

Chiare, fresche e dolci acque.

Inoltre Allegria
aveva timore di vivere.

[...]

ARLECCHINO

Militari, poeti,
vergini in leto col moroso,
metà bilieto.

TUTTI

Favoriscano!

(*Trombe e tamburi. Silenzio.*)

ARLECCHINO

De profundis Domine, come son stupido.³⁴¹

TUTTI

Favoriscano!

(*Trombe e tamburi. Silenzio.*)

ARLECCHINO

(*indicando sé e gli altri*). De profundis Domine, quanto semo stupidi. (114-116)

Nell'amara conclusione emerge l'urlo sommesso e rassegnato di un Arlecchino che canta il *de profundis* per sé e per le altre maschere, svelando una stupidità e un'insensatezza che avvolge tutto e tutti inesorabilmente.

In *Tic tac!*, invece, le maschere tradizionali non compaiono direttamente, ma sembra che il loro mondo traspaia ancora nei caratteri dei personaggi della commedia. Si potrebbe dire, infatti, che tutti sembrano indossare una maschera; alcuni consapevolmente, mentre altri, del tutto incoscienti delle loro stereotipie, ricoprono il ruolo della macchietta. In ogni caso, nessuno viene preso "seriamente" e i risvolti più o meno parodici sono molto frequenti.

Una caratteristica riscontrabile in tutti i personaggi è la volontà di ostentare una cultura, simulata o realmente posseduta, che affermi il loro ruolo di intellettuali. Nel corso dell'atto analizzato, infatti, si fa più volte riferimento alla figura dell'intellettuale, cercando di definirne i valori e i tratti caratteristici. Significativo il discorso che si genera attorno all'articolo di giornale sul presunto fidanzamento di Claudio, in cui si ipotizza la presenza di una futura sposa «intellettuale» (176). Liseta, in risposta a Isepo – il quale, leggendo l'articolo, deduce che la sposa sia Irma – afferma con toni decisi la sua elevata cultura, rivendicando ciò che la renderebbe una perfetta compagna per Claudio:

Percossa proprio mi no podaria esser la vivace inteletuale la cui dimora... (*Mutando tono*) Rifletemo. A: mi go tanto de licenza liceale, ossia de cultura classica e moderna. B:

³⁴¹ Come precisa Palmieri nella *Nota* al testo, qui e nella battuta finale vi è la ripresa del verso di Rimbaud (*Une saison en enfer*): «De profundis Domine, suis-je bête!», v. CV, 123.

mi no manco d'avvenenza. C: neppure sono priva di spigliatezza, nonostante la mia timidezza scontrosa. (177)

Da notare qui la definizione a dir poco generica di «cultura», che già smaschera la limitatezza del pensiero di Liseta.

Poco più avanti la discussione in merito all'articolo prosegue e Clotilde chiede a Isepo chi sia, secondo lui, la misteriosa intellettuale di cui si parla:

CLOTILDE. Sior Isepo, chi xela, secondo lu, l'intelletuale a la qual la *Voce* se riferisse?

ISEPO. Secondo mi [...] la xe la maestra Roversi.

CLOTILDE (a *Momi*). Eh? La mia stessa impression.

MOMI. Per mi, inveçe, l'è una de le tose Martineli.

ISEPO. Le tose Martineli?

MOMI. Quela che sona el violin.

CLOTILDE (a *Momi*). Ti te credi che 'l violin el sia l'emblema de le inteletuali.

ISEPO. El violin xe l'emblema de gl'inteletuali mas-ci. Xe gl'inteletuali mas-ci i grandi esperti in sviolinade. (182)

Discutendo attorno alla definizione di intellettuale i personaggi denunciano e ridicolizzano l'artificiosità e la mediocrità del loro pensiero, delle loro affermazioni, basate su nozioni generiche e stereotipi.

Un'artificiosità che Isepo sembra talvolta denunciare; ad esempio, quando, dopo l'ennesima citazione letteraria, afferma tra sé: «Un altro sfogio de cultura. Semo proprio 'na mànega de inteletuali, in sto Comune» (181); oppure: «Qua xe come essar in Arcadia: no se discore che in versi» (183).

In effetti, sembra di assistere a un'interminabile sfida tra intellettuali, reali o presunti tali. Sono realmente in possesso di un certo grado di cultura solamente Claudio, studioso e professore di filosofia e, in parte, Irma, insegnante elementare. Gli altri personaggi ostentano un'erudizione del tutto falsata, o comunque eccessiva per il contesto, indossano una "maschera", appunto.

La "maschera" più articolata viene di certo costruita da Liseta, che nel corso della commedia ricorre a qualsivoglia stratagemma per conquistare Claudio. Si potrebbe dire che la giovane crea un apposito "travestimento" linguistico che le consente di dialogare con il filosofo: finge di essere un'esperta di dottrine filosofiche, fa uso di un linguaggio colto, di citazioni letterarie ecc. Claudio, inizialmente cieco a queste imposture, le denuncia apertamente nell'ultimo scambio con Liseta:

Ela, e la so opinion su l'amicizia tra omo e dona; ela, e la so adesion a la mia teoria de l'amor; ela, e le imposizion dei so genitori; ela, e la credulità del mio comportamento; ela, e la comedia patetica del so svenimento; ela, e la stupidità inenarabile del duelo tra el conte e mi. La voleva tòrme in giro? La me ga tòlto in giro. La voleva farme far da zane e da buratin? L'ha m'ha fato far da zane e da buratin. (191-192)

Claudio si è sentito manovrato come un burattino, ridicolizzato dagli inganni della donna. Ma Liseta, a questo punto, sceglie di confessare le sue «fantasie» (192), il suo «recitar», abbassando la maschera e dichiarando il suo amore sincero per il filosofo:

Forse 'l xe amor anca 'l mio. Sto recitar più de 'na parte, sto imaginar de le frotole [...], sto semenar dei dueli al primo sgrafo, sto provocar dei scombussolamenti – e sto sognar, sto sofrir, sto rosegarme da la gelosia..., forse l'è amor fato d'anima anca questo. (193)

Liseta, in questo modo, svela la sua ignoranza “linguistica”; ma anche Claudio non manca di ammettere i suoi errori e si dichiara colpevole di un altro tipo di ignoranza:

CLAUDIO. Quanto a l'amor, che ignoranza la mia.

LISETA. No conta. Conta 'l sentimento.

CLAUDIO. Che ignoranza! Però se podemo unir lo stesso. Uniamoci.

LISETA (*sorridendo*). Sicuro: l'ignoranza fa la forza. (193)

La battuta finale segna uno smascheramento definitivo di tutti gli “intellettuali”, della loro artificiosità e falsità. La realtà del paese e dei suoi abitanti è ora evidente e ne viene svelata, attraverso un'esclamazione dai toni celebrativi, la profonda e totale ignoranza.

3.1.2.1. *Lo sperimentalismo linguistico di Arlecchino e Allegria in «Strampalata» e la loro evoluzione in maschere moderne*

Il linguaggio utilizzato da Arlecchino e Allegria nel terzo atto di *Strampalata* è fortemente sperimentale. Innanzitutto, entrambe le maschere si esprimono sia in prosa che in versi e alternano continuamente i due stili sia dialogando tra di loro che con gli altri personaggi della commedia.

Palmieri, nella *Nota* al testo, esplica le motivazioni e i modelli dietro l'utilizzo dei versi:

Faccio dialogare in versi quasi tutte le Maschere per stilizzare secondo il mio gusto, e non per attenermi, si capisce, né alla Commedia dell'Arte, dove gli zanni maneggiano in prosa sguaiatamente improvvisata, né alla Commedia goldoniana, dove gli zanni intrigano e magari strafalcionano in prosa pulitamente premeditata. So di non seguire il solco. [...] Ma poiché non ignoro certe cose, penso che la mia decisione la si possa difendere con qualche argomento valido: [...] *La maschera di Truffaldino* [...] è tutto un susseguirsi, in lingua e in dialetto, di sonetti, di quartine, di filastrocche balorde [...]. Avvertenza: ho dalla mia un ampio elenco sul quale non voglio insistere per non infastidire. Più tardi, cioè nel

1927, avrò dalla mia parte anche il rimeggiare d'una «commedia a imbroglio» [...] di Giuseppe Bevilacqua, *El vestito de Arlechin* [...]. Avrei fatto “agire” in versi se sulla mia immaginazione di giovane curioso, avidamente curioso di tutto il Teatro, dal fondino di carta al cupolino del suggeritore, non avessero influito le Maschere, dovute all'avanguardia pittorica di quel tempo, gli Arlecchini e i Pantaloni dovuti ai figurinisti più capricciosi di quegli anni [...]. Avrei fatto “agire” in versi se non mi fossi incontrato, prima, con le Maschere entusiasmanti di Arrigo Boito in *Basi e bote*, «commedia lirica» [...] se non avessi letto, prima, i tre atti galantemente scettici d'Umberto Bozzini *Il cuore di Rosaura*, polimetro con Maschere [...].³⁴²

E l'argomentazione prosegue con un excursus di autori che prima di Palmieri hanno unito maschera, dialetto e metrica. L'autore, quindi, nel comporre *Strampalata* fa riferimento a un preciso corpus, teatrale e non (si veda il riferimento ai figurinisti) che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, riprende il mondo delle maschere tradizionali rinnovandolo profondamente; è possibile parlare di una vera e propria «diaspora delle Maschere nell'immaginario artistico».³⁴³

Nel linguaggio di Arlecchino l'uso dei versi ha la funzione di rendere la spensieratezza, la gioiosa follia, il funambolismo propri della maschera. A partire dalla vivace e ridondante arlecchinata iniziale – per la quale viene dichiaratamente ripreso l'*Arlichino* di Raparini³⁴⁴ – in cui si susseguono rapidamente, come in uno scioglilingua, i vari nomi, in una sorta di «pedigree arlecchinesco».³⁴⁵

Truffaldino Mezzettino
Tortellino Naccherino
Polpettino Bertolino
Trappolino Gradellino
Traccagnino Nespolino
Zaccagnino Trivellino
Passerino Bagattino
Bagolino Tabarrino
Fagottino Pedrolino
Frittellino Tabacchino (90)

Ma l'uso dei versi può avere dei risvolti ancora più sperimentali. Arlecchino, infatti, arriva addirittura a illustrare il proprio abito attraverso la parafrasi di *Voyelles* di Rimbaud:

A noir. El gilè de le mosche,
mosche in volo su pozzanghere d'inciostro,

³⁴² CV, 119-120.

³⁴³ Cuppone 2003, 51.

³⁴⁴ V. CV, 122.

³⁴⁵ Cuppone 2003, 24.

[...]
 E blanc. Lanze de giasso,
 baionete de giasso,
 catedrali de giasso a tremila metri,
 [...]
 I rouge. Porporati, tisici,
 zucheti d'amaranto, sbochi de sangue,
 naranze che ciapa fogo,
 lavri femminili de coralo
 sinceri e sleali,
 [...]
 U vert. El respiro dei oceani,
 la chiete dei pascoli,
 i oci dei strassoni che domanda la carità,
 i presagi de le lusèrtole,
 [...]
 O blue. La Tromba suprema
 nel silenzio dei cieli,
 [...]
 la Tromba de la Convocazione Generale,
 ossi dei defunti rimpolpève,
 ossi dei defunti alzève,
 ossi dei defunti vestive,
 atenzion!, atenzion!,
 entra, defunti, il Tribunale.

(Agli spettatori)

La xe 'na variazion
 Decisamente libera – 'na frotola,
 un'impostura.
 Scuséme
 de la cultura. (95-96)

Da notare qui l'alternanza tra riferimenti più alti, colti e immagini ed espressioni basse; come il repentino passaggio dalla «chiete dei pascoli» agli «oci dei strassoni» fino al nonsenso dei «presagi de le lusèrtole». L'«impostura» viene svelata da Arlecchino in chiusura della poesia, ma egli non manca di vantare la sua cultura; si ricorda, infatti, come dichiara Palmieri nella *Nota* al testo, che «Arlecchino è una maschera colta e snobistica».³⁴⁶

Per congedarsi dalla scena, infatti, farà ricorso a una citazione diretta della lirica *Complainte de cette bonne Lune* di Laforgue, preceduta da una serie di versi anticipatori:

³⁴⁶ CV, 122.

ARLECCHINO

Xe l'aurora che supia sui lampioni,
che spenela la cresta dei gali,
che s-cianza i petali, i rami, le siese,
che lava i cortili, che neta i bastioni,
on y danse, on y danse,
che impissa de novo, che impissa de novo,
che impissa de novo i amanti stremà...

ALLEGRIA

... che drento le garite la desmissia
le sentinele di Sua Maestà.

ARLECCHINO

Sous l'plafond
sans fond,
on y danse tous en ronde. (97-98)

Ma gli innesti lirici e i giochi linguistici non si limitano ai passaggi in versi. Si potrebbe dire che spesso, nella prosa di Arlecchino, è ravvisabile un linguaggio e un ritmo proprio dei versi, del canto. Basti vedere l'arlecchinata in prosa, nella quale si ritrovano elencazioni, accumulazioni e ripetizioni, in un susseguirsi sconnesso di metafore:

Questo no 'l xe un abito ma un zardin: verde erba, azuro pervinca, rosso peonia, el candore de le gardenie, el zalo dei girasoli. Questo no 'l xe un abito ma la vetrina d'un orese: sti colori infati i xe quei de le pietre preziose. Questo no 'l xe un abito ma la carta sugante de l'iride. Son un zardin che se move, son 'na vetrina che bala, son l'iride che fa le capriole. (91)

Anche nella già nominata descrizione delle maschere della sagra di Thiene la prosa si avvicina al procedere della poesia; non mancano infatti ripetizioni ed elencazioni che rendono incalzante il ritmo:

Ne le so liriche, Flaminio poeta l'è sentimentalissimo, l'è un màntese de esclamazion delicate e dolorose, mai che 'l nomina le poppeline de la so musa, l'è pessimista, el stòrte 'l naso davanti ai bezzi, el detesta i adulatori, mai che 'l celebra el speo e la licarda, el se meravigia de tuto – le albe, i ruscelli, le ortighe, le lodole, oh stupore. (91)

L'anaforica ripetizione di «l'è» e la rapida paratassi che arriva all'accumulazione rende il testo più vicino a un verseggiare in prosa. Un altro elemento in comune con le liriche di Arlecchino è anche l'alternanza, nel lessico, tra alto e basso: tra le «esclamazion delicate e dolorose» e le «poppeline», tra i «ruscelli» e le «ortighe».

Quando però i toni si fanno cupi, il procedere della prosa si fa man mano più lento e sempre più simile a una litania, come nella descrizione del funerale a chiusura della sagra delle maschere:

ARLECCHINO. Nualtri. Nualtri che se destachemo da l'esistenza minuto per minuto. Ciaro? Nualtri semo dei cimiteri ambulanti, semo dei camposanti dove ogni atimo vissuo l'è 'na crose. Sì, Rosa. Gavaremo a chiusura de la sagra 'na messa in memoria de tuto quello che sarà stà fato ne la sagra stessa. Pace.

ROSA. Pace a chi?

ARLECCHINO. Ai morti. Pace a quei basi che soto i pòrteghi de piazza tosi e tose se sarà dà de sfròso. Basi godui, basi finii, basi morti.

ALLEGRIA. Pace a le stele che sarà stà butà dai foghi verso la luna tonda. Stele destinà a sfiorire nel fiorire, a svolgere e a inabissare, a frantumarse sui pra, stele morte, stele za sepelie ne le tombe de famegia dei grili.

ARLECCHINO. Pace al sonare de la banda, ai squili che la corneta gavarà lancià, ai trili che 'l flauto gavarà subiolà, pace ai rimbombi de la grancassa. Tutto svanio, tuto morto. (93)

Le battute delle due maschere si riprendono e si completano a vicenda, creando una sorta di litania, di estrema preghiera ai defunti. Si noti l'anaforica ripetizione di «pace» che unisce l'intero dialogo, come anche le riprese meno dirette «se sarà dà» (Arlecchino) – «sarà stà butà» (Allegria), ma anche la “rima interna” di Arlecchino «squili» – «trili» che sembra richiamare i «grili» nominati da Allegria. Numerose sono poi le ripetizioni e le riprese presenti all'interno delle singole battute che creano diversi parallelismi. Si veda, ad esempio: «Nualtri. Nualtri che se destachemo [...] Nualtri semo dei cimiteri ambulanti», «Stele destinà a sfiorire nel fiorire [...] stele morte, stele za sepelie». Fino a un vero e proprio tricolore: «Basi godui, basi finii, basi morti».

Nei passaggi più tetri, Arlecchino tende anche a far uso di tessere colte, come «austera» (91), «pudicissimo» (92) e «orbe terraqueo» (93).

In altri punti del testo, invece, le citazioni colte e i giochi linguistici della maschera sono più una testimonianza dello snobismo culturale di cui si diceva sopra.

Si veda la ripresa della *Marche funébre* di Laforgue nell'affermazione «Le preson, i manicomi, i postriboli, la miseria, el lusso, l'orario de le coriere, la beneficenza – che invenzion antichissime!»³⁴⁷ (94). Interessante anche l'elencazione che Arlecchino fa dei suoi nomi, quasi a voler fornire un'etimologia: «Hellequin, Hierlikin, Arlequin, Arlechin – sempre mi, al stato civile» (94).³⁴⁸

³⁴⁷ Come specifica Palmieri nella *Nota* al testo, vengono ripresi, nello specifico, i versi «Les bagnes! / les hôpitaux de fou, les tours, les lupanars, / la veille invention!», v. CV, 122.

³⁴⁸ Il nome Arlecchino, infatti, deriva da Hellequin, tipo comico del diavolo nel teatro medievale francese.

Anche nel linguaggio di Allegria è possibile individuare elementi sperimentali, ma manca il cultismo snobistico presente in Arlecchino.

Allegria si esprime principalmente in prosa, ma, come si è già visto in alcuni scambi con Arlecchino, fa talvolta ricorso ai versi. Entra in scena cantando una poesia che sembra preannunciare il suo triste destino:

Zerte sere de nebia in riva al Brenta,
putela bada
de no sbrissar da l'arzare
con Toni el caretiere, zerte sere. (88)

E, poco dopo, recita una filastrocca dai toni altrettanto angoscianti:

Camina camina camina
per cavedagne de brina,
in fondo gh'è un sogno e 'na spina. (89)

Anche la sua prosa, come quella di Arlecchino, si avvicina al ritmo e ai modi della poesia, del canto: sono frequenti le ripetizioni, le anafore, le accumulazioni, ma anche le similitudini e le metafore. Si riportano, come esempio, alcune battute iniziali nelle quali Allegria si presenta esaltando la sua giovinezza e la gioia di vivere:

I xe disdoto. Un torente de fiori bianchi, un rogo de papaveri. Disdoto. E un nome che l'è un sonagio: Alegria. E la boca de marasca. (89)

Essare un rèfolo! Sconvolgere e missiare i pensieri de la gente. Essare 'na brentana de luse. Zogia. Zogia perché la primavera spanisse, perché a sto mondo ghe xe i fiumi, i giacinti, i ponti, i sentieri, le fogie. Essare la musica de le fontane. Son tuta in borezzo. Anca el çielo l'è innamorà de mi. (90)

Da notare le ripetizioni e le riprese anaforiche («I xe disdoto. [...] Disdoto», «Essare un rèfolo! [...] Essare 'na brentana de luse. [...] Essare la musica de le fontane», «Zogia. Zogia perché la primavera») e la paratassi incalzante, oltre alle varie metafore per definire la giovinezza («Un torente de fiori bianchi, un rogo de papaveri», «'na brentana de luse», «la musica de le fontane» ecc.).

Interessante anche un altro passaggio: «Gala notà che xe aprile? Gala osservà che d'aprile ogni persegaro l'è 'na ragnatela de falive?» (94); nel quale, oltre all'anafora di «gala» e alla ripetizione di «aprile», sembra che quest'ultimo termine crei una sorta di assonanza interna con «falive».

Restano da segnalare, a testimonianza dello sperimentalismo della lingua di Allegria, l'inglesismo «onestep»³⁴⁹ (89) e l'espressionismo «baceliere» (89), usato per descrivere Arlecchino in un parodistico dialogo con Rosa:

ALLEGRIA. Un vagabondo che go incontrà per caso. Arlechin Batocio, zingaro per le strade de la fantasia e baceliere in filosofia.

ROSA. Baceliere?

ALLEGRIA. Precisamente.

ROSA. Cossa vol dire?

ALLEGRIA. 'Na roba complicata.

ROSA. E se magna – col bacelierato? (89)

Nel quarto atto, però, il linguaggio di Allegria cambia profondamente: viene meno l'uso del verso, mentre la prosa abbandona in parte gli schemi della poesia e si fa molto più distesa e moderna. D'altronde, Allegria subisce un cambiamento notevole, di carattere esistenziale, come si è già visto, che la fa progressivamente avvicinare ai caratteri moderni, sia dal punto di vista psicologico che linguistico. Basti vedere, come esempi, alcuni passaggi significativi, in parte già riportati:

Me impressiona la vita. Per un pecà su un pra, no me se punisse col farme scaraventare un fiolo nel ventre, e po' col farme impiantare dal moroso. No me se punisse col blocarme per sempre a disdot'ani. Per mi, sto fiolo l'è 'na bariera. O 'l saria 'na bariera se mi... Go deciso d'abortire. Me infis-cio de concludere. (113)

Nissun xe al corente de la mia disgrazia, eceto ela. La voglia de scominciare a sacrificarme per un fiolo no la go, né go la voglia de fare la scziata dal teto paterno, la disonorata per le strade del paese. (*Mutando tono*) E dopo? e dopo? Sarala sempre cussi la vita? La vita xela questa zaltronada? (113)

Le ripetizioni e le riprese anaforiche, anche se presenti, sono comunque molto ridotte rispetto al terzo atto. Il periodare tende a farsi più ampio e complesso, il ritmo è meno incalzante, più disteso.

Significativo, però, il fatto che per la sua uscita di scena Allegria torni, in qualche modo, al verso, tramite la ripresa di una poesia di Verlaine:³⁵⁰ «Tra le onge del vento xe megio essere 'na fogia morta. Che 'l vento 'l porta de qua, de là, un'Alegria morta» (114). Un'uscita, quindi, sotto il segno di un lirismo che rappresenta la “vecchia” Allegria gioiosa e spensierata; un lirismo che ora, però, è profondamente cambiato e che può realizzarsi solamente nei toni sommessi e cupi di una maschera disillusa.

³⁴⁹ Termine che si ritrova anche in Panzini 1950: «Parola inglese, [...] ballo moderno».

³⁵⁰ Come precisa Palmieri nella *Nota* al testo, si tratta di una ripresa della *Chanson d'automne* di Verlaine: «Et je m'en vais / au vent mauvais / qui m'emporte / deçà, delà, / pareil à la / feuille morte», v. CV, 123.

3.1.2.2. Le “maschere” del Novecento in «Tic tac!»: il linguaggio artificioso dei presunti intellettuali

In *Tic tac!* il mondo delle maschere assume una forma diversa: non compare direttamente, ma traspare nell’artificiosità del linguaggio di alcuni personaggi che sembrano voler apparire per quel che non sono. Tutti, con modalità e frequenze differenti, indossano la “maschera” dell’intellettuale, spesso senza meritarsene il titolo, e ne acquisiscono il linguaggio: fanno uso di una terminologia colta, a tratti aulica, con citazioni letterarie o genericamente erudite, non sempre pertinenti.

Nel terzo atto, in particolare, sembra di assistere a un’interminabile sfida tra intellettuali reali o presunti tali, come si è già anticipato.

Nonostante Claudio sia un dotto professore di filosofia, fa sfoggio della propria cultura molto più raramente rispetto ad altri personaggi meno istruiti. Esemplificativo, in questo senso, è il breve scambio tra il filosofo e Momi:

MOMI. Chi xe che guiderà?

CLAUDIO. El meccanico del garage: Edoardo.

MOMI. Edoardo l’è un chauffeur sicuro. Un occhio, un polso... Ghe lo garantisso.

CLAUDIO. Garanzia d’un chauffeur de timonele. (184)

Claudio, esprimendosi in dialetto, parla sbrigativamente del «meccanico del garage», mentre Momi preferisce il francese «chauffeur», generando l’ilarità del filosofo che ironizza sulla scelta impropria del termine.

Claudio parla principalmente in dialetto; rare volte ricorre all’italiano e si rileva un solo caso di terminologia colta: «rifulgere» (191).

Momi, invece, talvolta alterna italiano e dialetto, e lo fa per puro esibizionismo, senza che ve ne sia una reale necessità. Si veda, ad esempio:

El diverbio, el duelo...: un intermezzo mosso. L’è sempre cussì pigra sta Pojana Maggiore. Un intermezzo che mi, temperamento agonistico, ho assai apprezzato, e ciò è ovvio. (181)

Grande appassionato di sport, dal ciclismo alla boxe, Momi è il maggiore portavoce di quel «colore sportivo» di cui parla Palmieri nella *Nota* al testo.³⁵¹ Il suo linguaggio è infatti ricco di terminologia sportiva (soprattutto nel primo atto) e di varie espressioni che rimandano a quel mondo; si veda, nella battuta riportata sopra, il riferimento al «temperamento agonistico». Arriva persino a utilizzare modi di dire “sportivi” del tutto inventati, con risvolti parodici, al limite della macchietta:

³⁵¹ CV, 194.

MOMI (*sottovoce*). Clotilde, no romparme i pneumatici.

CLOTILDE. I pneumatici! Momi, chi vustu che te li rompa, i pneumatici? No farte de le ilusion. (181)

L'ironia di Clotilde, sempre pronta a smorzare i toni, rende l'effetto ancora più parodico.

Il conte Arturo, invece, appartiene a una famiglia nobile, dunque ha certamente ricevuto un'educazione di un certo livello. Si esprime esclusivamente in italiano, ma conosce bene il dialetto: lo comprende, poiché è in grado di dialogare con tutti i personaggi senza problemi di comunicazione, ma è anche in grado di parlarlo. L'unica sua frase in dialetto è infatti ben articolata: «Come se 'l pofessol el gavesse duèl co' un muto» (182). Si potrebbe dire, dunque, che il suo linguaggio deriva da un puro desiderio di ostentazione e non da un'effettiva necessità. A rendere poi il personaggio la principale macchietta della commedia è il suo difetto di pronuncia che gli fa dire *l* al posto di *r*. Palmieri non manca di illustrare le ragioni di questa scelta nella *Nota* al testo, in un paragrafo interamente dedicato al conte:

Arturo Maria Bressan. Figura in cui si può riconoscere un'altra delle particolarità contrassegnanti il nostro teatro regolare degli Anni Venti e, in genere, il teatro diffuso, senza obliare, però, la Commedia dell'Arte, dalla nostra "bella epoca": la particolarità, voglio dire, della buffoneria ricavata dalla pronuncia difettosa o preziosa (non trascuriamo, a questo punto, un esempio settecentesco e illustre: *Il campiello* di Goldoni, dove Gasparina è una «giovine caricata che parlando usa la lettera Z in luogo dell'S»). La pronuncia del mio Bressan, giovane nobile che parlando usa, non certo per lezio, la lettera L in luogo della lettera R, ripete la stessa blesaggine d'un personaggio farsesco [...] il quale agisce nella riduzione veneta d'una commedia tedesca dell'estremo Ottocento, *Pension Schöller* di Karl Laufs: commedia diventata, nella Scena lagunare, *In cerca de mati* [...]. Innegabilmente, siamo il Teatro delle Maschere.³⁵²

Un teatro, quello delle maschere, nel quale a fare la differenza è la resa scenica delle battute: la modulazione della voce, la gestualità, i movimenti del corpo ecc. Ecco che il personaggio di Arturo, fatto di stereotipi linguistiche e comportamentali, assume i tratti propri di una maschera. Il suo linguaggio, infatti, è talmente pomposo e formale da risultare spesso inadeguato, con effetti parodici. Si veda, ad esempio, il seguente dialogo con Clotilde:

CLOTILDE (*ad Arturo Maria*). Dove passaralo l'istà?

ARTURO MARIA. A Venezia.

CLOTILDE. Vero che 'l ga sta consuetudine.

ARTURO MARIA. D'invelno a Loma, di plimavela a Pojana, d'istà ne la Dominante – mi esplimo come i nostli avi al tempo della Selenissima –, d'autunno... (183)

³⁵² CV, 195-196.

Non sono rare le citazioni letterarie, usate per puro sfoggio:

Oh segletalio – le stlingo la mano con tlaspolto. Lei sa già che io non selbo lancole. «L’vo glidando: Pace, pace, pace.» – Petlalca. (181)

A un certo momento inizia una vera e propria gara di citazioni con Isepo:

ARTURO MARIA (*a Claudio*). Plofessol, non più Leopaldi ma Pellico, non più: «L’almi, qua l’almi» ma...

ISEPO. ... «Pace / o esacerbati spiriti fraterni».

ARTURO MARIA (*a Isepo*). Blavo!

[...]

ISEPO (*ad Arturo Maria*). La *Francesca da Rimini*.

ARTURO MARIA (*a Isepo*). Segletalio, lei è un plodigio. (183)

Anche il linguaggio di Isepo, infatti, risulta estremamente artificioso, con dei risvolti macchiettistici. Isepo è un segretario municipale, ma, avendo composto dei versi, tende a presentarsi agli altri come un colto poeta incompreso. Si costruisce ed esibisce, quindi, un’appropriata “maschera” linguistica, di fondo dialettale, ma fatta di tessere in italiano, termini aulici, riferimenti eruditi, nonché, come si è in parte già visto, citazioni letterarie. Un puro esibizionismo che sortisce, ancora una volta, effetti parodici. In merito all’uso ingiustificato di tessere colte si veda, ad esempio:

Liseta, la to impassibilità... (*Mutando tono*) Sì, go i nervi. E co’ sti nervi che go no posso né soportar i buoni villici³⁵³ né pazientar col sindaco né lassarme tacar dei botoni dal senator Maffei (174)

Pèntiti, pèntiti. D’aver confuso la mia bontà eccessiva col lavor de la maestra, pèntiti. (175)

La maestra! Xe indiscutibile che per il giornalista se trata de la maestra. Quantunque no la sia, la maestra, massa avvenente, anzi quantunque la sia, la maestra, più avvenuta che avvenente, tutavia... (176)

Inteletuale da ridar! Parar via un esegeta de Pirandello! (190)

Isepo tende poi a fare uso di citazioni letterarie negli scambi con Arturo, generando un duello tra intellettuali, come si è già visto, oppure dialogando con Liseta, per affermare la sua superiorità culturale:

³⁵³ I sottolineati sono miei.

ISEPO. Vustu saverlo? Mi tagio la corda. Son stufo de le vostre fumane, son stufo dei vostri pastissi. Chiedo al Comune un permesso de diese giorni e fasso le valise. Vado sul Garda. «Suso in Italia bella giace un laco».

LISETA. No sperar de imbrogiarne: sto verso sul laco che giace no 'l xe tuo ma de Dante. (177)

ISEPO. E ti ga impiegà un mese! Gh'è de le putele che in un paro de giorni le inochisse altro che un filosofo solo – un congresso de filosofi le te sbaraglia. «Donne ch'avete intelletto d'amore...»

LISETA. Non sperar de imbrogiarne, ripeto: anca sto verso no 'l xe tuo ma de Dante. (179-180)

Liseta non si lascia ingannare e svela tutte le citazioni di Isepo, con un velo di ironia. La giovane, infatti, ha ricevuto una buona educazione: come si è visto, vanta di avere la «licenza liceale» (177). Nonostante questo, la sua cultura si ferma a un livello scolastico e la giovane, per conquistare Claudio, esibisce un'erudizione e imita un linguaggio che in realtà non le appartengono.

Basti vedere il dialogo finale con il filosofo, nel quale Liseta fa uso di termini francesi ed espressioni colte:

LISETA. Pecà che tuto sto *battage*³⁵⁴...

CLAUDIO. *Battage?*

LISETA. ... el sia al servizio de 'na filosofia che il suo stesso ideatore ha già abbandonata.

[...]

LISETA. ... gli anelli che xe svolai via dal *boudoir* della contessa...

CLAUDIO. ... tuto merito suo. Sta sequela de quiproquo, sto disordine insensato...

LISETA. El se ferma. (*Mutando tono*) Una de le do: o Isepo l'ha "cantà" da galantomo, e allora lu, professor, el sa luminosamente, compiutamente, che mi, che mi... Nissuna scomessa. (191-192)

Ma la giovane ricorre alla terminologia colta anche negli scambi con Isepo, dove sembra imitare il linguaggio del poeta fallito per scherzo, per prendersi gioco di lui. Ad esempio, nei seguenti casi:

ISEPO. Io non ho negato nulla. Mi son fora de la mischia.

LISETA. Isepo, la tua fellonia... (179)

LISETA (*a Clotilde*). Ghe xe Isepo che 'l giudica Bressan un conversatore colorito, agile...

ISEPO. Mi? (180)

³⁵⁴ Termine presente anche in Panzini 1950: «propaganda, pubblicità strepitosa».

ARTURO MARIA. E ieli... Pelché ieli non sono stato intelvistato anch'io? Come se 'l pofessol el gavesse duèl co' un mutò.

ISEPO. Gavevelo anca lu un matrimonio da anunziar?

LISETA (*a Isepo, sottovoce*). Scellerato! (182)

LISETA (*a Isepo*). El professor, percossa la galo condota qua la maestra? Per storditezza? (185)

Insomma, quasi tutti i personaggi della commedia indossano una maschera linguistica; alcuni per scelta programmatica, come nel caso di Liseta, che lo fa per raggiungere uno scopo predefinito, altri per puro sfoggio intellettuale, inconsapevoli dell'effetto parodico generato dall'artificiosità del loro linguaggio (si vedano i casi di Momi, Arturo e Isepo).

3.2. *La trilogia polesana: «La corte de le pignate», «La fumara» e «I lazzaroni»*

Esauritasi l'esperienza con Albertina Bianchini, Palmieri sembra abbandonare il fondo linguistico lagunare per affacciarsi alla terraferma veneta e al suo linguaggio. Nelle commedie successive, infatti, protagonista è la provincia: il teatro, dagli esordi di ispirazione veneziana, si fa progressivamente veneto. Come osserva Marchiori: «Palmieri aveva immesso nel teatro veneto la stessa dura e realistica concezione della provincia, che animava la sua poesia: i personaggi “cattivi”, che parlano un dialetto rustico e violento, ben diverso dalle morbide grazie del veneziano».³⁵⁵ Si potrebbe infatti individuare un secondo periodo, nella produzione teatrale palmieriana, caratterizzato dall'uso, più o meno marcato, del dialetto rovigotto. Fa riferimento a una «trilogia polesana» anche Cuppone,³⁵⁶ il quale, in un'analisi complessiva del teatro palmieriano, include in questo raggruppamento *La corte de le pignate*, *L'osteria del moro bianco* e *La fumara*. *L'osteria*, però, non venne inclusa nelle *Commedie* ed è citata esclusivamente nella *Nota a La fumara*.³⁵⁷ In questa analisi si è stabilito dunque di inserire nella “trilogia” *I lazzaroni*, una commedia che si ispira direttamente alle poesie di Palmieri. L'autore lo dichiara esplicitamente nella *Nota* al testo:

Il mondo dei *Lazzaroni* [...] proviene dalle mie liriche in dialetto veneto di fondo polesano: intendo dire che quella straccioneria insolente, quella galanteria bizzarra, quel realismo di qualità fantasiosa, quella fumisteria scattante provengono dai miei libri di versi³⁵⁸

³⁵⁵ Marchiori 1969, 9.

³⁵⁶ V. Cuppone 2006, 91-92.

³⁵⁷ Cfr. cap. 1, § 1.2.

³⁵⁸ CV, 457.

Le raccolte poetiche, come si vedrà, influenzano la costruzione del carattere dei personaggi e il loro modo di esprimersi, nonché molti aspetti legati all'onomastica.

Ma è *La corte de le pignate* la prima commedia in dialetto rovigotto di Palmieri, anzi, forse il primo copione in assoluto ad essere composto con questo idioma. Si legge nella *Nota* al testo:

Il 1929 è anche l'anno, per me, della *Corte de le Pignate* [...] la mia prima commedia in dialetto rovigotto (idioma comprensibilissimo). Si badi: non solo la «mia» prima commedia in rovigotto, ma la prima a cinque secoli di distanza dai «vivacissimi sonetti in polesano, satirici e giocosi», cui accenna l'erudizione d'Emilio Lovarini. Non credo, nell'affermare: «la prima», d'ingannarmi.³⁵⁹

Un primato che Palmieri rivendica con fierezza, anche perché dietro l'uso del polesano vi sono motivazioni fortemente personali, di carattere affettivo. Poco dopo aver terminato la stesura della commedia scrisse infatti a Marchiori:

L'ultima mia *opara* s'intitola *La corte de le pignate* e sarà rappresentata da Baseggio. È in vernacolo polesano, si svolge parte a Rovigo, parte a Lendinara. Di Lendinara è rievocata la sagra. Quattro atti che vogliono essere – per mio conto – un piccolo canto d'amore alla terra ov'è sepolto, da tre mesi, mio padre. Non se ne accorgeranno, Marchiori, e la commedia, dopo qualche replica, finirà come tutte le altre: in cassetto. Dimenticata, magari stampata, ma ignorata.³⁶⁰

Le arrendevoli previsioni di Palmieri in parte si realizzarono. La commedia, infatti, fu respinta non solo da Baseggio, che avrebbe dovuto rappresentarla, ma anche da altre compagnie. Come si legge nella *Nota*:

Gli attori mi respingono concordemente, e non perché il mio risultato sia una commedia troppo locale. La Compagnia Cesco Baseggio – Bise Parisi – Carlo Micheluzzi mi incolpa d'antiteatralità; la Compagnia di Gianfranco Giacchetti mi accusa di poesia [...]. Pazienza. Saranno i filodrammatici, trascorsi tre anni, ad accogliermi. Infatti, dopo aver letto il mio dialogo ne *L'Almanacco del Polesine*, [...] saranno i filodrammatici della Stabile Polesana a rappresentarmi per qualche sera – Rovigo, Sociale – con solidarietà spontanea, e, per via del testo, con qualche spregiudicatezza. Pubblico rallegrato.³⁶¹

Dopo alcune rappresentazioni al Teatro Sociale di Rovigo, risalenti al 1932, la commedia sembra non conoscere altre riprese, nonostante un più tardo interessamento da parte di Simoni.³⁶² In effetti, al tempo, l'opera poteva essere

³⁵⁹ CV, 269-270.

³⁶⁰ Cit. in Marchiori 1969, 8.

³⁶¹ CV, 270.

³⁶² Come si legge nella *Nota* al testo: «Nel 1948 le pagine della *Corte* stupiscono Renato Simoni al quale il caso – un caso, questa volta, piuttosto in ritardo – ha messo sul tavolo l'*Almanacco* di Marchiori e mio. [...] tale è l'adesione, in particolare, al secondo atto che l'illustre critico non esita

considerata di non immediata rappresentazione: la struttura sperimentale, la «trama tenue»,³⁶³ l'evidente coralità che esclude la presenza di veri protagonisti, nonché la presenza di «canzoni, quartetti e coretti»,³⁶⁴ rendono il testo fortemente ricco e, allo stesso tempo, complesso.

Al centro della commedia, ambientata nel 1910, vi sono le vicende dei popolani della “corte de le pignate”, un luogo mitico e perduto, che appartiene a una Rovigo molto diversa da quella contemporanea a Palmieri.³⁶⁵ Napoleone Soasa (detto Napoli) è un calzolaio e vive nella corte con la moglie Giustina e il figlio Briscola. I loro vicini, Marieta e Ferucio Luchiari, sono alle prese con un matrimonio contrastato: la figlia Nena vorrebbe sposare Nicoletto, ma i due incontrano l'opposizione di Menego, lo zio di Nicoletto divenuto suo tutore legale dopo la morte dei genitori. Menego sembra non approvare l'unione a causa del divario sociale ed economico tra le due famiglie. Marieta, non vedendo altra soluzione, decide di recarsi con Canarin, il sagrestano del paese, alla famosa Festa della Madonna di Lendinara per recuperare dell'acqua benedetta che possa aiutare la figlia. Il secondo atto si svolge interamente a Lendinara, piccolo borgo della provincia di Rovigo, durante la Fiera. In scena si alternano i vari negozianti e stravaganti personaggi, tra i quali l'Indovina, i burattini del teatro dei burattini e il Dottore, un paesano che si fa chiamare così per la sua presunta cultura medico-scientifica. Tra un coro, una canzone di Trototela³⁶⁶ e le recite del teatro dei burattini, Marieta e Canarin si aggirano in cerca dell'acqua santa. Dopo una serie di peripezie, però, i due non riescono nell'impresa e, una volta tornata alla corte, Marieta (consigliata dalla confidente Teresa) presenta alla figlia Nena una comune bottiglia d'acqua fingendo che sia quella benedetta. Nel frattempo, Nicoletto si trasferisce a Milano, a seguito di una promozione lavorativa ottenuta proprio grazie allo zio, e fa visita a Nena nei fine settimana. Dopo un paio di mesi la giovane scopre di essere incinta e decide di

a propormi d'affidare alla sua “buona volontà di regista” e alla ‘Veneta’, allora, dei fratelli Carlo e Leo Micheluzzi la rappresentazione del lavoro. [...] Il dono è magnifico, e magnificamente schietto; l'occasione per me è davvero straordinaria; tuttavia la mia coscienza mi obbliga a rifiutare: la *Corte* non mi appaga più, non mi garba più; il suo umore mi sembra troppo giovanile, la sua comicità mi pare smodata, alla Libero Pilotto», *ibid.*

³⁶³ Garbato 2006, 49.

³⁶⁴ CV, 270.

³⁶⁵ La “corte”, infatti, si trovava nell'antico quartiere di San Bortolo: «chiusa per due lati da un basso muretto, la corte era costituita da minuscole abitazioni, con porte e finestre anguste che si affacciavano su uno spiazzo in terra battuta». Sappiamo, inoltre, che il nome della corte deriva «dall'attività di quei suoi inquilini, che [...] battevano il ferro e aggiustavano un poco di tutto, anche le pentole, appunto», Garbato 2006, 47.

³⁶⁶ Tradizionale menestrello veneto. Palmieri dedica alla figura un apposito paragrafo nella *Nota* al testo, dove cita varie fonti: «Piva: “Andava una volta per il Polesine un tipo sia di trovare o di menestrello, [...] e cantava certe sue nenie pittoresche che finivano sempre con un *torototèla* e *torototà*. [...]”. Mazzucchi: “Una specie di trovatore. [...] Benché indigeni, i torototela dicevano d'essere tutti partiti da Vicenza”. Alfredo Panzini (*Dizionario Moderno*, nona edizione, Milano, Hoepli 1950): “Menestrello lombardo e veneto, un tempo frequente, il quale suol far allusione agli uditori con rime improvvisate e stroppiate e terminanti col ritornello *torototela totototà*. – Nel Teatro il mio Torototela è il terzo», CV, 275.

confessarlo a Menego il quale, messo alle strette, approva infine le nozze. La commedia si conclude con un siparietto dei personaggi che cantano il finale.

Come si può vedere, si tratta di un testo dall'ispirazione e dall'ambientazione fortemente popolari, con al centro una Rovigo dei primi del Novecento caratterizzata da «una umanità minuta e solerte, che nella iterazione di modi e parole, credulità e affanni, verità e fantasia, ritrova il senso e il colore di una storia lontana e perduta». ³⁶⁷ Una città che quindi ha dei contorni sfumati, si potrebbe dire, è più vicina a un ricordo mitico e distante.

Con *La fumara* si assiste a un'importante evoluzione sul piano ambientale e linguistico: la scena si sposta nella campagna polesana dei primi anni Trenta, mentre il dialetto rovigotto della *Corte* viene abbandonato in favore di un meno marcato «linguaggio veneto di fondo polesano», ³⁶⁸ come si legge nella *Nota* al testo. Palmieri ottiene così il suo «primo successo», ³⁶⁹ come lo definisce egli stesso: il copione, scritto nel 1933 per la filodrammatica Stabile Polesana, infatti, viene messo in scena lo stesso anno al Teatro Sociale e arriverà, un anno dopo, sul palcoscenico del teatro Nuovo di Verona con la compagnia di Gianfranco Giacchetti e Carlo Micheluzzi.

La commedia rimanda ai toni crepuscolari e al teatro d'atmosfera di Renato Simoni, come osserva Garbato; ³⁷⁰ una novità drammatica per la scena palmieriana, che qui si rifà anche al teatro di Cechov. L'intento, spiega Palmieri nella sua *Nota*, è infatti quello di dare spazio a:

un mio proposito orgoglioso di lettore e spettatore di Cechov: quello, mi spiego, di fornire al Teatro Veneto una commedia singolare di atmosfere, un'opera singolarmente indugiante e dispersiva; non un susseguirsi di casi tutti indispensabili, ma degli incontri non sempre necessari di personaggi, ma delle divagazioni lente. ³⁷¹

D'altronde «il Polesine per Palmieri è essenzialmente atmosfera», ³⁷² è il frutto di un'ispirazione letteraria più che una rappresentazione realistica; e il Polesine della *Fumara* ha un modello lirico ben preciso, come si legge nella *Nota*:

Non posso nascondere agli ignari di letteratura in dialetto veneto che sulla paesanità della *Fumara*, commedia sostanzialmente triste nonostante il linguaggio sovente comico, influiscono le *Cante d'Adese e Po* di Gino Piva [...] che esprimono il Polesine delle molte acque, delle grandi coltivazioni, delle nebbie spesse e ispide, dei mulini estremi, delle grandi solitudini, dei cieli scarlatti; il Polesine dei molti gorghi, delle case di canna, dei

³⁶⁷ Garbato 2006, 47-48.

³⁶⁸ CV, 389.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ V. Garbato 2006, 50.

³⁷¹ CV, 390.

³⁷² Garbato 2006, 52.

grandi silenzi, delle molte malinconie, delle leggende ignee e cupe, dei Santi in giro per le campagne.³⁷³

In poche righe Palmieri tratteggia l'atmosfera della *Fumara*, nonché l'umore alla base della commedia: un testo «sostanzialmente triste» nel quale però non mancano tratti di comicità. Il contrasto tra il piano più comico, parodico e quello tragico “cechoviano”, infatti, attraversa diverse situazioni e personaggi.

La vicenda si svolge in un paese del Basso Polesine, nella grande tenuta di Toni Beltrame, un possidente sessantacinquenne e vedovo, che vive con la sorella Giselda. Il figlio Sandro è morto vent'anni prima, quando la moglie, Arpalice, era incinta. Quest'ultima, rimasta vedova, era fuggita con un impiegato delle poste portando con sé il bimbo ancora in fasce. Ma ecco che la donna, dopo diciassette anni, torna con il figlio Sandro, adulto e diplomato in ragioneria. Si viene a sapere che i due, dopo essere stati abbandonati dall'amante di Arpalice, hanno vissuto in diverse città per poi stabilirsi a Milano, grazie a una cospicua eredità ricevuta da una lontana parente. La donna intende lasciare il figlio in casa Beltrame affinché faccia esperienza della vita in campagna e trovi la sua strada, mentre lei decide di continuare a vivere a Milano facendogli visita di tanto in tanto. Toni, ravvivato dalla presenza del nipote, comincia a educarlo alla gestione della tenuta, coinvolgendolo direttamente in una questione legale. Un altro avvenimento, però, sconvolge nuovamente gli equilibri: Arpalice e Giulio (figlio di Menego, un amico di Toni) vengono visti mentre si scambiano un bacio da Ranocio, lo stravagante nullafacente del paese che spesso propone discutibili affari a Toni. Ranocio non esita a riferire l'accaduto a Toni, il quale chiede subito un confronto alla nuora. Tra i due nasce una lite: Toni non può accettare che la reputazione della famiglia venga infangata a causa del comportamento lascivo di Arpalice e caccia la donna. Il terzo atto si apre con un breve siparietto di alcuni popolani giunti in casa Beltrame per commentare un fatto di cronaca riguardante due novelli sposi del paese. Emerge qui la figura di Contenton, un personaggio dai tratti comici che è in realtà triste e solo: tradito e abbandonato dalla moglie poco dopo il matrimonio, è divenuto per questo lo zimbello del paese. Nel frattempo, Ranocio si presenta nuovamente in casa Beltrame per proporre un affare a Toni: vendere la sua tenuta a un ricco signorotto del paese. Toni rifiuta l'offerta con sdegno, non lascerà mai le sue terre; quando però riferisce l'offerta al nipote quest'ultimo gli consiglia di accettarla. Secondo Sandro, infatti, bisognerebbe vendere e reinvestire nell'industria. Da qui la confessione del giovane sul suo disinteresse verso la tenuta del nonno; il suo piano per il futuro è quello di sfruttare i ricavi derivati dalla vendita delle terre e di darsi alla bella vita. Per Toni viene meno ogni speranza: la campagna dei Beltrame e l'amore per quelle terre sono destinati a scomparire con lui.

³⁷³ CV, 390-391.

Come si può vedere, il piano più comico, dato dalla presenza dei popolani e dei personaggi-macchietta Ranocio e Contenton,³⁷⁴ si incontra e si incrocia più volte con situazioni di fondo triste, malinconico, che mostrano le disgrazie e le incomprensioni di una famiglia sempre più disunita. Il conflitto generazionale è ormai insanabile e la realtà di Toni è destinata a scomparire per lasciare spazio a qualcos'altro: «i vecchi, dice l'autore, non possono sperare nel futuro, ma solo rassegnarsi e abituarsi alla prossima e futura dipartita».³⁷⁵

Con *I lazzaroni*, Palmieri sembra invece tornare, per l'ultima volta, al «mondo della poesia masnadiera»,³⁷⁶ un mondo fatto di remenghi e lazzaroni, di ladruncoli e malvitosi che operano «in una città di provincia tra vera e fantastica»,³⁷⁷ come indica l'autore nella didascalia iniziale. Una provincia del tutto anticonvenzionale, che liquida in modo definitivo il perbenismo postgalliniano e la poesia dello strapaese. Aspetto che Roberto Rebora nota in un saggio pubblicato in «Sipario» nel 1969, in cui individua il rapporto tra poesia e teatro di Palmieri:

soprattutto nel senso di una rappresentazione non idilliaca e convenzionale della provincia. Già nelle sue poesie si avverte la presenza di un teatro interno anche alle effusioni liriche tendenti al ridimensionamento del dialogo e al movimento scenico, ma il passaggio della poesia alla scena porta le misure di quel mondo offrendolo alle possibilità di misure diverse, appartenenti alle conoscenze e alla pratica culturale di Palmieri. Il quale deve avere avvertito i pericoli del pittoresco o della convenzione nelle misure di una realtà tentata dai limiti e dai risultati del dialettale.³⁷⁸

Ma anche lo stesso Palmieri, nella *Nota* al testo, non manca di evidenziare lo stretto legame tra i personaggi de *I lazzaroni* e quelli delle sue liriche:

Il rapporto tra la mia poesia e i *Lazzaroni* può aiutare a chiarirlo una nota di critica letteraria dovuta a Giovanni Titta Rosa [...]: «L'occasione di parlare di Palmieri ci viene dalla terza edizione accresciuta delle sue *Poesie* [...]. Ad *Arlecchino* seguì l'anno dopo *Remengo* di cui Silvio Benco, cogliendo nettamente nel segno, per caratterizzare il personaggio nato dalla fantasia del poeta scrisse: "Magnifica figura, fatta scattare con una vivezza, un'impetuosità, un'immediatezza di linguaggio e spontaneità di verso che gridano la forza del temperamento poetico del Palmieri e la sincerità della sua immedesimazione con questi tipi di bulli in cui i sentimenti divampano con i colori accesi del sangue e il pazzo fermento del mosto". [...] A *Remengo* successe *Lazzarone* [...] Una spavalda voce

³⁷⁴ Anche se nella figura di Contenton, come si vedrà, si riscontra una tristezza di fondo che entra in contrasto con l'iniziale linguaggio comico. Cfr. § 3.2.2.1.

³⁷⁵ Garbato 2006, 51.

³⁷⁶ Ivi, 52. Per la poesia di Palmieri e le figure del «remengo» e del «lazzarone» cfr. cap. 1, § 1.2.

³⁷⁷ CV, 397.

³⁷⁸ Cit. in Garbato 1982.

da pìcaro italiano, ardita e beffarda, patetica e ironica a un tempo. Chi fece allora il nome di Villon colpì giusto, nel cuore di questa poesia».³⁷⁹

Caratteristiche che si ritrovano pienamente nei protagonisti de *I lazzaroni* Pendon e Pelandra, «una coppia di vitelloni circensi»³⁸⁰ che guida la malavita di una piccola città della provincia veneta. Luogo d'incontro prediletto per i malavitosi e i nullafacenti del paese è l'osteria della Batistona, che fa da sfondo ai primi due atti della commedia, ambientati negli ultimi anni dell'Ottocento. La scena si apre con Pendon che, invaghito di Rosalia, figlia della Batistona, le fa una corte serrata e spudorata. La giovane non è interessata al delinquente e si prende gioco di lui. Si susseguono poi una serie di liti, con insulti grotteschi e risse sfiorate: tra i borghesucci e i lazzaroni in primis, ma anche tra la Batistona e Mustaci, una paesana giunta all'osteria con la figlia Filomena. Al suo primo ingresso in scena, Pelandra non ha le fattezze e i modi di un lazzarone: deciso anch'egli di conquistare Rosalia, si presenta come un uomo profondamente cambiato, dedito a un lavoro onesto, e porta in dono all'amata due polli. Pendon intende smascherare subito la farsa e accusa Pelandra di avere rubato i polli a Buran il quale poco prima, infatti, aveva denunciato il furto. Le insinuazioni di Pendon non vengono ascoltate e il lazzarone, per non essere da meno, ruba un marengo a Mustaci per pagare il conto. Ognuno denuncia il crimine dell'altro alla polizia e i due lazzaroni vengono entrambi arrestati. Dopo aver trascorso quattro mesi in carcere, i due tornano all'osteria pronti a battersi per conquistare Rosalia, ma scoprono che la giovane è incinta e che il suo amante, Silvio, un giovane benestante, non intende sposarla perché teme il giudizio del padre. Pendon e Pelandra, quindi, decidono di allearsi e fanno pressioni su Silvio finché decide di sposare Rosalia. Il giovane predispone per la futura sposa una casa ricca di mobili e ornamenti e organizza un lungo viaggio di nozze. Si presenta così per i due lazzaroni un'occasione imperdibile: essi, decisi a riabilitare la loro fama, decidono di rimettersi in società e di pianificare la rapina. L'ultimo atto è ambientato nello stesso paese, ma trent'anni dopo, nel 1930. Pendon e Pelandra, ormai anziani, vivono nella totale povertà in un dormitorio pubblico collaborando con alcuni giovani ladruncoli. L'arrivo al dormitorio di Maria, una prostituta sulla trentina ridotta alla miseria, sconvolge i lazzaroni: i due si rendono conto che si tratta della figlia di Rosalia e vengono a sapere le tristi sorti della sua famiglia. Rosalia è stata abbandonata da Silvio, fuggito in Argentina con un'altra donna, e ora lavora come serva a Treviso. Amareggiati per la povera Maria, Pendon e Pelandra decidono di aiutarla ricominciando le loro scorribande; con le loro tecniche infallibili potranno riscattarsi, facendo invidia ai loro giovani collaboratori.

La commedia fu bene accolta dalle compagnie e, dopo il debutto con Carlo Micheluzzi al Teatro Duse di Bologna nel 1935, venne ripresa, l'anno dopo, da Gino Cavalieri. Un terzo allestimento risale al 1944 e vede protagonisti Cavalieri, ancora

³⁷⁹ CV, 457-458.

³⁸⁰ Puppa 2008, 57.

una volta, ed Emilio Baldanello. Tuttavia, Palmieri non sembra ancora soddisfatto e, nella *Nota*, racconta la fortuna delle messe in scena con un velo di soddisfazione sovrastato, però, da una profonda amarezza:

I Lazzaroni, dunque, li rappresenta in “prima assoluta” la Compagnia Comica Veneziana diretta da Carlo Micheluzzi [...]. Esito festoso. Esito festoso anche nelle “altre piazze”. Tuttavia, il capocomico abbandona presto i miei cialtroni eccentrici e provocatori, li esclude presto dal cartellone. Perché? I motivi non li conosco nemmeno oggi. Pentimento d’artista? O i miei protagonisti in sbrendoli non “facevano cassetta”? O forse si teme improvvisamente di turbare, con la spregiudicatezza del mio dialogo, il gusto familiare di certe platee, specialmente nel Veneto? La commedia fu ripresa per la stagione 1936-37 dalla Compagnia di Gino Cavalieri [...]. Un’altra edizione, Venezia 1944 [...]. Poi, silenzio.³⁸¹

Anche questa volta la fortuna della commedia è limitata e l’autore continua a sentirsi un incompreso, troppo avanti per i suoi tempi.

3.2.1. *La lingua: dal dialetto rovigotto “puro” al fondo polesano*

Le commedie raggruppate in questa “trilogia”, come si è già detto, sono accomunate dall’uso più o meno marcato del dialetto polesano. Nella *Corte* il rovigotto raggiunge un livello di “purezza” non presente negli altri due copioni: nella *Fumara* e nei *Lazzaroni*, infatti, il rovigotto si “venetizza”, assimilando caratteri propri di altre varianti regionali. Inoltre, completamente diversa è l’influenza dell’italiano: mentre nella *Corte* quasi tutti i personaggi discorrono esclusivamente in vernacolo, negli altri due testi il dialetto tende a forme di alternanza e di convivenza con l’italiano, con esiti più o meno corretti.

Per l’analisi si è stabilito di prendere in considerazione gli atti linguisticamente più interessanti: l’atto I della *Corte*, l’atto III della *Fumara* e l’atto I dei *Lazzaroni*.

3.2.1.1. *Il dialetto rovigotto “puro” dell’atto I della «Corte»*

In merito al dialetto utilizzato nella *Corte*, Palmieri, come si è già visto, non esita di parlare apertamente di «rovigotto», senza attenuazioni di alcun genere.

In effetti, nel linguaggio della commedia sono ravvisabili alcuni tratti morfologici distintivi del dialetto rovigotto o, più genericamente, polesano,³⁸² a partire dall’uso predominante della forma *l’è* (25 occorrenze), a fronte delle rare occorrenze dei veneziani *el xe* (solo una volta) e *la xe* (tre volte). Vengono meno

³⁸¹ CV, 457.

³⁸² Per le caratteristiche fonomorfologiche del dialetto polesano cfr. anche § 3.1.1.1.

anche le forme verbali lagunari del tipo *gastu*, *vustu*, sostituite dalle varianti grevi polesane come «gato» (204) e «vòto» (211). Si affermano inoltre i veneti *te ga* e *te si*, mentre sono del tutto assenti le forme tipicamente veneziane *ti ga* e *ti xe*. Dal punto di vista morfologico, dunque, le oscillazioni sono rare e il linguaggio è ben caratterizzato.

Per quanto riguarda l'aspetto fonetico, predomina il suono aspro *z*, in parole come «zota» (204), «zigare» (205), «zerto» (206, 220), «zerte» (211), «zercare» (216) ecc. Mentre la cediglia e il suono *s* sono usati in pochissimi casi: «vose» (206), «Noveçentodiese» (209), «çento» (214).

Da notare, inoltre, l'utilizzo del termine propriamente rovigotto «missiere» (216) nel significato di *suocero*³⁸³ e gli infiniti «lezare» (205) e «finzere» (212).³⁸⁴

Ma la suddetta "purezza" del rovigotto della *Corte* non è data solamente dagli aspetti fonomorfologici interni al dialetto, ma anche dalla limitata presenza dell'italiano nelle battute dei personaggi. Infatti, quasi tutti i popolani si esprimono interamente in dialetto, eccetto Napoli che, come si vedrà più nello specifico,³⁸⁵ alterna italiano, dialetto e forme regionali, non sempre in modo appropriato, con risvolti parodici. Oltre al caso di Napoli, sono rari gli inserti di italiano; si veda una battuta di Marieta: «Difendo la verità e la nostra dignità» (214); e alcune alternanze e regionalismi nel linguaggio di Canarin: «Per via de la cupidigia, de la boria e de la sustosagine» (216), «e anca l'ira è un peccato capitale» (216).

3.2.1.2. *Il veneto di fondo polesano dell'atto III della «Fumara»*

Per la *Fumara*, invece, Palmieri fa riferimento, nella *Nota* al testo, a un «linguaggio veneto di fondo polesano».³⁸⁶ Inscribe quindi il dialetto della commedia in una definizione più sfumata, meno definita, facendo nuovamente ricorso alla categoria del fondo linguistico.

Non mancano anche qui i tratti morfologici propriamente polesani già visti per la *Corte*. La forma *l'è* è onnipresente, vi sono solamente due occorrenze del veneziano *la xe*; si ritrovano inoltre le voci verbali polesane *vòto*, *vato* e *gato* e le venete *te ga* e *te si*.

Maggiori alternanze si notano invece nella grafia, dove da un lato si riscontra una forte presenza della *zeta* polesana, in parole come «zentenaro» (367), «zerto» (370, 372, 373, 379, 387, 388), «zigamenti» (373), «zercasse» (378), «zinqe»

³⁸³ La voce si trova, infatti, in Mazzucchi 1907, mentre in Boerio 1867 si ha *missier* nel significato di «*Messere*, Titolo di maggioranza che si dava anticamente ai Santi, al Doge, ai Procuratori di S. Marco, a persone distinte, al proprio padre etc.». Il volume di Mazzucchi è presente nel Fondo Palmieri della Biblioteca Beato Pellegrino di Studi Letterari, Linguistici, Pedagogici e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Padova.

³⁸⁴ Presenti in Mazzucchi 1907, mentre in Boerio 1867 si trovano le forme *lezer* e *finzer* / *finger*.

³⁸⁵ Cfr. § 3.2.2.1.

³⁸⁶ CV, 389.

(387) ecc.,³⁸⁷ dall'altro si trovano anche i corrispettivi foni dolci *s* e *ç*, ad esempio in «çena» (367), «undese» (372), «Noveçentoventi» (373), «dodese» (375), o il più italianizzato *c*. Non mancano, infatti, alcune oscillazioni, come «zertamente» (376) / «certamente» (368), «zitadina» (387) / «cità» (370).

Da segnalare è poi la presenza del lessema tipicamente veneziano «dasseno» (366).

Come si può vedere, i tratti polesani, benché presenti, sono più frequentemente alternati con elementi lagunari, genericamente veneti o italianizzati. Inoltre, nel linguaggio dei personaggi della commedia il dialetto è spesso accostato, intervallato o mescolato con l'italiano. Gli effetti e le ragioni di questo processo di progressiva italianizzazione sono differenti a seconda di chi parla; nelle macchiette della commedia (Contenton e Ranocio), ad esempio, l'esito è quasi sempre comico, come si approfondirà più avanti.³⁸⁸ Anche gli inserti in lingua della popolana Orsola hanno un effetto principalmente parodico; la donna, infatti, ricorre all'italiano spesso impropriamente, per darsi un tono. Si vedano affermazioni come: «Mi i giornali no li verzo mai. Originalità professionale» (366), «la cronaca dei sfogi, sfogi che xe stracolmi, sempre, de deliti, de incidenti, de ponari, anzi pollai “visitati da ignoti”» (367). Un'ignoranza di base celata malamente con un lessico, si potrebbe dire, giornalistico, basato sulla cronaca cittadina.³⁸⁹

Il linguaggio di Giselda, invece, sembra meno artificioso, più spontaneo; quasi sempre si tratta di un dialetto spiccio, semplice. In un dialogo con Toni, però, il suo discorrere si fa più articolato ed eloquente:

Ogi, invece, i nostri tosi...: altro che formento e fisarmoniche – tuto i sa! Xe 'l cinema a istruirli, xe le fotografie [...] Eben, xe umano pretendere da lori... Come se sto mondo d'adesso, sto mondo suo d'adesso, stravagante e tumultuoso, che lori conosse grazie a le pelicole e a ogni sorta de ilustrazion – sto mondo che li fa sognare –, el fusse ancora 'l mondo de la nostra epoca e de la nostra ignoranza.

[...]

Comunque, me vado persuadendo, circa 'l mestiere del contadin, che ormai vivere sui campi l'è 'na vocazion, un sentimento particolare. L'è un mestiere, quello del contadin, che ogi i putei no i vòle più farlo. Le biolche, le vegne, le nogare? Che le se rangia. I putei che ogi lavora su le biolche i me sembra dei chierici – me sembra che i ubidissa a 'na “chiamata”. La “chiamata” d'uno de quei ànzoli che ne l'antichità i caminava par le nostre cavedagne co' le sgàlmare ciodà, le braghe de fustagno e l'ombrela zala. [...] La tenuta? Le nostre biolche tra vint'ani o trenta? No zavariare. (*Una pausa*) O Toni, riposaremo, no? Un giorno, riposaremo. (377)

³⁸⁷ Si segnalano poi qui alcuni termini che non sono stati riportati come esempi di polesano poiché presenti sia in Mazzucchi 1907 che in Boerio 1867: «zogo» (372), «zo» (374), «zogatolo» (374), «anzoli» (377), «zala» (377), «ruzene» (380).

³⁸⁸ Cfr. § 3.2.2.1.

³⁸⁹ In queste affermazioni, però, traspare anche una critica dell'autore ai giornali e alla loro lingua, fatta di luoghi comuni e formule vuote.

Oltre agli inserti di italiano («stravagante e tumultuoso», «che li fa sognare», «un sentimento particolare», «“chiamata”») e alla forma dialettalizzata «me vado persuadendo», si nota qui un linguaggio che si fa quasi poetico. Si vedano le riprese anaforiche («Xe 'l cinema [...] xe le fotografie»), le ripetizioni e le ridondanze («Come se sto mondo d'adesso, sto mondo suo d'adesso», «circa 'l mestiere del contadin [...] L'è un mestiere, quello del contadin») e il tricolon «Le biolche, le vegne, le nogare?». Nonché il finale dai toni mesti e rassegnati «O Toni, riposaremo, no? Un giorno, riposaremo», che, come segnalato da Palmieri nella *Nota*, ricorda una battuta dello *Zio Vania* di Cechov.³⁹⁰ La donna discute del conflitto generazionale, facendosi portavoce di una paesanità in declino, con un linguaggio semplice, ma d'effetto, fatto di termini tecnici “campagnoli”³⁹¹ e di riferimenti folcloristici. In altri luoghi del testo si trovano frasi in italiano, anche colto: «che visioni lugubri» (374), «Da 'na parte 'na missianza de generosità e de risentimento; da l'altra, un'ingratitude prepotente» (375), sintomi di una padronanza di linguaggio.

Anche Toni è dotato di una certa eloquenza e talvolta alterna il dialetto (suo codice linguistico predominante) con frasi e tessere in italiano. Nel terzo atto è ravvisabile solamente un caso: «Benché nel posare a inocente el sia pien d'aroganza» (375) – si noti qui anche la forma regionale «inocente». Nel primo atto, invece, si trovano anche tessere di italiano colto, come «nonpertanto» (330), «gramo» (330), «iniquo» (330), «caparbio» (332), e non mancano esempi di alternanza tra dialetto, italiano e forme più regionali: «A parte 'l nostro dissentire da questo o quel conceto, a parte 'l nostro usufruire del progresso – le scoperte più luminose, più vantaggiose. [...] La nostra modestia, la nostra costante retitudine, la nostra devozion verso i anziani co gèrimo putei?» (331), «Altri amori torbidi. (*Subito*) Ghe xe de le vedove che procede diversamente» (337). Anche nel secondo atto è ravvisabile qualche passaggio simile: «Rispondi con la massima franchezza. La question che l'avvocato Fusaro el ne stà fasendo te la conossi?» (342), «insoma, i ga ripreso a vagliare i nostri gesti con particolare solerzia» (359). Anche in questo caso la padronanza di linguaggio e la destrezza nell'alternare i due codici (dialetto e italiano) risultano evidenti.

3.2.1.3. *Il veneto di fondo polesano ibrido dell'atto I dei «Lazzaroni»*

In merito alla lingua dei *Lazzaroni*, Palmieri non dà indicazioni precise, ma nella *Nota* specifica che il mondo della commedia si ispira alle sue liriche in «dialetto

³⁹⁰ V. CV, 393.

³⁹¹ Si tratta di termini che sembrano essere stati prelevati direttamente dal glossario delle *Cante* di Gino Piva. Si vedano, ad esempio, le seguenti citazioni da Piva 1930: «*biolca*: tratto di terra quanto può essere arato da un paio di buoi» (44), «*nogare*: noci» (72), «*sgálmare pese*: scarponi pesanti a suola di legno o anche zoccoloni di tutto legno» (135).

veneto di fondo polesano». ³⁹² In effetti, analizzando il dialetto dei personaggi, si notano ancora caratteristiche proprie del polesano: le forme verbali *gato* e *vòto* e la presenza della *zeta* in lessemi tipici come «zenzala» (402) e «zeole» (407). ³⁹³

Le forme polesane, però, sembrano convivere con le rispettive varianti veneziane o genericamente venete. Ad esempio, le occorrenze di *l'è* (16) sono controbilanciate da quelle di *el xe* (8) e di *la xe* (5). Inoltre, la *cediglia* e la *esse* venete sono molto utilizzate, tanto da superare l'utilizzo della *zeta*; se ne riportano solo alcuni esempi: «rason» (400), «piàçere» (402), «çerta» (406), «çerto» (406), «çigare» (407), «piase» (408), «valise» (409), «çento» (410), «çità» (411), «çinque» (413) ecc.

Insomma, nonostante il fondo polesano sia ancora ravvisabile in alcuni tratti distintivi, il dialetto sembra sempre più sfumare verso un generico veneto.

Inoltre, come nella *Fumara*, si nota, nel linguaggio dei personaggi, una cospicua presenza dell'italiano o di forme regionali; gli esiti, però, sono quasi sempre impropri o scorretti. I “capi” dei lazzaroni Pendon e Pelandra, come si vedrà in un paragrafo dedicato, ³⁹⁴ utilizzano un linguaggio fatto di contrasti, alternando forme dialettali basse e volgari, con forme italiane colte, generando un evidente effetto comico.

Anche Buran, il borghesuccio del paese, alterna modi di dire dialettali e popolari come «i me rompe i bàzari» ³⁹⁵ (401) o «no se imbarca cuchi» ³⁹⁶ (405), con tessere di italiano, anche colto, e frasi infarcite di regionalismi: «Minacie a mano armata?» (400), «Bacan, impertinenze, i sacri ideali dei cittadini scherniti e manomessi» (401). Considerando, oltretutto, che il contesto è quello di una lite all'interno di un'osteria di paese, si possono notare l'eccessiva enfasi e le esagerazioni, nonché l'effetto parodico da esse sortito.

Interessante da questo punto di vista è anche il linguaggio di Rosalia, la quale discorre quasi sempre in dialetto, ma talvolta tenta di ricorrere all'italiano, anche per scherno: «Egregia signora Mustaci, se i me struca xe segno che son ben fata» (406). Non sempre, però, riesce ad esprimersi, come si vede nel seguente scambio:

ROSALIA. Vu no si' un paiasso come quel strasson là (*Indica Pelandra*); la vostra distinzione è... (*Cerca l'aggettivo*) ...la xe...

PELANDRA. Indiscutibile.

³⁹² CV, 457.

³⁹³ Entrambi presenti in Mazzucchi 1907: «Zenzala, *sf.* (insetto) Zanzara», «Zeola, *sf.* Cipolla». Altri lessemi non riportati come esempi, invece, sono presenti sia in Boerio 1867 che in Mazzucchi 1907: «pezo» (405), «zogelo» (409).

³⁹⁴ Cfr. § 3.2.2.1.

³⁹⁵ Boerio 1867: «ANDAR FORA O ZO DEI BAZARI, *Uscir di squadra o del seminato o dei gangheri o del manico; Venir alla rotta, Uscir de' termini, Imbestialire. Aver l'assillo o Assillare, vale Essere fieramente incollerito*».

³⁹⁶ Boerio 1867: «FAME DA TUTI I OSEI, MA DA CUCO NO, detto fig. e vale *Credimi buono quanto ti piace, ma non minchione*». Mazzucchi 1907: «*sm.* (uccello) Cuculo. | (detto di persona) Minchione».

ROSALIA. Apunto. Vu no ve senté su le tole dei pubblici esercizi... (416-417)

L'uso dell'italiano non è qui naturale, ma artificioso e ha perlopiù lo scopo di dare un tono ai discorsi, in un tentativo di affermare una cultura del tutto assente.

Non tutti i personaggi, però, incorrono in questi tentativi di maniera, anzi, alcuni si esprimono in modo spontaneo. La Batistona, in particolare, parla esclusivamente in un vernacolo schietto, fatto di modi di dire e locuzioni popolari come «ve spaco la melona a tuti»³⁹⁷ (401), «poarocan» (402), «sarò s-cieta come l'acqua»³⁹⁸ (409), «go le gambe che me fa giacomo»³⁹⁹ (415) e di espressioni basse e volgari come «te mando a l'ospedale col tafanario in tochi» (400). Basti poi scorrere alcune battute della lite tra le donne all'osteria:

LA BATISTONA. Busiara!

FILOMENA (*alla Batistona*). La rispeta me mama!

ROSALIA (*a Filomena*). E ti no offendare!

MUSTACI (*alla Batistona*). Carogna!

LA BATISTONA (*avventandosi*). Xe massa. (*Le quattro donne si accapigliano.*)

[...]

LA BATISTONA (*a Mustaci*). Dopia come le zéole che la ga in botega!

MUSTACI (*alla Batistona*). Quasi quasi ve pianto 'na scarpada sul dedrio.

ROSALIA (*a Filomena*). Serpente!

FILOMENA (*a Rosalia*). Scimia! (406-407)

Emerge qui la veracità e l'aggressività del linguaggio delle donne che si azzuffano in pieno stile *baruffe chiozzotte*.

3.2.2. *La rappresentazione del popolo e il suo linguaggio*

Protagonista indiscusso della “trilogia” polesana è il popolo, che viene rappresentato nei minimi dettagli sia dal punto di vista linguistico che culturale. Il primo aspetto che si analizzerà è il linguaggio dei popolani, con particolare attenzione alle macchiette, ma si evidenzieranno anche altri elementi che arricchiscono la “paesànità” delle commedie prese qui in esame: dall'onomastica dialettale “parlante”, con i suoi modelli e i suoi significati, fino ai riferimenti musicali popolari presenti nei testi.

³⁹⁷ Boerio 1867: «MELONA, s.f. *Coccia; Coccola; Cocuzza; Cipolla*, la Testa».

³⁹⁸ Mazzucchi 1907: «S-cieto, *add.* (detto di uomo che non simula) Schietto. [...] (detto di liquido) Puro».

³⁹⁹ Boerio 1867 alla voce *Giacomo*: «LE GAMBE ME FA GIACOMO, *Aver tronche le gambe; Esser male in gambe*». Mazzucchi 1907 alla voce *Giacomo*: «*Le gambe fa giacomo*, Le gambe vacillano (e dicesi di chi è ubbriaco o debole per male)».

3.2.2.1. *Il linguaggio delle macchiette*

Le macchiette delle commedie sono tutti popolani appartenenti spesso a classi sociali più o meno basse, che però non accettano o non riconoscono la loro condizione e ostentano perciò una falsa cultura attraverso un linguaggio artificioso, per darsi un tono o per raggiungere determinati scopi.

Il loro linguaggio è dunque particolarmente interessante perché da un lato è ricco di elementi tipicamente popolari, mentre dall'altro presenta diverse forme di alternanza e contaminazione con l'italiano.

Napoli della «Corte» illustre cultore del popolo

Napoleone Soasa (detto Napoli) è un calzolaio di origine umile, popolana che però si eleva al rango di persona illustre e pubblicamente riconosciuta come tale. Vanta di essere membro della “Commissione del Gas” e rivendica una generica cultura musicale e letteraria; come si legge in una sua autorappresentazione iniziale:

Conosso 'l teatro lirico da un mucio de tempo, cioè dal mio debuto di corista ne la *Gioconda*. Che spettacolo, la *Gioconda* de quel ano! Ci facevo il mozzo su un'antena de la nave. Ero ancora un adolescente imberbe. [...] El me repertorio de corista el va dal *Barbiere di Siviglia* a l'*Ernani*, ossia *Ernani*, involami da la *Norma*, ossia *Mira*, *Norma*, ai *Ugonoti*. [...]

Mi son un omo politico – radicale spinto. Poiché sono l'unico a lézare, tra i militanti nostrani, l'*Enciclopedia popolare*, il mio partito mi ha nominato membro de la Commissione cittadina del Gas. Di conseguenza non calco più le scene perché devo calcare le riunioni al Gasometro. Oltre a l'*Enciclopedia popolare*, che la se pubblica a rate e la se paga a dispense, lezo dei romanzi: la *Margherita Pusterla*, il *Marco Visconti* – pagine audaci. El me nome l'è stà scritto anca sul *Corriere del Polesine*. (205)

Una sorta di sbrigativo curriculum culturale fatto di romanzi storici ottocenteschi, opere enciclopediche popolari e completato da una conoscenza del melodramma comune a tutti i Polesani del tempo.⁴⁰⁰

Già da queste righe si può notare, inoltre, il particolare linguaggio di Napoli, fatto di una costante alternanza tra dialetto, italiano e forme regionali. Raramente il personaggio riesce a sostenere un intero discorso o una sola frase in lingua, ma “spezza” l'italiano con vari regionalismi, pronunciando raramente le doppie.

⁴⁰⁰ La passione per il melodramma, infatti, è una caratteristica propria dei Polesani, come scrive Palmieri nella *Nota* al testo: «Nel celiare sulle smanie del mio personaggio per il melodramma non posso lasciare in disparte che la Scena lirica e la Scena drammatica sono due vocazioni autentiche, due passioni esportissime dei Polesani», CV, 271.

Ma l'uso dell'italiano, anche se non corretto o appropriato, è fondamentale per la costruzione della sua "maschera" linguistica, da personaggio «illustre», come si definisce egli stesso: «Se me fusse perso in madrigali svenevoli no saria diventà il personaggio illustre che oggi ho il piacere d'essere» (211).

Nonostante la sua "cultura", Napoli non rifiuta il dialetto e le tradizioni popolari, anzi, si ritiene un estimatore del popolo e del suo linguaggio. Per presentarsi al borghese Menego, infatti, l'uomo esibisce la sua doppia erudizione linguistica:

Mi son Napoleone Soasa – e Soasa non è soltanto un cognome, l'è anche un vocabolo rovigotto che corrisponde all'italiano "cornice".⁴⁰¹ Mi son Napoleone Soasa in dialetto e Napoleone Cornice in lingua. No me fasso chiamare Napoleone ma Napoli. Preferisso l'accorciativo per rammentare a la città che l'economia domestica è necessaria, che il risparmiu è indispensabile. (213)

Fiero del suo cognome rovigotto, Napoli si fa inoltre portavoce convinto delle tradizioni del suo popolo, con iperboli e contrasti dal risvolto parodico. Poco dopo, infatti, per rispondere al superbo borghese, comincia ad esaltare le tradizioni della corte, nobilitando dei mestieri umili:

Borghesia superba! (*Mutando tono*) Via Angeli, Via Silvestri, Via Celio – e con questo? Sì, le xe de le strade storiche, ma non meno storica, o Domenico Brustolina, è questa Corte. Se lo incida nel zervelo. Queste sono, inconfutabilmente, de le piere gloriose. Secoli addietro, qua i fabricava pignate de teracota per tutta la provincia – pignatone, tarine, scuele, piati, cògome, tecie. I bigoli di tuto il Polesine i se cusinava nei recipienti che venivano creati in queste case. Case, e la postilla è superflua, che allora non erano degli abituri diroccati.

[...]

Per di più, qui hanno vagito il parrucchiere Fogagnolo, che attualmente assesta le chiome in Piazza Garibaldi, e il caffettiere Ferrari, che non da oggi domina con le sue cìcare Piazza Vittorio Emanuele. (215)

E, qualche battuta dopo, sempre in riferimento al parrucchiere e al «caffettiere» afferma con convinzione: «sono due cortigiani di qui che si fanno onore al centro. Inoppugnabilmente» (215). Iperbolica è l'illustrazione dei mestieri, dove si nota un utilizzo improprio di termini aulici: il parrucchiere «assesta le chiome», mentre il caffettiere «domina con le sue cìcare Piazza Vittorio Emanuele». Si veda, in quest'ultima espressione, anche l'inserimento improvviso del dialettalismo «cìcare» che sembra "scappare" a Napoli nel bel mezzo della sua arringa elogiativa.

Il linguaggio di Napoli, come si può osservare nelle battute sopra riportate, è fatto di contrasti, di continui accostamenti tra elementi bassi, umili, dialettali e termini colti italiani, come nel caso dell'espressione «piere gloriose». I contrasti sono ravvisabili anche nell'uso dei sinonimi: ad esempio, le «pignate de teracota»

⁴⁰¹ Mazzucchi 1907: «Soaza, *sf.* (per i quadri) Cornice».

sono poco dopo italianizzate in «recipienti», oppure le generiche «case» vengono in seguito nobilitate al rango di «abituri».

Tale processo di celebrazione iperbolica di elementi bassi, modesti si ritrova anche in altri punti del testo. Napoli, infatti, eleva anche il suo lavoro di «scarparo»:

Son un scarparo fornito di scienza ortopedica ed espertissimo nel conciliare eleganza e comodità, tomaia e calli. (213)

E non esita a tessere una sorta di elogio poetico di un semplice piatto di pasta:

Fa presto, che go fame. (*Mutando tono*) Per carità, gnente brodo. Vogio completare co' un piato de pastassuta la mia rievocazion dei bigoli ne le pignate dei antenati. (216-219)

Oppure, in un dialogo con Giustina, nobilita l'osteria di paese:

GIUSTINA. Bada che no go più schei. Fuma de manco, fragia⁴⁰² de manco. Te va sempre a bévare dal "Bocalin".

NAPOLI. L'Osteria del Boccalino è un ritrovo artistico. Zerto. Ghe xe un merlo in gabia che 'l subia la *Traviata* co' tanto sentimento che 'l pare un cristian. (206)

Il cultore del popolo italianizza prontamente il nome dell'osteria, liquidato dalla moglie con uno sbrigativo «Bocalin», e definisce il luogo un ritrovo artistico perché è dotato di un merlo che canta la *Traviata*. Evidenziare l'effetto parodico è qui superfluo.

Non è l'unico caso in cui il personaggio traduce un termine dialettale a Giustina, si legge infatti più avanti:

CANARIN. Per via de la cupidigia, de la boria e de la sustosagine...

NAPOLI (*a Giustina*). La sustosagine sarebbe l'ira.

GIUSTINA. Quela degli avi tuoi! (*Mutando tono*) Da traduttore – el me fa! (216)

Svolgendo questa traduzione, tra l'altro non corretta,⁴⁰³ per la moglie, il personaggio mostra anche l'intento di fare da intermediario tra la dialettalità del popolo e la lingua italiana, divenendo una sorta di interprete. Napoli è infatti convinto di possedere una piena padronanza di entrambi i codici linguistici, e non manca di fare sfoggio della sua abilità:

Ma mi atacherebero se non mi stimassero? Rifletti. Mi atacherebero se in sta Rovigo – o Rovigheto,⁴⁰⁴ per esprimermi a la casalinga – mi no fusse qualchedun? (206)

⁴⁰² Mazzucchi 1907: «Fragiare, [...] Sgalluzzare; Sgavazzare; Gozzovigliare».

⁴⁰³ *Sustosagine* sarebbe, infatti, una libera formazione dall'aggettivo *sustoso*. Mazzucchi 1907: «Sustoso, *add.* Permaloso | Stizzoso».

⁴⁰⁴ «Rovigheto» è anche il modo in cui Palmieri nomina il capoluogo polesano nelle sue liriche. Cfr. cap. 1, § 1.2.

In questo caso viene attuato il procedimento inverso, passando da una denominazione italiana alla corrispondente variante «casalinga».

In conclusione, si potrebbe definire l'eloquio di Napoli un linguaggio "frastagliato", caratterizzato, in primis, da continue alternanze tra italiano e dialetto. Oltre ai casi già riportati si vedano, ad esempio:

Adasio. Quanto ai zighi, è incontestabile che la sua voce è limpida. El me frastorna, vero, ma la sua voce è di timbro tenorile come la mia. Mi son praticissimo. (205)

Per ragioni che ignoro, no la ga mai vossudo maridarse. Un'indole bizzarra. Fissazioni per le quali non propendo. (208)

Il contrasto è ancora più evidente se al dialetto sono accostati termini o espressioni di carattere colto:

El se le péta le sue menzogne! El se la péta la so alterigia. [...] La mia ochèla⁴⁰⁵ di polemista coglie al volo ogni provocazione. (214)

Veliardo pervicace. Me auguro che ne l'apartamento de Via Silvestri l'abia 'l gas – cussì ghe fasso cavare 'l contatore. (216)

Inoltre, soprattutto nelle battute più ampie, come si è già visto, il personaggio sembra non essere in grado di sostenere un intero discorso in italiano e, oltre a inserire tessere e frasi in vernacolo, incorre in diversi regionalismi:

Ma che schiamazzi noturni! Scontri di fazioni. I conservatori sanno che li disprezzo e perciò mi temono. I sa che son un omo autorevole, un omo che porta dei voti – i voti dei propri ammiratori: 'na legione –, e perciò tentano di denigrarmi con la fòla dei schiamazzi noturni. Pagliacci! (206)

E la Teresa, qua, l'è 'na competente straordinaria. Al paragone, la Rosina è una barzelletta. (208)

Un ospite insigne. El sacrestan de San Bortolo, ovvero il cittadino Ernesto Munaro al quale è stata applicata dal popolo la nomenagia de Canarin, che l'è na nomenagia zala. (210)

Come si può vedere dagli esempi, Napoli elimina spesso le doppie, adottando una pronuncia regionale. Da notare anche, nella seconda battuta riportata, la presenza dell'articolo davanti al nome proprio femminile.

⁴⁰⁵ Boerio 1867: «s.f. *Loquela*, Voce, Vociaccia».

Contenton e Ranocio della «Fumara»

Anche le macchiette della *Fumara* instaurano un rapporto particolare con il popolo; infatti, pur facendone parte, cercano, con espedienti e motivazioni diverse, di prenderne le distanze.

Contenton è un borghesuccio sulla quarantina che è stato abbandonato dalla moglie poco dopo il matrimonio e per questa ragione è divenuto lo zimbello del paese, come si è già visto. La sua personalità si compone di due facce fortemente contrastanti: da un lato presenta un lato comico, che lo fa ironizzare sulla sua condizione e sugli atteggiamenti dei popolani, mentre dall'altro nasconde una profonda tristezza e un inguaribile senso di solitudine che lo portano a riflessioni profonde e malinconiche. Questi aspetti contrastanti si riflettono anche nel suo linguaggio, con effetti interessanti.

Nella prima parte del terzo atto il personaggio ricopre pienamente il ruolo di macchietta: data la sua provenienza borghese, tende a prendere le distanze dalla plebe e a burlarsi dell'ignoranza e dell'eccessiva credulità delle popolane. Si fa riferimento, in particolare, alla scena della lettura dell'articolo di giornale riguardante le sventure di una coppia di popolani in viaggio di nozze a Venezia. Secondo l'articolo, un giovane avrebbe fatto degli apprezzamenti indecorosi alla sposina, generando l'ira del marito e una conseguente zuffa. Contenton si prende gioco dell'eccessiva importanza data al futile fatto di cronaca e, mentre Orsola scorre per l'ennesima volta il testo, afferma: «No stè a consumare la vose, siora Orsola: l'è un articolo che qua lo savemo tuti a menadeo» (368). L'uomo non perde mai l'occasione di prendersi gioco della «comare patentata» (366) Orsola, ricorrendo anche a un ironico italiano amministrativo:

ORSOLA (*dopo aver guardato l'orologio*). Terzo: bisogna che vada dal podestà. Son atesa per le quindici. Dovemo polemizare.

CONTENTON. La nostra comare, riunitasi in assemblea, ha votato un ordine del giorno. (371)

Un ulteriore meccanismo canzonatorio messo in atto da Contenton è l'innalzamento di elementi bassi, popolari, attraverso l'utilizzo di citazioni letterarie e terminologia colta. Basti vedere i passaggi nei quali l'uomo, fingendo interesse per il suddetto fatto di cronaca, ipotizza le nobili ragioni del giovane avventore, descritto come un prode paladino spinto da un amore incontrollabile:

Mi go 'l torto gravissimo de ragionare co' de la gente che non mi può comprendere: gente «a cui si fa note inanzi sera», come vu – e le galine. (*Mutando tono*) Par mi che go studià, semo davanti a un altro paladino de Francia passionale e intrepido. (*Mutando tono*) Un omo cossa podévelo fare de più – de più gentile e de più combattivo – par 'na dona de la quale no l'aveva mai visto sin a un istante prima i conotati? (370)

Oltre ai riferimenti ai poemi cavallereschi, si noti anche la citazione dai *Trionfi* di Petrarca, riportata però senza le doppie e accostata, parodisticamente, al ritmo di vita delle galline. L'assenza delle geminate è frequente nel linguaggio di Contenton, caratterizzato da un continuo accostamento tra il dialetto e un italiano essenzialmente regionale. Si riportano qui di seguito altri esempi:

In ogni modo l'è stà un trionfo, l'è un trionfo. Polmonite a parte – quella de Tarquinio –, l'è stà un trionfo tanto par l'Ines quanto par la nostra Bassa. (*Mutando tono*) Le done che a Venezia, città internazionale – miga Brustoline: città internazionale –, le scaena par la so legiadra dei pandemòni amirativi, credio che le sia numerose? Credio che i sia frequenti i subugli amirativi par le francesi, o par le inglesi [...]? (369-370)

...un processo in tribunale? Chi ghe lo cavarà, al sventurato, un ano de galera par anegamento preterintenzionale o colposo – idioma giuridico? (370)

Gnente afato. No xe question de lengua che bate sui corni mii o sui corni altrui, ma question de pratica umana, de cultura, de finezza, de perspicacia. Anzitutto, la dona non predilige il vinto ma il vincitore, non simpatizza per il maschio che le slepe le piglia, ma per il maschio che le slepe le afibia, magari con efeti nautici par contorno – la carità muliebre è questa. Secondo: par la dona, meno il marito la incuriosisse più il nuovo innamorato che aspira a sedurla è un meccanismo col fascino del mistero. Terzo... (371)

I casi sopra riportati mostrano un tentativo di eloquio erudito mal riuscito, da una parte a causa degli evidenti regionalismi, dall'altra per l'eccessiva e impropria pomposità. Anche se, come si è detto, si tratta di un meccanismo messo in atto consapevolmente da Contenton per ironizzare, emerge la difficoltà del personaggio nel ricorrere a un linguaggio che in realtà non gli appartiene. Parla di «subugli amirativi», utilizza il lessico giuridico («anegamento preterintenzionale o colposo»), ma la pronuncia resta regionale, senza doppie. Da notare anche il rifacimento di un modo di dire «non simpatizza per il maschio che le slepe le piglia, ma per il maschio che le slepe le afibia», interamente in italiano eccetto il dialettalismo «slepe»,⁴⁰⁶ seguito da una perifrasi iperbolica per indicare le lacrime («magari con efeti nautici par contorno»).

Si intuisce che la lingua d'uso del personaggio è il dialetto, mentre l'italiano viene impiegato come un espediente comico e\o come uno strumento per prendere le distanze dai popolani ed elevarsi culturalmente.

Quando i popolani si allontanano dalla scena e Contenton resta solo con Giselda e Toni, però, l'uomo cambia completamente atteggiamento; si scopre, dietro il suo lato comico e spavaldo, un lato più cupo, ma allo stesso tempo autentico. Contenton abbassa la maschera fino a quel momento indossata e svela la realtà di una vita triste e solitaria:

⁴⁰⁶ Mazzucchi 1907: «Ceffata; Ceffone; Manrovescio; Schiaffo».

Siora Giselda, gala mai scoperto che io non sono quello che paio? (*Mutando tono*) Par forza, che burlo; par forza, che discóro de corni; par forza, che meto al balcon, par vendicarme, la bandiera: stago al zogo, maledetissimo, de sta congrèga de impertinenti.

[...]

mi son radicalmente diverso dal Contenton umilià da tuti. (*Mutando tono*) Xe la provincia! Xe la bontà de la provincia a mortificare un omo col gabelarlo par un facanapa spregevole. (*Mutando tono*) Invece mi, drento de mi... (*Brevissima pausa*) Siora Giselda, mi continuo a essare inamorà. Continuo a essare inamorà de la me signora Teresa Baratela. (372-373)

L'uomo, costretto a convivere con le burle dei paesani, sempre pronti a ricordargli la sua condizione, ha deciso di farne motivo di scherzo, ironizzando per nascondere la profonda delusione subita.

Si noti qui l'emergere di un linguaggio più autentico, che ha perso ogni artificiosità ed è quasi del tutto dialettale, eccetto la frase «io non sono quello che paio».

I toni poi si fanno sempre più seri, dai tratti lugubri e Contenton perde ogni tratto proprio della macchietta:

La me abitazion l'è un convegno de ombre. Ombre de cossa? No lo so. Mi, e un convegno de ombre: ombre, forse, de fantasie sperse. La me sembra un'ombra anca la dona – la Silvana – che la vien a netàre.

[...]

Co rientro da l'uficio, o da l'ostaria dove che go mandà zo un bocon, giro par le stanze, che le xe pochissime, come se girasse par un castelo largo largo. La xe la solitudine. Par mi, la solitudine l'è un castelo interminabile co' drento mi che giro e giro, de qua, de là, senza un parché al mondo. (373-374)

La tristezza e la rassegnazione prendono il sopravvento e il personaggio esce di scena a seguito di una funerea rivelazione: «Paron Toni, che la felicità no la sia sora la tera ma soto?» (374).

Ranocio, invece, è un personaggio-macchietta più tradizionale, dai tratti bizzarri e parodici. Conosciuto da tutti come il nullafacente del paese, passa le sue giornate in osteria a curiosare nelle faccende altrui e campa proponendo affari loschi ai popolani per conto di ricchi signorotti.

Paradossalmente, dopo aver proposto a Toni la vendita della sua tenuta al cavalier Mentasti, si definisce un folclorista e si erge a difesa delle antiche tradizioni ormai destinate a scomparire a causa del progresso:

el nostro mulin l'è sul punto de troncàre l'atività. Ultimo mulino natante del Po. Decisione recentissima. Un altro sacrificio a l'industria molitoria.⁴⁰⁷

[...]

Anca par el nostro paesagio, anca par la nostra Bassa, questo l'è un periodo d'epiloghi. O sparisse l'ultimo ponte de barche, o sparisse l'ultima coriera a cavali, co' tuti quei sonagi, o sparisse dai nostri cantari le nostre ultime vilote – «In mezo al mare gh'è do tessarole...» –, o sparisse l'ultimo tragheto co' la corda da sponda a sponda. Insoma, el folclore... (379)

Si tratta di affermazioni ricche di riferimenti popolari, di carattere geografico (il Po, la Bassa), ma anche socioculturale: dal ricordo delle principali attività e usanze del Polesine alla citazione in cui viene ripresa una canzone popolare, come precisa Palmieri nella *Nota* al testo.⁴⁰⁸

Dal punto di vista linguistico, da notare è la liricità delle battute, data dalla sintassi spezzata e dalle ripetizioni, in particolare della voce «sparisse». Anche Toni rileva questo aspetto, tanto da commentare, poco dopo: «Ciò, si' anca poeta. Infatti sta vostra fedeltà al folclore cossa xela se non poesia? Vu continuè a stupirme: plebeo muto, ma artista squisito» (379). L'ironia di Toni svela subito l'artificiosità di Ranocio e del suo linguaggio. Il personaggio, infatti, cerca di darsi un tono utilizzando un registro che non gli appartiene e costruisce i suoi discorsi guidato sempre da secondi fini.

Nelle sue battute c'è un continuo alternarsi tra dialetto e italiano, anche colto: «Par farghe 'na domanda, solo 'na domanda. Nulla d'astruso» (378), «Eh, che ira! Come se la settimana scorsa, durante il nostro... (*Cercando le parole*) ...il nostro succinto diverbio... mi a lu no ghe fusse stà utile» (378). Anche Ranocio, come Contenton, non riesce però a sostenere a lungo l'italiano e spesso non pronuncia le doppie, come si può vedere anche nei discorsi più ampi:

Zerto che i ladri, qua da nualtri, i xe difetosi d'imaginazione. Ladri che mira a spiccioli, a dei semplici biglieti da mile. (*Mutando tono*) Manca l'immaginazione alata, quella che sofia via i milioni da le casseforti blindate. (379)

Si noti il contrasto creato dal poetico riferimento all'«immaginazione alata» accostato ai regionalismi «quela» e «sofia».

⁴⁰⁷ Della scomparsa dei mulini parla anche Gino Piva nella poesia *Molini in tel Adese*, presente nella raccolta *Cante d'Adese e Po*, modello dichiarato di Palmieri. Nella nota dell'autore alla lirica si legge: «Anche i molini sull'Adige, come quelli sul Po, che completavano pittorescamente il paesaggio fluviale, vanno scomparendo. Non so qual legge o regolamento ne abbia decretata la fine per quanto, anche durante la loro agonia, si siano dimostrati utili», Piva 1930, 95.

⁴⁰⁸ «Da *La tessarola* (La tessitrice), canzone che “ricorda le scorrerie dei pirati nell'Adriatico e il commercio degli schiavi” (Mazzucchi)», CV, 393. La fonte a cui si riferisce Palmieri è il volume *Vecchi canti popolari del Polesine* di Pio Mazzucchi, come si vedrà in un paragrafo dedicato. Cfr. § 3.2.2.4.

Pendon e Pelandra dei «Lazzaroni» guide del popolo

Pendon e Pelandra, come si è visto, sono due popolani a capo di una sorta di mala di paese. Essi tendono ad affermare il loro ruolo anche attraverso il linguaggio; un linguaggio che si fa ancora una volta segmentato, tra il dialetto e l'italiano, e che serve ai due malviventi per darsi un tono.

Pendon è un personaggio di base molto schietto e aggressivo; la sua lingua madre è il dialetto e tende spesso a un lessico basso, volgare: «Care quele tetine» (400), «Mi ghe sgnaco le buele in man come se le fusse un masso de garòfani» (400), «la mete sempre le tetine a la finestra [...] Le xe fiape, no le taca più» (416). Significativo anche il seguente periodo, nel quale Pendon, convinto di conquistare Rosalia con una sorta di psicologia inversa, ne parla malamente mentre corteggia Filomena:

La Rosalia no ga avudo educassione. Del resto, cossa podevela imparare tra sti quatro imbiaghi de la so ostaria? A magnare 'l parsuto co' le man, a sgionfarse de polenta, a bevare un litrasso tuto in un fià, a forbirse la boca – 'na bocassa – co' le màneghe, a spquare drento i goti, a sgnacare 'l muso ne le pignate, a spulegarse in presenza de tuti. (416)

Da notare gli ipervenetismi «sgionfarse», «sgnacare», «spulegarse»⁴⁰⁹ e i dispregiativi «litrasso» e «bocassa», oltre, in generale, ai riferimenti bassi, corporali («sgionfarse de polenta», «spquare dentro i goti», «spulegarse»). Testimonianza di un linguaggio molto espressivo e di una dialettalità fortemente popolare e volgare. Pendon fa uso, inoltre, di esclamazioni come «Oè» (400, 402, 409, 417) e «Ostrega» (417), nonché di modi di dire popolari come «muso da ghiande» (400) e «i me tira a cimento»⁴¹⁰ (406).

Quando però si rivolge a Rosalia, azzarda alcuni passaggi in italiano, alternati con tessere di dialetto e regionalismi, il tutto accompagnato da generici riferimenti culturali e musicali, in un tentativo mal riuscito di elevare il suo registro. Si legga, ad esempio, il seguente scambio con la giovane:

PENDON. Io corteggio la Rosalia, e da questo ritrovo mondano no me destaco mai. La Rosalia è la mia donna.

ROSALIA. La voglia!

PENDON (*galante*). Sì, belessa: o voi o la morte.

[...]

«È l'amore uno strano augello...» (*Poi*) Non si sa mai, belessa. Oggi mi odiate, domani chi sa. (402)

⁴⁰⁹ Mazzucchi 1907: «Sgionfarse, v. GONFIARSI | (di cibo) Rimpinzarsi», «Sgnacare, v. SCAGLIARE; Scaraventare», «Spulegare, v. SPULCIARE [...] (rifl) *Spulegarse*».

⁴¹⁰ Boerio 1867: «CIMENTAR o TIRAR o METER AL CIMENTO UNO, *Provocare*, cioè Incitare o Commuovere alcuno a sdegno». Mazzucchi 1907: «*Tirare a Zimento, Provocare*».

Evidenti, in queste battute, sono il regionalismo «la Rosalia» e l'accostamento diretto tra italiano e dialetto («Non si sa mai, belessa. Oggi mi odiate»), oltre alla citazione dalla *Carmen*. Significativo in questo senso anche un successivo passaggio più ampio:

Ah sì? Ma io non lo temo. (*Cantando*) «E qui l'amor si paga a colpi di coltello.» (*Poi, sempre a Rosalia*) Xe par vu che Pelandra 'l ga lassà la nostra compagnia, e che adesso 'l me fa guera. Litigi teribili. Ma io... (*A Filomena che con la madre Mustaci entra da sinistra nel cortile*) Vi atendevo, belessa conturbante. (405)

Oltre all'alternanza dei due codici linguistici, si notino i regionalismi «teribili» e «vi atendevo».

Quando Pelandra, suo rivale in amore, entra in scena, Pendon sembra sentire ancor più la necessità di elevare il registro del proprio eloquio. Abbandona completamente il linguaggio basso e i riferimenti volgari e cerca di imitare il compare che sembra essersi “ingentilito” nei modi e nell'espressione per far colpo su Rosalia. Per riferirsi alle galline rubate a Buran parla di «pennuti» e di «ridicoli animali da cortile» (410) e definisce i lazzaroni i suoi «subalterni» (412). Non sempre, però, l'esprimersi in italiano gli riesce bene e incorre in un vero e proprio errore grammaticale, usando «sodisfaccio» (412) in luogo di *soddisfo*. In una didascalia viene reso esplicito il suo intento di riprodurre i modi e il linguaggio di Pelandra:

(*alla Batistona, imitando Pelandra*). Quel marengo xe 'l me primo guadagno: lavoro anca mi. E quela mancia, madama Batistona, xe 'l pegno de la me amicizia e de la me gratitudine. Io non recito la comedia de la morale, mi no ingano le tose insulse e le genitrici stupide. Mi fasso sul serio. Oro! Ah la poesia de l'oro! E anca de l'argento, se vogliamo. [...] (*A Rosalia, salutando*) Note, belessa. Sognatemi. (413)

Pelandra, infatti, fa il suo ingresso in scena sotto le vesti di un lazzarone “ingentilito” per amore e, per darsi un tono, fa ricorso a un italiano anche colto, aulico, in modo abbastanza corretto, a differenza di Pendon. Pelandra sembra in grado di sostenere intere frasi e discorsi in italiano, anche se, nella maggior parte dei casi, l'italiano viene spezzato dal dialetto e predomina una pronuncia regionale (senza le doppie). Si riportano alcuni esempi tratti dalle battute d'ingresso del personaggio:

Mi no son più el solito lazaron che va par le ostarie a scaldare le careghe e a fare combàtare. Adesso voi potete già distinguere: tra me e queste ripugnanti scoasse (*Indica gli altri*) ci còre, oh se ci còre. (409)

L'amore mi ha redento. Son stà 'na canagia, vero, ma il lavoro nobilita l'uomo e pertanto el me nobilita anca mi. Presentemente, porto le valise a la stazion, agiuto al mercà,

me preparo a fare la comparsa ne la stagione lirica de la fiera – i darà el *Trovatore*. Tuti ga fiducia in mi. (409)

Quei do polastri, madama Batistona, li ho acquistati coi me primi guadagni. Ve li dono. Non vi impegnano per il futuro. I vol dimostrare el me proponimento de fare pulito e la me riconoscenza. Voi, madamigella Rosalia, con le frecce del vostro sguardo mi avete indicato il cammino. (*Alla Batistona*) Consentite? Giacché ci sono vi ofro anca la sporta. (409)

Il continuo passaggio da italiano a dialetto è evidente e può essere anche repentino, come nel caso di «ripugnanti scoasse» e «proponimento de fare pulito». Da notare anche, nell'ultimo esempio, il generico lessico amoroso, prelevato da topoi di lunga data, e il regionalismo «vi ofro», in aperto contrasto con il precedente «Giacché». In generale, i modi sono eccessivamente pomposi, basti vedere l'uso degli appellativi «madama» e «madamigella» per rivolgersi alle popolane.

Significativo è anche il seguente passaggio:

Vi prego, madama Batistona, de no badarghe. L'è gente piena de invidia. I vomita el fango che hanno nel gargato. I miei sentimenti per la madamigella Rosalia sono onesti, e onesta è la mia vita. (*Con finta letizia*) Mi lavoro. Ah la poesia del lavoro! (*Alla banda*) Voi, poari manigoldi, le ignorate queste robe, queste consolazioni. (411)

Pelandra rischia di essere smascherato da Pendon e dagli altri lazzaroni, ma riesce a tenere in piedi la sua farsa, trattando i malavitosi con sufficienza. Per farlo incorre in riferimenti bassi che però cerca di nobilitare usando l'italiano, non sempre con pieno successo. In «I vomita el fango che hanno nel gargato» apre con il dialetto, poi tenta l'italiano con «che hanno», ma chiude con il dialettalismo «gargato», probabilmente perché non conosce il corrispettivo lessema in lingua.

Ma il lazzarone, nonostante le continue provocazioni di Pendon, riesce a non cedere ai volgarismi:

PELANDRA. [...] C'è una machia ne la mia esistenza, una machia nera che debo lavare.

TRIVELA. La sarà 'na macia de vin.

PELANDRA. Mi confesso, Rosalia.

PENDON. Ma se lo sa tuta la çità! Qualche ano de galera. No fare 'l tragico. In preson ghe son stà anca mi e no la smeno tanto.

PELANDRA (*a Rosalia*). Ah il miracolo de la me redenzione! Per voi, madamigella, e per la maressiala vostra madre, mi, in sto mese, go cambià vita, compagni, vestito. Mi no go più 'na scavegiara de peoci e 'na camisa coi busi. (*Indicando Pendon e gli altri*) Lori, qua, a frastornare gli assidui e a fragiare, e mi, là, a sgobare nobilmente.

PENDON. Nel ponaro de Buran.

[...]

PENDON. Mi te rompo 'l muso, bada.

PELANDRA. Ti no te rompi gnente.

PENDON. Mi te orbo d'un ocio.

PELANDRA. Me resta l'altro. Anca il sole è monocolo. (*A Rosalia*) Io vincerò. Diventerò un signore, voi mi amerete, la coparò, questa gentalia, soto 'na scaretà de carte da mile. (411-412)

Alle violente minacce di Pendon, Pelandra risponde pacificamente, in modo quasi poetico («Anca il sole è monocolo») e, in questo modo, tiene in piedi la farsa con Rosalia. Si noti, nel dialogo, il contrasto tra il linguaggio naturale di Pendon, intento a smascherare il rivale, e quello artificioso di Pelandra. Quest'ultimo fa uso di inserti colti, ma li pronuncia malamente («una machia nera che debo lavare», «la coparò, questa gentalia»), oppure li accosta a regionalismi («sgobare nobilmente»). L'effetto è decisamente comico.

3.2.2.2. *Il rifiuto della paesanità nel linguaggio di Menego della «Corte» e di Sandro della «Fumara»*

Nelle commedie della trilogia polesana vi sono anche dei personaggi che esprimono disprezzo nei confronti della paesanità e dei loro più orgogliosi rappresentanti.

Menego Brustolina, personaggio di origine umile, nel tempo si è arricchito grazie al commercio, entrando a far parte della classe borghese. Fiero della sua ascesa sociale, tratta con sdegno e sufficienza i popolani e ostacola le nozze del nipote con una paesana proprio a causa del divario economico con la famiglia di lei. Quando si trova costretto a dialogare con i popolani, li tratta con sufficienza e risponde alle loro fiere affermazioni con ironia. Si veda, ad esempio, il seguente scambio con Napoli:

MENEGO. Per so regola, mi no parlo co' le persone de le quali no so gnente.

NAPOLI. Me presento subito. (*A sé*) Ancò son per tuti un cristian ignoto.

MENEGO. E gnanca parlo co' le persone che no xe de me gusto.

NAPOLI. È troppo! [...] Mi son Napoleone Soasa – e Soasa non è soltanto un cognome, l'è anche un vocabolo rovigotto che corrisponde all'italiano “cornice”. Mi son Napoleone Soasa in dialetto e Napoleone Cornice in lingua. [...]

MENEGO. Sparagnemo 'l fià. (213)

Menego non è per niente interessato a sentire quello che Napoli ha da dire e liquida sbrigativamente il fiero popolano. Anche più avanti, in risposta agli sproloqui dell'uomo sulle tradizioni della Corte, il borghese ironizza ridicolizzando i toni eccessivamente celebrativi:

NAPOLI. [...] I bìgoli di tuto il Polesine i se cusinava nei recipienti che venivano creati in queste case. Case, e la postilla è superflua, che allora non erano degli abituri diroccati.

MENEGO. Le gera dei casteli.

NAPOLI. Per di più, qui hanno vagito il parrucchiere Fogagnolo [...] e il cafetiere Ferrari, che non da oggi domina con le sue cicare Piazza Vittorio Emanuele.

[...]

MENEGO. La ringrazio de la notizia. Dunque, el barbiere Fogagnolo e 'l cafetiere Ferari...

NAPOLI. ...sono due cortigiani di qui che si fanno onore al centro. Inoppugnabilmente.

MENEGO. Me ralegro. (215)

Anche Ferucio tenta di dare voce al popolo, rivendicando con orgoglio la dignità della propria famiglia, ma Menego gli risponde con la solita ironia e sufficienza:

FERUCIO. Me despiase. Lu rinunzia a 'na perla de nevoda...

MENEGO (*ironico*). No se pol avere tuto...

FERUCIO. ...e so nevodo ghe rimete un missiere coi fiochi.

MENEGO. No me lamento. Mal comune, mezo gaudio. Rinunzio mi e, sia pure malvolentieri, rinunzié anca vualtri. Mio nevodo ghe rimete, e gnanca vualtri fé un afare. No me lagno. (216)

Come si può vedere, Menego si esprime principalmente in dialetto; anche se rifiuta la paesanità per presa di posizione, non abbandona il suo linguaggio d'origine. Dopotutto, è pur sempre un popolano che si è arricchito nel tempo e perciò ha ricevuto un'educazione modesta, al pari degli altri popolani. La sua dialettalità raggiunge anche dei registri molto bassi, volgari; si veda, ad esempio, la battuta con la quale fa il suo ingresso in scena:

Proprio mi: Ménego Brustolina, el barba de Nicoletto. Quel selvàdego, quel tangaro, quel cancaro, quel sempio de Ménego Brustolina. (212)

Una sorta di autorappresentazione ironica costruita con un elenco di termini volgari e turpiloqui. Anche una risposta a Napoli tradisce un linguaggio scurrile, nonostante l'espressione sia in parte censurata:

NAPOLI. Egoista! Riguardo, po', a le condizioni sociali, l'aviso che le mie idee sulla lotta di classe...

MENEGO. Lu, le so idee, el pol tacarsele. (214)

Prendendo invece in esame la figura di Sandro della *Fumara*, si tratta di un giovane dotato di una certa cultura: per lungo tempo ha vissuto con la madre in diverse città del Nord Italia, è diplomato in ragioneria ed è un appassionato lettore. Nonostante la formazione cittadina, però, il giovane comprende e parla il dialetto polesano, cosa di cui lo stesso Toni si stupisce:

TONI (*a Sandro*). Te discòri in dialeto.

SANDRO. Tra mi e la mama xe raro che se adòpara l'italian. E po', gavemo abità a Verona, a Venezia... No stemo a Milan che da un paro de ani. (334)

Nei primi due atti Sandro si esprime quasi esclusivamente in vernacolo, creando una sorta di vicinanza, di legame con il nonno Toni e con la sua terra. Nell'ultimo atto, invece, si assiste a un progressivo e inesorabile rifiuto della paesanità da parte del giovane, abituato ormai alla vita in città e ai suoi ritmi. Il diniego della paesanità passa anche per il linguaggio, che si arricchisce di tessere e frasi in italiano, anche colto.

Nel dialogo conclusivo con Toni si ritrovano tutti questi elementi, a partire da un'affermazione che segna la decisa presa di distanza dal popolo campagnolo: «Comprare ancora dei ètari? Un afare da gente antidiluviana.⁴¹¹ La convenienza l'è quela de inserire 'l capitale in-tel'industria» (382). Da qui, Sandro, in una graduale confessione, svela il suo disinteresse verso la tenuta e le relative tradizioni che il nonno stava cercando di trasmettergli:

Nono, nualtri do se dovemo sciogliere da un equivoco. Mi no go acetà de vegnere, o tornare, in Polesine par sforzarme de diventare el to continuatore no soltanto pratico ma anca "spirituale" – lo savevo, lo savevo de no essare fato par i to campi, par i to àlbori –; mi go aderio a la trovata "villereccia" de me mama par svincolarme da me mama – no ghe ne podevo più. (383-384)

Nel linguaggio del giovane si fanno sempre più strada cultismi e termini aulici che spezzano il dialetto; segno di una totale padronanza dei due codici linguistici. Si riportano alcuni esempi:

ma come conosso i so drammi, el so orgoglio davanti a ti e a la zia Giselda, le so puntigliosità anca nobili, cussì conosso la so legerezza, la so volubilità, le so matade – (*Freddo*) e po' la so naturale imoralità: imoralità. (384)

Son edotto in materia da 'na me morosa – 'na morosa provvisoria. [...] La cortesia e l'ossequio i xe quei de sempre. (384)

⁴¹¹ Con questa espressione, Sandro si riferisce alla gente vissuta prima delle tragiche inondazioni che, a fine Ottocento, hanno segnato il Polesine. Ne parla largamente anche Piva nelle sue *Cante*; si veda, ad esempio, la nota alla poesia *Vecia città*: «La città di questa fantasia è il capoluogo del Polesine non difficile a riconoscersi dai pratici di quella terra, se pure la visione è d'altro tempo, di quando v'erano – prima delle opere di bonifica – più nebbie (*fumare*) [...]. Si accenna nella fantasia alle rotte paurose dei fiumi che anche l'agro non lontano dalla città [...] rendevano sommamente drammatico», Piva 1930, 61. O, come scrive nell'introduzione alla raccolta: «Si deve pensare ad un paese sommerso, prima di questo che oggi si vede compatto e florido di biade per virtù della sua gente naufraga spesso dei suoi stessi fiumi, travolta, essa e le sue biolche, dalle rotte», Piva 1930, 11.

Tera, salgàri, rosade, canevari, cieli svampanti, golene: no me ne frega gnente. Perdona la sincerità – e la loquela. De quando in quando la sincerità l'è necessaria. (387)

Si notino, nel primo esempio, le tessere di italiano «orgoglio», «puntigliosità» e «volubilità», nonché i regionalismi «legerezza» e «imoralità». Rilevanti i cultismi «edotto» ed «esecro», ma anche i termini e le espressioni più genericamente colti «ossequio», «cieli svampanti» e «loquela». Nell'ultima battuta riportata, inoltre, è evidente lo stacco tra la terminologia alta e il lessico campagnolo, ravvisabile nei termini “tecnici” «salgàri», «rosade», «canevari», «golene». ⁴¹²

3.2.2.3. *L'onomastica: i nomi “parlanti” dei popolani*

Interessante è anche approfondire l'onomastica della trilogia polesana. I nomi, infatti, sono spesso “parlanti”, ovvero fanno riferimento a un tratto distintivo dei personaggi, sia esso comportamentale o prettamente fisico.

Indicativo, nella *Corte*, il soprannome attribuito al sagrestano del paese, Canarin, che potrebbe essere connesso all'espressione, presente nel Boerio, «cantar da canarin», che significa, figurativamente, «cantare il vespero ad alcuno». Napoli commenta ironicamente il nome: «El sacrestan de San Bortolo, ovvero il cittadino Ernesto Munaro al quale è stata applicata dal popolo la nomenaglia de Canarin, che l'è 'na nomenaglia zala» (210).

Anche il cognome di Menego Brustolina rimanda al dialetto «brustolin» e alla relativa espressione «saver da brustolin», ovvero «saper d'arsiccio». ⁴¹³ Il cognome richiamerebbe così, metaforicamente, il carattere scontroso, “acceso” di Menego. ⁴¹⁴

Nella *Fumara* i nomi interessanti sono certamente quelli delle macchiette.

Contenton spiega personalmente l'origine del suo soprannome:

I me ciama Contenton. Sta parola *contenton* mi saltò fuori nel prendere moglie. Chiarisco: mi sbrissò fuori come agiunta al “sì” tradizionale. «Sì, signor sindaco, son contenton.» (*Mutando tono*) I pòle imaginarse: da alora – zenaro del Novecentoventi – son Contenton per l'intero circondario. (*Mutando tono*) Non basta. La mia signora, Teresa Baratella, nel febraio del medesimo ano [...] l'abandonava el teto coniugale, ossia la scapava con uno dei sonadori [...]. Apriti cielo! Con quei corni – non musicali – spiturerà da la mia signora sul mio stema familiare mi diventavo per l'ironia de la gente più Contenton che mai. Contenton e cornuto. (347)

⁴¹² Si tratta di termini prelevati direttamente dal glossario di Piva 1930: «*salgàri*: salici» (102), «*rosada*: rugiada» (41), «*canevaro*: terreno coltivato a canapa, tipico della campagna polesana» (41), «*golena* (anche *maresána*): il largo tratto di terreno irregolare ed arenoso che dal sotto-argine di un fiume si stende fino al corso dell'acqua. [...] le golene sono particolarmente caratteristiche del corso del Po, in Polesine: ed infinitamente pittoresche» (127).

⁴¹³ Mazzucchi 1907: «Brustolin, *sm.* (da caffè) Tostino. | Brina; Brinata. | *Saver da brustolin*, Saper d'arsiccio».

⁴¹⁴ Inoltre, *brustolina* è anche un termine dialettale che sta per «Sémina; Semenza», *ibid.*

Lo stesso Ranocio, poco dopo la sua comparsa in scena, svela le ragioni del suo nome, attribuitogli, anche nel suo caso, dai compaesani:

E lasso che i me ciama Ranocio – Ranocio, i dise, par el fango de le me osservazion, de le me ironie sul conto de la gente. (*Mutando tono*) Ranocio! Mi beffano per difendersi. (317)

Il soprannome evidenzia quindi il carattere opportunistico e doppiogiochista del personaggio, disposto a tutto pur di campare senza mai effettivamente lavorare. Si mette al servizio di ricchi signori per ottenere un guadagno facile e, per raggiungere i suoi scopi, davanti ai popolani si dichiara un folclorista, come si è visto. *Ranocio* sembra però anche una forma dialettalizzata di *ranocchio* e potrebbe quindi indicare, ispirandosi a un detto veneziano,⁴¹⁵ il lamentarsi continuo del personaggio per la sua condizione di miseria, quando in realtà trova sempre un modo per barcamenarsi.

Ma la commedia che raggruppa più nomi “parlanti” è certamente *I lazzaroni*. Nel testo, infatti, quasi tutti i personaggi sono chiamati con dei nomignoli costruiti ad hoc per indicare un tratto della loro personalità o una caratteristica specifica del loro aspetto fisico. Molti di questi sono ripresi da Palmieri dalle sue poesie; si ricorda, infatti, che l’autore dichiara apertamente l’ispirazione al mondo delle sue liriche.⁴¹⁶

A tutti i lazzaroni, infatti, viene attribuito un soprannome. Nei casi di Trivella, forma dialettale di *trivella* e Sventola, termine che in dialetto indica lo schiaffo,⁴¹⁷ il riferimento è al carattere violento dei malavitosi. Particolare, poi, il nome Slapasuca, composto da *slapa* (quindi da *slapare*, ovvero, *ingurgitare*)⁴¹⁸ e *suca*, in italiano *zucca*: la traduzione letterale sarebbe, quindi, *divorazucca*, come specifica Palmieri nel glossario.⁴¹⁹ Anche i nomi dei capi della banda sono significativi: Pendon ricalca il termine dialettale che significa *pendaglio*,⁴²⁰ mentre Pelandra deriva di certo da *pelandron*, o direttamente dall’italiano *pelandrone*. I soprannomi rimandano alle caratteristiche principali dei due lazzaroni, rispettivamente la furfanteria di Pendon e la pigrizia, la tendenza alla nullafacenza di Pelandra.

⁴¹⁵ Boerio 1867: «TOTE RANE! NO LE XE ALTRO CHE RANE, Dicesi riferendosi a taluno che lagnasi continuamente di patire dei mali che in realtà non sussistono, mentre invece ei gode buona salute. Chiamasi RANE nel nostro vernacolo siffatte lagnanze insussistenti e RANER si appella chi si professa sempre ammalato essendo sano».

⁴¹⁶ Cfr. § 3.2. Non è un caso che una raccolta di liriche palmieriane si intitoli proprio *Lazzarone*.

⁴¹⁷ Il termine è riportato da Palmieri nel suo *Glossario* in CV.

⁴¹⁸ Mazzucchi 1907: «v. PAPPARE; Ingurgitare; Pacchiare; Scuffiare».

⁴¹⁹ CV, 621. Il nome compare anche nella poesia di Palmieri *La banda* (v. Battizocco-Cibotto 1989, 73-74).

⁴²⁰ Boerio 1867.

Significativo anche il nome della proprietaria dell'osteria, «La Batistona», probabilmente un accrescitivo di Battista. Il nominativo è utilizzato da Palmieri in due poesie,⁴²¹ anche nella variante *Batisòrsola*.

Infine, sono da notare il nome di un altro frequentatore dell'osteria, Canevon, da *caneva*, ovvero *cantina*,⁴²² e il soprannome attribuito alla popolana Catina, ovvero Mustaci: termine che, in dialetto, indica i baffi.⁴²³ La donna, infatti, viene derisa per questo suo tratto fisico:

ROSALIA (*provocante*). Egregia signora Mustaci, se i me struca xe segno che son ben fata.

MUSTACI (*scattando*). Mi me ciamo Catina...

ROSALIA. ...deta Mustaci. Che la se li raspa, se no la gradisse le nominagie. (406)

3.2.2.4. *La cultura musicale del popolo e le fonti di Palmieri*

Le commedie polesane contengono anche precisi riferimenti alla cultura e alle tradizioni popolari. Un aspetto particolarmente curato è quello musicale: tra le battute dei personaggi vengono inserite canzoni, filastrocche e poesie di matrice folclorista che accentuano il carattere fortemente paesano dei testi.

Nella *Nota alla Corte de le pignate*, Palmieri parla proprio di un testo fatto «di canzoni, di quartetti, di coretti».⁴²⁴ E, difatti, non sono pochi gli inserti musicali presenti nel primo atto, che si apre proprio con due cori dei ragazzi del paese:

CORO DELLA QUAGLIA

Dise la quagia: – Mi son pelosa.

Dise 'l quagioto: – Vòi che la tosa?

Dise la quagia: – No go le fòrbese.

Dise 'l quagioto: – Ghe n'ho quatòrdese.

Dise la quagia: – Le gato robà?

Dise 'l quagioto: – Le go catà. (203-204)

CORO DELLE NOZZE DI MATTEO

– Neo, neo, s'ha maridà Mateo.

La sposa l'è 'na zota.

– Cossa gai dà de dota?

– Un saco de nosele

de quele moscatele

che fa vegner la roгна.

– Chi ga la roгна grata,

⁴²¹ In particolare, nelle liriche *Ostarie e Cronaca nera*.

⁴²² Mazzucchi 1907.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ CV, 270.

e mi che no ghe n'ho
la note dormirò. (204)

Si tratta di due cantilene per bambini che Palmieri preleva direttamente dalla raccolta di Mazzucchi *Vecchi canti popolari del Polesine*, come dichiara in nota.⁴²⁵ I caratteri della cantilena sono ben ravvisabili nel ritmo incalzante, nelle frequenti ripetizioni e riprese, nonché nel ricorso a delle semplici rime bacciate. Da notare anche l'uso di un lessico di base, infantile, dai tratti popolari; si veda, in particolare, il ripetuto «neo» che, come specifica Mazzucchi, «è un riempitivo del discorso, un'esclamazione, quasi *Marameo*».⁴²⁶

Più avanti si trovano altri canti, prelevati sempre dalla raccolta di Mazzucchi, che vengono inseriti tra le battute dei personaggi interrompendo la scena. In questi momenti, infatti, i popolani sospendono improvvisamente il dialogo e intonano il coro all'unisono, come se fossero delle maschere moderne. Talvolta Palmieri non si limita alla copiatura e rimaneggia i testi creando delle commistioni. Si veda, ad esempio, il seguente coro:

(*Campane. È un rintoccare discreto.*)

MARIETA. L'Avemaria.

(*Con Napoli, Giustina e Marieta si canta dalle porte, dalle finestre, dalla strada*)

CORO DELLA GABBANA

Din don din don Furlana,
prestème la gabana.
No ve la posso dare
che l'ho mandà a impegnare.
Din don din don dindera,
in fiore xe la tera,
la tera negra e bona
tre che canta, tre che sona.
L'erba bona fa fenocio,
Margarita struca d'ocio,
struca d'ocio a sior Antonio,
nu faremo 'l matrimonio.
Lo faremo a primavera
quando in fiore xe la tera,
quando pronta ho la gabana,
din don din don Furlana. (212)

Come dichiara l'autore nella *Nota*,⁴²⁷ il testo riprende due cantilene riportate da Mazzucchi che vengono però liberamente unite e rimaneggiate. Il coro, così

⁴²⁵ CV, 271.

⁴²⁶ Mazzucchi 1929, 5.

⁴²⁷ CV, 272.

composto, si inserisce perfettamente nel contesto della scena: l'attacco (con l'onomatopea «Din don din don») si ispira al suono delle campane del paese indicato poco prima nella didascalia, mentre la seconda parte introduce un tema caro ai popolani della *Corte*, ovvero quello nuziale («nu faremo 'l matrimonio»). Significativo il fatto che, subito dopo, entri in scena proprio Menego per opporsi alle nozze tra Nena e il nipote Nicoletto.

Anche nella *Fumara* vi sono alcuni riferimenti alle filastrocche popolari del Mazzucchi, ma viene meno, nella commedia, l'elemento corale. Infatti, delle filastrocche, vengono riportati solamente alcuni versi all'interno delle battute, mantenendo così intatta la continuità scenica. Tali citazioni vengono usate dai personaggi come riferimento popolare, con finalità diverse. Ranocio, ad esempio, accenna al canto *La tessarola*, come si è visto,⁴²⁸ per certificare un folclorismo fasullo atto solamente a farsi ben vedere da Toni e a concludere l'affare.

Toni, invece, usa i riferimenti popolari con ben altri scopi. Si veda, in particolare, questo passaggio tratto dall'estremo dialogo con Sandro:

Vòto che venda 'l sudore dei nostri veci e quello mio, e 'l sfiancarse dei nostri contadini nel mudare la palude velenosa in gran da masenare? [...] Vòto che venda el nostro sfibrarse contro l'invasion de le aque – aque a brentana zo dai àrzari sbregà? Vòto che venda l'infanzia de to papà – to papà che 'l coreva a piè nudi tra l'erba, e che 'l sembrava, fresco e ridente come che 'l gera, el principio de la nostra filastroca su Marzo: «Gh'è qua Marzo / verde e scalzo»? (383)

L'uomo, di fronte al disinteresse del nipote, ricorda con orgoglio e trasporto le sue fatiche e quelle dei suoi antenati, rivendicando la bellezza del Polesine e delle sue tradizioni. Per farlo fa ricorso anche alla citazione di una filastrocca che sembra ricordargli l'infanzia del figlio defunto. Si tratta dell'incipit di una ballata di Palmieri, come dichiara egli stesso in nota,⁴²⁹ specificando però la diretta ispirazione a una filastrocca polesana tratta dal Mazzucchi.

Nel suddetto dialogo si trova anche un riferimento ad alcuni versi di Gino Piva, citati, questa volta, dall'antipaesano Sandro:

Go provà. De imedesimarme coi to campi, co' le to rosade, col to caligo fisso, coi to cieli infogonà go provà, come go provà de fare mia, intimamente mia, l'altra filastrocca che ti te prediligi, la filastrocca sul Polesine: «A vene d'aqua e sangue de tramonti, / canali in verde par deserti in oro». (387)

⁴²⁸ Cfr. § 3.2.2.1.

⁴²⁹ CV, 393. Il componimento di Palmieri si intitola *Ghè qua Marzo* (v. Battizocco-Cibotto 1989, 172-174) e si ispira evidentemente alla filastrocca *Per incontrar Marzo*, che si apre con i seguenti versi: «Ghe qua Marzo, / Co un piè calzà e uno descalzo» (Mazzucchi 1929, 58).

Si tratta, come indicato da Palmieri,⁴³⁰ di due versi provenienti da due distinte liriche di Piva, rispettivamente, *Erù* e *Monti de sabia*, pubblicate entrambe nelle *Cante*. I versi vengono accostati creando un parallelismo: tematicamente, le «vene d'acqua» si collegano con i «canali in verde», mentre i «tramonti» con i «deserti in oro». Le prime due espressioni sembrano riprendere il riferimento di Sandro ai «campi», mentre i tramonti rimandano direttamente ai «cieli infogonà».

3.3. *I copioni d'addio: «Quando al paese mezzogiorno sona» e «Scandalo sotto la luna»*

Con le sue ultime due commedie Palmieri approfondisce ancora di più l'ambiente provinciale, svelandone i meccanismi più nascosti; la provincia reale, crudele, dominata indistintamente dall'ipocrisia, si rivela in tutti i personaggi.

Tutto questo mentre il linguaggio abbandona i toni coloristici della trilogia polesana assumendo tratti più moderni; come afferma Puppa: «per queste ultime commedie, certo, Palmieri aveva puntato ad una circolazione nazionale, come si può constatare nel lavoro linguistico, tramite un lessico pur dialettale ma ormai rialzato dal colorismo locale verso un arrotondamento italianizzante».⁴³¹ Si afferma, come si vedrà, una nuova lingua teatrale che si fa sempre più moderna e spontanea, lasciando indietro, progressivamente, l'artificiosità delle macchiette.

Quando al paese mezzogiorno sona, composta nel 1936, viene subito allestita da «tutte le compagnie primarie del teatro veneto, dalla Giacchetti alla Baldanello Cavalieri, alla Baseggio, finanche con la straordinaria cantante Toni Dal Monte».⁴³² Le repliche si estendono fino agli anni Cinquanta, con opinioni contrastanti da parte della critica. Come scrive Palmieri in una lettera a Marchiori del dicembre 1940:

Quando al paese mezzogiorno sona ha avuto a Roma un ottimo successo di pubblico. La compagnia l'ha data per tutta la sua permanenza alla capitale. La critica si è divisa in due settori: quelli che non dovevano vendicarsi e quelli che dovevano vendicarsi. Morale: elogi e stroncature. Tutto sommato, poca, nessuna comprensione.⁴³³

Osservazioni che vengono riprese anche nella *Nota* al testo, dove si legge:

La posso ritenere la mia commedia più elogiata dalla critica e più stroncata. Si disse che avevo dato al Teatro Veneto il nuovo atto di nascita; si piantò lì il riassunto della vicenda – e di «tante infamie» – con un «francamente, basta»; si citò per onorarmi il Pirandello più

⁴³⁰ CV, 394.

⁴³¹ Puppa 2008, 60.

⁴³² Cuppone 2006, 93.

⁴³³ Cit. in Marchiori 1969, 9-10.

aspro; si scopre che la mia trovata diffamava il Veneto. È la mia commedia più sgradevole, e più gradita nelle grandi città, più biasimata nelle città minori.⁴³⁴

Un copione, dunque, poco compreso e che poteva risultare eccessivamente esplicito per la sua rappresentazione realistica della provincia; una provincia che viene spogliata da ogni abbellimento, come da ogni smodato macchietismo e si mostra per quello che realmente è. Garbato definisce la commedia:

una amara ricognizione di un ambiente di ricchi agricoltori, dove affiorano poco a poco le grettezze e i venali interessi, le meschinità e le trame sordide: un autentico verminaio. Quando alla fine, su tutto viene steso il fitto velo dell'ipocrisia, nessuno si salva, neppure chi, per un momento, pareva avvolto da qualche purezza [...]. Tra l'inizio e la fine, nonostante i molti fatti che si avvicendano, niente è mutato, o meglio, chi non era ancora corrotto lo è diventato.⁴³⁵

Al centro ci sono le vicende della famiglia Camisan, residente in un paese della campagna veneta e appartenente a una borghesia arricchitasi con il lavoro nei campi. L'arrivo di una lettera in cui Pietro, un cugino trasferitosi vent'anni prima in America, annuncia il suo ritorno in paese, genera una serie di liti: tutti, infatti, mirano a ottenere i favori del ricco cugino e ad ospitarlo. Gregorio Camisan è convinto di essere il più adatto ad accogliere Pietro, in qualità di capofamiglia "campagnolo" esemplare, e il fratello Guelfo lo appoggia. Ma il cognato Leonzio Pavanello rivendica con decisione i diritti della moglie Antonia, anch'essa una Camisan d'eccellenza e donna virtuosa. Una serie di vicende e di rivelazioni, però, smascherano l'ipocrisia e la meschinità di tutti i personaggi e delle loro famiglie, a partire da quella di Gregorio. Si scopre, infatti, che sua moglie Amelia ha una relazione clandestina con Salvatore, un politico che fa favori fiscali alla famiglia; Gregorio sa del tradimento ma, per convenienza, non interviene. Come se non bastasse, Salvatore ha una tresca anche con Cecilia, figlia di Amelia e Gregorio. Ma a minare apertamente l'onore dei Camisan è la serva Olga, che svela di essere incinta, ma non sa chi possa essere il padre. Nel frattempo, Leonzio porta avanti i suoi sotterfugi per ottenere i favori di Pietro e convince il figlio Ferucio a chiedere la mano di Cecilia. La giovane, però, rifiuta la proposta e dichiara il suo amore per Salvatore, scoprendo, poco dopo, della relazione con la madre. Ma il «verminaio» non si ferma qui: si scopre, infatti, che Olga ha avuto rapporti sia con Guelfo che con suo figlio Bepi e che li ha ricattati entrambi in cambio del suo silenzio. Leonzio approfitta della situazione per minare il rapporto tra i due fratelli e svela a Guelfo che un anno prima Gregorio, in occasione dell'acquisto di una tenuta, ha mentito sul prezzo in modo da far pagare a lui una quota maggiore. Guelfo però scopre anche che Bepi, ricattato da Olga, ha pagato la donna usufruendo di una cambiale

⁴³⁴ CV, 522.

⁴³⁵ Garbato 2006, 52-53.

con un avvallo con una firma falsificata di Gregorio e che quest'ultimo, scoperto l'inganno, ha comunque deciso di pagare la cifra, conservando la cambiale come garanzia per il futuro. Per difendere la poca onorabilità rimasta alla sua famiglia, Gregorio promuove le nozze tra Olga e Marco, il suo fidanzato, e si fa estorcere una cifra considerevole per la dote della donna. Leonzio poi, a partire da una foto che ritrae Pietro da giovane, palesemente molto simile al figlio Ferucio, smaschera il passato tradimento della moglie e decide di volgere il tutto a suo favore. La commedia si conclude con una scena parodico-grottesca: i Camisan e i Pavanello si riuniscono per scattare una foto di famiglia pensata ad hoc per Pietro e Leonzio posiziona Antonia in prima fila, in modo che il suo giovane amore possa riconoscere e ammirare il suo sorriso accogliente.

Alla fine di questa contesa tra parenti «smaniosi di perbenismo e di soldi»,⁴³⁶ nessuno si salva, tutti sono «colpevoli e farabutti senza eccezione».⁴³⁷ Gli elementi parodici, anche se presenti, nascondono un profondo senso di tristezza, di sfiducia nei confronti della provincia e dei suoi abitanti, ma anche, più in generale, verso la vita. Come scrive Palmieri nella *Nota*:

con quella comicità tra parodistica e farsesca, i tre atti non sono soltanto, come poterono sembrare, come potrebbero ancora sembrare, un'accusa al danaro. Nel porre in satira la cupidigia, nel denunciare il moralismo, bramoso e adultero, della grossa borghesia campagnola, nel burlare la propaganda dell'epoca a favore della ruralità e dell'incremento familiare, i tre atti sono anche allegoricamente una disperazione, una negazione, una dichiarazione di sfiducia – sfiducia assoluta – nella vita.⁴³⁸

Una dichiarazione che costituisce anche una presa di distanza nei confronti di una realtà e di meccanismi che l'autore è in grado di rappresentare, ma non di giustificare e di comprendere pienamente.

Con il «copione d'addio»⁴³⁹ *Scandalo sotto la luna* Palmieri sembra portare avanti questo atteggiamento di denuncia, anche se modifica, in parte, gli scenari e le modalità. Lo sfondo è sempre quello della provincia veneta degli anni Trenta, ma questa volta al centro vi sono le vicende di una famiglia aristocratica. Si legge nella *Nota* al testo:

Scandalo sotto la luna è una satira dell'aristocrazia. [...] Nel Teatro Veneto moderno si intende per aristocrazia quella raccontata, con reverenza tenera, da Giacinto Gallina in due commedie: si intende, cioè, un patriziato decaduto cui il magro bilancio domestico non può vietare di comportarsi con la massima dignità, non può impedire d'aiutare, sia pure limitatamente, i bisognevoli.⁴⁴⁰

⁴³⁶ Puppa 2008, 59.

⁴³⁷ Garbato 2006, 53.

⁴³⁸ CV, 522.

⁴³⁹ Così lo definisce Palmieri nella *Nota* al testo. V. CV, 606.

⁴⁴⁰ CV, 604-605.

Una satira, quindi, che prende di mira una nobiltà provinciale, campagnola, ormai decaduta. Ma i toni utilizzati da Palmieri sono completamente diversi rispetto all'ombrosità pervasiva di *Quando al paese*; come osserva Garbato:

questa commedia stempera la forte carica di cupo realismo del lavoro precedente in una ispirazione più ariosa e serena, favola sorridente, anche se la morale sottesa non è poi così indulgente. [...] quest'ultima commedia di Palmieri [...] ritrova non tanto la baldanza degli anni primi, quanto piuttosto certo tono arioso e fresco, certo piglio goliardico.⁴⁴¹

Protagonisti della commedia sono i conti Ravazzin, in particolare i fratelli Marina, Gasparo, Piero e Silvana, i quali, rimasti orfani prematuramente, hanno continuato a vivere nel palazzo di famiglia. Nel primo atto, ambientato nel 1914, i fratelli sono intenti a ultimare i preparativi per il matrimonio di Silvana con il principe Andrea Silvestri. Nonostante la dichiarata opposizione da parte della giunta comunale, Marina è decisa a portare a compimento le nozze, socialmente convenienti per la sua famiglia. Il futuro sposo e suo padre, il principe Stefano Silvestri, fanno visita ai Ravazzin per definire gli ultimi dettagli della cerimonia e dei festeggiamenti: dagli invitati, alle carrozze per gli ospiti e la musica in chiesa, fino a stabilire il colore delle scarpe che indosserà il sindaco. In realtà, però, Silvana è innamorata di Berto, un giovane artista che, per poter frequentare l'amata, ne sta realizzando un ritratto. I due progettano di fuggire insieme la notte prima delle nozze. Nel secondo atto la vicenda si sposta negli anni Trenta: sono passati poco più di vent'anni da quando Silvana è scappata con Berto e non ha mai dato sue notizie. Dopo lo smacco subito, i Silvestri hanno escluso i Ravazzin dalla vita pubblica e sociale, lasciandoli isolati nel loro palazzo: Gasparo è stato allontanato dalla politica e Piero non ha potuto proseguire la carriera militare. Ora però il principe Stefano sembra pronto a una riconciliazione e Marina intende cogliere l'occasione per vendicarsi. Nonostante la ferma opposizione di Gasparo, la donna convince lui e Piero a organizzare un incontro con il principe e i nobili della sua cerchia. Nel frattempo, al cospetto di Gasparo si presenta Luisa, la figlia di Silvana e Berto arrivata in città da Buenos Aires, dove vive con i genitori. In presenza dei Silvestri, Gasparo assume un atteggiamento distaccato e ironico, finché decide di presentare agli ospiti e ai fratelli Luisa, dichiarando la sua intenzione di accoglierla in casa. Gasparo e la nipote cominciano a trascorrere le giornate insieme, sotto lo sguardo ostile di Marina, convinta che la giovane sia tornata appositamente per garantirsi la sua parte di eredità. Inoltre, dopo il disastroso incontro con il principe, la donna è preoccupata per le sorti della sua famiglia e si rende conto di avere bisogno di tornare alla vita in società, alle soirées e ai ricevimenti. Gasparo, invece, sa bene che Stefano sta cercando di riappacificarsi perché è ormai al lastrico e ha bisogno del loro sostegno economico, perciò non intende cedere. Il principe, però,

⁴⁴¹ Garbato 1982.

arriva in casa Ravazzin per proporre un accordo: accetterà il rientro di Silvana e Berto purché Luisa sposi il figlio di un nobile della sua cerchia, mentre lui sarà il testimone di nozze. Gasparo, così, smaschera i reali intenti del principe e, ironicamente, propone a Stefano di comprare la sua protezione, perché, come afferma: «questo dovaria essere 'l mestiere de l'aristocrazia al verde: far da tapezzeria col darse a nolo» (602).

La commedia ha ancora più successo di *Quando al paese*, tanto che lo stesso Palmieri, nella *Nota*, la definisce la «più fortunata», affermando poi che «per diciannove anni il pubblico le fu sempre favorevole, la critica non la trascurò mai (Simoni la recensì due volte)». ⁴⁴² Rappresentata la prima volta da Baseggio nel 1940, resterà praticamente sempre nel suo repertorio, anche nel dopoguerra. Si segnala, inoltre, una messa in scena del 1949 da parte di Gino e Gianni Cavalieri.

3.3.1. *Una nuova lingua teatrale: il veneto italianizzato*

Nelle ultime due commedie della sua carriera drammaturgica, Palmieri introduce un nuovo linguaggio teatrale con il quale sembra portare a compimento il passaggio a un nuovo Teatro Veneto; un teatro moderno, distante da quello lagunare, dal suo linguaggio e dai suoi modelli.

L'autore, nella *Nota a Quando il paese*, parla di un «linguaggio che si serve d'un italiano venetizzato», ⁴⁴³ mentre, riferendosi alla lingua di *Scandalo*, scrive:

il dialogo procede in un veneto italianizzato; ma italianizzato, questo è lampante, non per giuoco parodistico (il giuoco di *Quando al paese mezzogiorno sona*), bensì per modernità spontanea. Il vecchio dialetto, man mano che le stagioni trascorrono, va perdendo rigore e quota; fiorisce, specie sul palcoscenico, un linguaggio più facile e più aperto, non privo di contaminazioni, fornito di neologismi. ⁴⁴⁴

Una nuova lingua teatrale che però segue, nei due copioni, intenti e finalità diversi. Mentre in *Quando il paese* risponde a uno scopo più parodistico, in *Scandalo* assume un carattere propriamente spontaneo e costituisce la rappresentazione realistica di un rinnovato modo di esprimersi.

3.3.1.1. *L'italiano venetizzato dell'atto III di «Quando al paese»*

Il linguaggio di *Quando al paese* presenta un fondo dialettale ancora intatto; la maggior parte dei personaggi, infatti, si esprime quasi esclusivamente in vernacolo.

⁴⁴² CV, 604.

⁴⁴³ CV, 522.

⁴⁴⁴ CV, 605.

Il dialetto utilizzato si potrebbe definire genericamente veneto, poiché è caratterizzato ancora da tratti tipicamente polesani, come le forme verbali *gato*, *fato* e *vòto* e la presenza della *zeta* in parole come «zerchi» (503), «impizza» (504), «zerte» (508), «zimentà» (515) «figurazze» (519) ecc. Ma non mancano i corrispettivi suoni veneti-veneziani *ç* e *s*, ad esempio in «dosento» (505), «çinque» (505), «inveçe» (505), «çigo» (507), «denunçiarne» (515), «piaçere» (516) ecc. Inoltre, la forma *l'è* (27 occorrenze) viene liberamente alternata con *el xe / 'l xe* (9 occorrenze) e *la xe* (8 occorrenze), tanto che è possibile trovarle in una stessa battuta: «L'è proprio identico: un sognatore fisico e morale. El xe l'immagine smagliante di Pietro giovane» (514). Sono ancora preferite le forme venete *te si* e *te ga* al posto delle veneziane *ti xe* e *ti ga*.

Alcuni personaggi, però, testimoniano l'«italiano venetizzato» di cui parla Palmieri; un linguaggio fatto di frequenti alternanze tra italiano e dialetto, pervasivi regionalismi e dialettalizzazioni di forme italiane.

Nelle battute di Gregorio, in particolare, si alternano e si mescolano diversi codici e registri, in un linguaggio fatto di scambi repentini, contrasti e accostamenti non sempre pertinenti, con un effetto decisamente parodico. Il personaggio, nel tentativo di darsi un tono, fiero del suo ruolo di capofamiglia impeccabile e senza macchia, usa un linguaggio mescolato e italianizzato.

Lo fa, innanzitutto, ricorrendo spesso all'italiano, senza però essere in grado di sostenere interi discorsi, che si arricchiscono di tessere dialettali e regionalismi. Si riportano un paio di esempi significativi:

Silenzio, vechio inesperto. Parlo mi. (*A Olga*) E con questo? Piero l'è un omo, e zerte robe 'l le capisse benissimo. Serve e tasse: chi è senza peccato... Ma sì, conta. Pietro sceglierà. Tra nualtri che semo pronti a riparare e 'na serva che fa dei ricati, Pietro, spirito equo, pronunzierà la so sentenza. Rifleti. E rifleti su quello che te ga fato. No pensare d'avere 'l coltelo par el mànego; el mànego apartiene a Casa Camisan. Nualtri te agiutaremo parché semo de la gente pietosa – umanità, umanità! (*A Guelfo sottovoce*) Sogio grande? (508)

El paese l'è cambià, nualtri semo diventà veci, no semo più quei. L'immagine smagliante, invece... Te capirà: l'immagine la xe 'l passato, el passato parlante, il passato che torna parlando... Ghe xe forse dei scopi raggiunti nel so passato da te suposto brillante? Ghe xe forse de le soddisfazioni profonde? Bale. Avilimenti neri, invece, tragedie terribili. Un sfacelo. No no, el ghe rifila do sberle. (516)

Da notare, come primo tratto comune, l'insensatezza e la vacuità dei discorsi di Gregorio, che inserisce elementi non necessari, come l'esclamazione iterata finale «umanità, umanità!», oppure la considerazione ridondante e nonsense «el passato parlante, il passato che torna parlando». In assenza di un'opportuna eloquenza e di un bagaglio culturale adeguato, il personaggio ricorre alla pura finzione, ricercando

la frase d'effetto, l'espressione generica che ammutolisce gli ascoltatori, pur essendo priva di significato. E si dimostra soddisfatto del risultato se, dopo la sua prima arringa, ricerca approvazione con la domanda retorica «Sogio grande?».

Dal punto di vista strettamente linguistico, oltre all'insistita alternanza dei due codici linguistici, si possono ravvisare i frequenti regionalismi, dati dalla mancata pronuncia delle doppie («vechio», «rifleti», «apartiene», «imagine», «suposto brillante», «avilimenti», «teribili»). Sono forme venetizzate anche i tentativi di italiano «no pensare», dove cade la *n* come in dialetto, e «un sfacelo», in cui non è presente l'articolo completo *uno*. L'effetto contrastivo parodico è dato anche dall'uso di tessere colte, come «spirito equo» e il regionale «avilimenti neri», significativamente preceduto dallo scurrile «Bale».

I riferimenti colti, più o meno elevati, sono presenti in altri punti del testo e vengono sempre accostati a regionalismi o a elementi bassi. Si vedano, ad esempio: «Vien drento, Marco. L'Olga è ai tuoi piedi. Guardala: è una vale di lagrime» (511), dove si può notare l'allotropo raro «lagrime» preceduto dai regionalismi «vale» e «L'Olga», oppure «Gero sicuro, Marco, del to cuore. Lo so, lo so che sei un giovane reto e cogitabondo» (512), in cui il letterario «cogitabondo» è accostato all'aggettivo venetizzato «reto». In quest'ambito rientra anche l'uso patetico del vocativo in frasi come «O Marco, chi le avrebe creduto se quel giorno la ne gavesse rivelà 'l mistero?» (511), oppure «O Leonzio! Se 'l vede 'l sosia pol darse che 'l se imbila» (516), nelle quali si può notare il contrasto creato dalla presenza del dialetto e dei regionalismi.

Talvolta Gregorio, nel tentativo di utilizzare un linguaggio colto incorre in forme improprie: «L'Olga xe la vitima d'un brutto. Te giuro su la memoria dei me genitori che non mentisco. Un brutto, in campagna... Talami vegetali» (511). Oltre al libero accostamento «talami vegetali», si veda anche l'errore grammaticale presente nella voce «non mentisco».

Si segnalano, infine, altre forme dialettalizzate, come «no scapo» (515), venetizzazione dell'italiano *non scappo* e «nosse» (517), pronuncia regionale di *nozze*.

Anche nel linguaggio di Leonzio sono ravvisabili caratteristiche simili; il personaggio, infatti, sembra rimarcare il suo ruolo di capofamiglia “rivale” di Gregorio facendo uso di un eloquio affine, generando effetti altrettanto parodici. Nelle sue battute alterna il dialetto con tessere di italiano e forme regionali: «Cecilia, te sa che te vogio ben. Sei la mia predileta» (502), «L'altra sera, tra mi e Guelfo ghe xe stà de le parole non tropo dolci» (503), «Lu! No vogio parlarghe. Il ricordo dei so intrighi mi turba» (505). Ma è soprattutto nelle battute più ampie che si notano gli evidenti contrasti:

Falsa? Controlate, esaminate. Inegabilmente, l'è 'na fotografia vecia. E la xe saltà fora soltanto adesso. (*Mutando tono*) Da strabiliare. Uguali, precisi. Un pomo spartio. Me incorzo par la prima volta. (514)

Ferucio ga la so indole. Silenzioso, profondo, sognatore. L'è proprio identico: un sognatore fisico e morale. El xe l'immagine smagliante di Pietro giovane. (*Mutando tono*) Abbiamo vinto. Cossa conta Genova, cossa conta 'l resto? Cossa conta la serva? Ma sì, tegnevela. (514)

Da segnalare, nel primo esempio, sono i regionalismi «controlate» e «inegabilmente» e il contrasto tra l'italiano «Da strabiliare. Uguali, precisi» e la corrispondente espressione veneta «Un pomo spartio». Nella seconda battuta riportata le frasi in italiano si alternano liberamente con il dialetto, ma sono evidenti i nonsensi, in particolare l'espressione «un sognatore fisico e morale».

Come nel linguaggio di Gregorio, inoltre, sono frequenti le dialettalizzazioni di forme italiane, ad esempio il termine «onoratessa» (504), pronuncia veneta di *onoratezza* e il troncamento di *non* nella voce verbale «no resterà» (517).

Nelle battute di Leonzio, però, sono molto meno frequenti i riferimenti colti, anche se è ravvisabile un caso interessante:

LEONZIO. Ma allora, parcossa xe che 'l riede?

GUELFO (*che non comprende*). Riede?

LEONZIO. Riede. Se leze nei vocabolari che...

GUELFO. To santola, se leze. (516)

Il personaggio, da esperto studioso dei dizionari, utilizza la forma poetica «riede» (da *riedere*, variante rara di *redire*, con il significato di *tornare indietro*) in modo del tutto improprio, non adatto al contesto. Tanto che Guelfo non comprende e ingiuria Leonzio comicizzando lo scambio.

Il fondo dialettale di Leonzio, inoltre, è più caratterizzato rispetto a quello di Gregorio, poiché si ritrovano esclamazioni popolari come «ostrega» (502, 515) e volgarismi, come nella battuta «Me ne frego, mi, de la morale! Petèvela!» (515).

3.3.1.2. *Il veneto italianizzato dell'atto III di «Scandalo»*

Nell'ultima commedia di Palmieri, come si è già anticipato, si afferma definitivamente una lingua teatrale più moderna e semplice, definita dall'autore «veneto italianizzato». ⁴⁴⁵ In effetti, il fondo dialettale si fa sempre meno caratterizzato e aumentano le forme di alternanza, convivenza e commistione con l'italiano. Questo tipo di linguaggio perde la sua funzione prettamente parodica presente in *Quando al paese* e viene utilizzato «per modernità spontanea». ⁴⁴⁶ Tutti i personaggi di *Scandalo*, infatti, anche se con sfumature differenti, si esprimono

⁴⁴⁵ CV, 605.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

con un linguaggio in cui si incontrano un dialetto genericamente veneto e l'italiano, generando diversi incroci regionalistici e ibridazioni.

Un'operazione svolta non per mancanza di cultura o di proprietà di linguaggio, ma per immediatezza d'espressione. I personaggi, infatti, provengono tutti da famiglie aristocratiche, pertanto hanno ricevuto un'educazione adeguata e sono in grado di utilizzare in modo appropriato entrambi i codici linguistici (dialetto e italiano). Aldo, l'unico non-nobile presente nella commedia, è un colto studente di Lettere.

Il fondo dialettale è simile a quello di *Quando al paese*,⁴⁴⁷ eccetto per alcuni sporadici tratti veneziani: le forme verbali «ti xe» (585) e «penseu» (603) e il lessema «dasseno» (585). Altro elemento distintivo è l'assenza della cediglia, sostituita dal più italianizzato fonema *c*: «Milecinquecentoundese» (585), «cervelo» (595), «Milesiecentoventi» (599) ecc. È invece ancora significativamente presente la *zeta* polesana, in parole come «zertamente» (586), «fazza» (587), «zerti» (588, 592), «zercando» (591), «zercare» (593) ecc.

Un primo tratto comune a tutti i personaggi è, come si diceva, l'alternanza, nelle loro battute, di dialetto, italiano e forme regionali.

Significativi, per il linguaggio di Piero, i seguenti esempi: «Quantunque me sorela la te gabia esonerà da l'ocuparte de quel deplorable cartegio» (585), «Una de le preziosità l'è el *Decamerone* stampato a Venezia nel Milecinquecentoundese» (585), «Be', i palazzi de stile moderno lassemoli stare: i xe sovente dei gabioni tetri» (587). Tipica del personaggio è la terminologia colta, letteraria contrassegnata, però, dalla pronuncia debole delle consonanti doppie. Nelle battute riportate si vedano le coppie aggettivo-sostantivo «deplorable cartegio» e «gabioni tetri», ma si trovano casi simili in altri punti del testo: «epigrami pungenti» (586), «civeteria femminile» (588) ecc.

Anche Aldo, nonostante possieda una cultura elevata, fa ricorso a queste forme di alternanza in modo del tutto spontaneo, in particolare nei discorsi più lunghi:

... no gavesse pescà un grupo de testi su l'argomento che vado studiando, grupo in cui risalta la raccolta de le tragedie alfieriane comentate dal Bernardini, Antonio Bernardini – un'edizion de l'estremo Otocento introvabile anca ne le biblioteche de Venezia, de Roma, de Firenze. L'è un commento audacemente stroncatorio che voggio discutere, zà che go l'ocasion, ecezionale, d'averlo soto i oci. Ma per discuterlo, devo sudare. (585-586)

Ogi la Facoltà de Letare, se podesse scegliere, la scartaria. Zertamente, poiché son in balo, balo; ma la me vocazion, ogi, no l'è più quela. Son atrato da le profession, come dire?, mondane: professioni brillanti e anca più reditizie. (*Mutando tono*) Go un magon... [...] son un insulso che 'l voria avere del spirito e partecipare argutamente a le conversazion. (586)

⁴⁴⁷ Si riscontrano, anche nella lingua di *Scandalo*, le voci verbali polesane *gato* e *vòto* e i veneti *te si* e *te ga*. La forma *l'è* (33 occorrenze) prevale nettamente su *el xe* / *'l xe* (2 occorrenze) e *la xe* (13 occorrenze).

... de indebitarse, perdepiù, a lunga scadenza, dato che Venanzio e Andrea no i xe ancora cinquanteni – garanzia el palazzo, naturalmente –. [...] L'altro geri, po', l'ossequentissimo Leandro el gavaria proposto adiritura un percento più elevato ancora: quasi un percento bancario. Da qua la criada. (*Mutando tono*) Un pastisso. (594)

Come si può vedere nel primo esempio, nonostante le frasi in italiano e i riferimenti letterari, la pronuncia resta regionale, senza le doppie («grupo», «racolta», «comentate»). Il cambio di codice linguistico è costante, repentino e del tutto naturale, perciò l'effetto finale non è contrastivo, ma ben coeso. In frasi ed espressioni come «professioni brillanti e anca più reditizie» o «vorìa avere del spirito e partecipare argutamente a le conversazion» i due codici si uniscono perfettamente, producendo un linguaggio moderno e spontaneo. Non mancano, inoltre, modi di dire propriamente dialettali, come «Go un magon» e «Un pastisso».

Particolarmente interessante il linguaggio di Gasparo, in cui si ritrovano, oltre all'alternanza dei due codici linguistici e alle forme regionali, anche voci verbali ibride e diversi tipi di francesismi. Si riporta qui di seguito un esempio significativo:

Quanto a riflettere sui poeti, sì; ma quanto a le tose... Se 'l fusse, quanto a le tose, intelligente, el nostro spasimante el gavaria capio che quela signorina la xe un carattere modestissimo e insensibile a la ricchezza, nonostante la so origine non mediocre e la so condizion agiata. El gavaria capio che soto l'aparenza spigliata quela putela la sconde un'ansia, un patimento costante. El gavaria capio, in tema de bezzi, che anca le ingenue le distingue un cortegiatore “puro” da un cortegiatore interessato. [...] Sto amore silenzioso xelo silenziosamente corisposto? (*Mutando tono*) Eco: mi no go un'esperienza amorosa soprafinà – l'esperienza, metemo, de me fradelo Piero –; tutavia me pare che... (595)

Il lessico è profondamente italianizzato: tutti i termini utilizzati, infatti, sono forme regionali prelevate direttamente dall'italiano; non si notano dei forti dialettalismi, eccetto il termine «bezzi» e la morfologia.

Sono presenti, però, nel linguaggio del personaggio, anche voci verbali più ibride, venetizzate; in particolare, «andemo disimparando» (589), che riprende una costruzione italiana, «protendarà»⁴⁴⁸ (590) e «vado a torla» (593), che unisce l'espressione dialettale *vago a torla* / *vago torla* con l'italiano *vado a prenderla*.

Non mancano, inoltre, tessere di linguaggio colto, come «trageda» (593), «amena» (600), «idolatri» (601), «prodighi» (601), nonché parole e modi di dire in francese, a testimonianza della nobiltà anche culturale di Gasparo. Sono frequenti, infatti, i francesismi: «*coiffeur pour dame*» (588), «*boudoir*» (588), «*manicure*»

⁴⁴⁸ La voce sembra una libera dialettalizzazione dall'italiano *pretendere*. Infatti, la forma *protendare* non si trova né in Boerio 1867 né in Mazzucchi 1907.

(588), «*élites*» (592), «*cadeau*» (597); ma da segnalare sono anche il calco «capidopera»⁴⁴⁹ (589) e la locuzione francese «*Noblesse oblige*» (594).

Anche altri personaggi ricorrono al francese; Piero e Aldo, ad esempio, lo utilizzano per generici riferimenti dotti. Si veda il seguente scambio:

ALDO (*a Marina*). A le so feste podarò essare acolto anca mi?

MARINA. Senz'altro.

ALDO. Aspiro a diventare un gagà.

MARINA. Cossa?

PIERO. Un gagà. I gagà d'ancùo i xe i *lions*, i *viveurs* di me tempi. Mi gero un *lion*. (587)

Le categorie nominate appartengono a una nobiltà ormai superata,⁴⁵⁰ ma che i due rievocano in un tentativo di riaffermazione sociale, nel caso di Piero, e di rivalsa, per Aldo, il quale desidererebbe una vita aristocratica.

Marina, nonostante la perplessità di fronte al termine «gagà», fa uso del francese in altri punti del testo per rendere il suo linguaggio più raffinato; si vedano, ad esempio, «*exploit*» (590), «*soirées*» (591) e «*bohème*» (592).

Anche nel linguaggio del principe Stefano si ritrovano molti degli elementi visti fino a questo momento. A partire dalla spontanea alternanza di italiano e dialetto, con innesti regionali:

Go deciso lì per li anca perché... (*Mutando tono*) Fé conto che mi sia 'na refolada, una de quele refolade che spazza via tute le nuvole. Vogio rinsaldare per sempre l'amicizia Silvestri-Ravazzin, amicizia che la rimonta al secolo... (599)

Cara Marina, se scancela cussì un passato che no'l deve in nessun modo diventare un futuro. Eco: i Ravazzin, dopo avere ristabilio coi Silvestri i tradizionali raporti, i se imparenta un'altra volta con l'autentica nobiltà per mezo d'un matrimonio dove 'l sposo l'è un Vendramin. Sarò 'l testimone de la sposa. (600)

Si noti, anche in queste battute, la presenza di un lessico prettamente italiano dai tratti regionali (assenza delle geminate); fa eccezione solamente il dialettale «refolada». Considerando la morfologia, si hanno principalmente voci dialettali («Go deciso», «Fé», «Vogio», «se scancela», «se imparenta» ecc.), qualche forma italiana («spazza», «sarò») e alcuni ibridismi («no'l deve», «avere ristabilio»).

⁴⁴⁹ Calco dal francese *chef d'oeuvre*. Panzini 1950: «Usasi promiscuamente con *capolavoro*: ricorda ai puristi molto da vicino lo *chef-d'oeuvre* dei francesi».

⁴⁵⁰ I francesismi sono tutti presenti in Panzini 1950: «Gagà. *Elegantone* esagerato, e *squatrinato*. Dal fr. fam. *gaga*, che però ha un significato molto diverso: *homme tombé en enfance*», «Lion. Bella metafora del tempo di Luigi Filippo (1830); francese, *leone*: per indicare il *giovin signore*», «Viveur. Sostantivo franc., tratto dal verbo *vivre* = vivere, quindi, [...] a rigor di termini sarebbe *vivitore*, ma non usa. [...] *Viveur* è colui che vive per eccellenza, largamente usufruendo di ogni svago e diletto che offre la moda, il progresso, la raffinatezza del piacere».

Tra le voci verbali venetizzate utilizzate dal principe si segnalano anche «la ga colpito» (599), in luogo di *la ga colpio* e «se deva» (600), forma dialettalmente libera del congiuntivo italiano *si debba*.

Conclusione

Dall'analisi di *Commedie in veneto* è emerso un panorama linguistico vasto e complesso, che ha consentito di svolgere un'analisi comparativa, ma anche di tipo evolutivo. I codici linguistici utilizzati dal «dialettologo»⁴⁵¹ Palmieri, infatti, sono molteplici e seguono una parabola evolutiva che va da un dialetto dalle evidenti influenze lagunari a una lingua teatrale più moderna, italianizzata, passando attraverso delle varianti più provinciali. Sembra di assistere a un processo di progressivo allontanamento dal teatro veneziano, dai suoi modelli e dal suo linguaggio.

Le commedie degli anni Venti (*Strampalata in rosablu* e *Tic tac!*), infatti, come si è visto, sono ancora legate alla scena lagunare, sia dal punto di vista linguistico che tematico. Non sono poche le influenze del dialetto veneziano, basti pensare alle arcaiche voci verbali in *-eu* (come *gaveu*, *voleu*) presenti in *Strampalata*, o a forme come *gastu*, *vustu* ecc. ravvisabili in entrambi i copioni d'esordio. *Strampalata*, inoltre, riprende direttamente il mondo delle maschere tradizionali, soprattutto nei primi atti, ambientati nella Venezia del Settecento, con una trama che segue gli sviluppi classici dei canovacci della Commedia dell'Arte. Ma il testo segna anche la morte e il superamento delle maschere tradizionali, che, immesse nella campagna veneta novecentesca, diventano sempre più simili a dei caratteri moderni. Questo processo di "attualizzazione" si afferma definitivamente in *Tic tac!*, dove, abbandonate le maschere, i personaggi assumono dei tratti e delle stereotipie del tutto comici, in un macchietismo dilagante. Le macchiette fanno uso di un linguaggio artificioso, fatto di inserti di italiano più o meno corretti, di riferimenti colti e letterari eccessivi e fuori contesto, incorrendo in ibridismi parodici. Il fondo linguistico lagunare è ancora evidente, anche se vengono meno le varianti più arcaiche (come le forme verbali in *-eu*).

Nella successiva "trilogia" polesana Palmieri sembra dichiaratamente abbandonare le influenze del dialetto veneziano per affacciarsi alla terraferma veneta e al suo linguaggio. La protagonista indiscussa diventa la provincia con i suoi abitanti, caratterizzati da una lingua che va dal più "puro" rovigotto (in *La corte*) a un più generico «fondo polesano» (in *La fumara* e *I lazzaroni*). Tuttavia, come si è visto, sono frequenti le varianti e le oscillazioni grafiche e morfologiche, che testimoniano una sostanziale irregolarità del dialetto palmieriano, sempre sospeso tra forme proprie polesane o veneziane e tratti genericamente veneti. D'altronde, si ricordi che lo stesso Palmieri definisce il dialetto delle sue commedie un linguaggio «tra il regolare e l'irregolare, tra il vero e il simulato».⁴⁵² Si ritrova, anche nei copioni polesani, il linguaggio artificioso e parodico delle macchiette, dove elementi tipicamente popolari si affiancano a diverse forme di alternanza e contaminazione con l'italiano.

⁴⁵¹ Così si definisce Palmieri stesso; v. Palmieri 1955a, 333.

⁴⁵² CV, 32.

Fino a questo momento, quindi, l'uso dell'italiano risulta legato a degli specifici effetti comici e genera quasi sempre degli accostamenti contrastivi con il dialetto.

Per una spontanea convivenza tra i due codici linguistici bisognerà attendere gli ultimi testi di Palmieri *Quando al paese mezzogiorno sona* e *Scandalo sotto la luna*.

In queste due commedie, infatti, il linguaggio abbandona i toni coloristici della trilogia polesana e si afferma una nuova lingua teatrale che si fa sempre più moderna e spontanea, lasciando indietro, progressivamente, l'artificiosità delle macchiette. In *Quando al paese*, in realtà, l'uso dell'«italiano venetizzato» risponde ancora ad esigenze dichiaratamente parodiche, caratterizzando il linguaggio di alcuni personaggi che sembrano non voler abbandonare alcuni tratti macchietistici (si vedano, in particolare, Gregorio e Leonzio). Questo mentre il resto dei personaggi continua ad esprimersi principalmente in dialetto, ricorrendo raramente all'italiano.

È nell'ultima commedia palmieriana che si afferma chiaramente il moderno «veneto italianizzato»: un linguaggio spontaneo, fatto di forme di alternanza, convivenza e commistione tra l'italiano e un dialetto genericamente veneto.

L'autore raggiunge così un rinnovato equilibrio tra i due codici linguistici e traccia la strada per un nuovo, da tempo auspicato, Teatro Veneto. Risulta poi paradossale il fatto che Palmieri svolga questa operazione proprio nel momento in cui quel teatro dialettale si stava ormai esaurendo, cominciando il suo inevitabile declino tutt'ora in atto. Si può dunque affermare che Palmieri fu l'ultimo degli autori del Teatro Veneto da egli stesso sognato, ricercato e difeso.

Raccogliendo e, si potrebbe dire, studiando i copioni di *Commedie in veneto*, Palmieri, quindi, ha voluto lasciare ai posteri un'estrema testimonianza linguistica che attestasse la progressiva evoluzione da un teatro veneziano a un Teatro Veneto; forse nella speranza di essere fonte di ispirazione per un fruttuoso seguito.

Bibliografia

Testi

Battizocco-Cibotto 1989 = A.M.B.-G.A.C. (a cura di), *Eugenio Ferdinando Palmieri. Tutte le poesie*, Venezia, Marsilio Editori.

Cibotto 1976 = G.A.C. (a cura di), *E. Ferdinando Palmieri. Del teatro in dialetto*, Venezia, Edizioni del Ruzante.

CV = E.F. Palmieri, *Commedie in veneto*, Padova, Rebellato editore, 1969.

Marchiori-Palmieri 1932 = G.M.-E.F.P. (a cura di), *L'almanacco del Polesine*, Lendinara, Lo Spighi.

Mazzucchi 1929 = P.M. (a cura di), *Vecchi canti popolari del Polesine*, Badia Polesine, Tocchio.

Palmieri 1933 = E.F.P., *Bene gli altri. Cronache drammatiche*, Bologna, Edizioni aldine.

Palmieri 1934 = E.F.P., *Lettera aperta*, «Il Resto del Carlino», 21 ottobre 1934, in Cibotto 1976, pp. 253-255.

Palmieri 1936 = E.F.P., *Il ventaglio*, «Il Resto del Carlino», 12 luglio 1936, in Cibotto 1976, pp. 257-260.

Palmieri 1939 = E.F.P., *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, Testa.

Palmieri 1941 = E.F.P., *Il poeta fanatico*, «Il Resto del Carlino», 30 luglio 1941, in Cibotto 1976, pp. 269-272.

Palmieri 1948 = E.F.P. (a cura di), *Il teatro veneto*, Milano, Poligono.

Palmieri 1949 = E.F.P., *La gastalda*, «Il Tempo di Milano», 25 maggio 1949, in Cibotto 1976, pp. 291-292.

Palmieri 1955 = E.F.P., *L'amico di tutti*, «La Notte», 28 giugno 1955, in Cibotto 1976, pp. 329-331.

Palmieri 1955a = E.F.P., *El nost Milan*, «Epoca», 25 dicembre 1955, in Cibotto 1976, pp. 333-334.

Palmieri 1958 = E.F.P., *I commediografi dell'intervallo*, «Sipario», in Cibotto 1976, pp. 147-151.

Palmieri 1959 = E.F.P., *Chi la fa l'aspetta*, «Epoca», 1° marzo 1959, in Cibotto 1976, pp. 357-358.

Palmieri-Zardi 1960 = E.F.P.-F.Z. (a cura di), *Teatro in dialetto*, Torino, ERI.

Palmieri 1961 = E.F.P. (a cura di), *Teatro di Carlo Goldoni*, Torino, ERI.

Palmieri 1963 = E.F.P., *Il caro bugiardo*, «La Notte», 19 marzo 1963, in Cibotto 1976, pp. 375-376.

Palmieri 1966 = E.F.P., *Poesie*, Roma, Dell'Arco editore.

Palmieri 1966a = E.F.P., *Renato Simoni*, Presentazione ai testi trasmessi dalla TV, in Cibotto 1976, pp. 219-222.

Piva 1930 = G.P., *Cante d'Adese e Po*, Udine, Aquileia editrice.

Strumenti

Boerio 1867 = G.B., *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Reale tipografia di Giovanni Cecchini editore³.

Mazzucchi 1907 = P.M., *Dizionario polesano – italiano*, Rovigo, Sociale Editrice.

Panzini 1950 = A.P., *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli⁹.

Critica

Bagatin 2006 = P.L.B., *Due ribelli pieni di timidezza. Frammenti del carteggio Palmieri nell'archivio Marchiori*, in Ferrari 2006, pp. 137-159.

Baggio 2008 = P.B. (a cura di) *Una giornata di studi su Eugenio Ferdinando Palmieri*, Atti del convegno, Venezia, Arteven-Circuito Teatrale Regionale.

Bertani 1988 = O.B. (a cura di), *Roberto De Monticelli. L'attore*, Milano, Garzanti.

Bortolussi 2006 = V.B., *Corrispondenza inedita di Palmieri*, in Ferrari 2006, pp. 101-117.

Cibotto 1960 = G.A.C. (a cura di), *Teatro veneto*, Milano, Guanda.

Chini 2006 = A.C., *Nando, Goldoni e la maschera dei De Filippo. Eugenio Ferdinando Palmieri critico teatrale*, in Ferrari 2006, pp. 119-127.

Cuppone 2003 = R.C. (a cura di), *Eugenio Ferdinando Palmieri. Strampalata in rosablu, ovvero Arlecchino e Allegria oggi sposi*, Pesaro, Metauro Edizioni.

Cuppone 2006 = R.C., *“La sigalà la canta tuta”. Il teatro di Palmieri*, in Ferrari 2006, pp. 79-99.

Cuppone 2008 = R.C., *Mezogiorno, l'ora della verità*, in Baggio 2008, pp. 11-28.

- D'Amico 1937 = S.D., *Il teatro italiano*, Milano, F.lli Treves.
- De Monticelli 1978 = R.D.M., *Da Ruzante a Baseggio: il Veneto di Palmieri*, «Corriere della Sera», 27 novembre 1978, in Bertani 1988, pp. 57-61.
- Ferrari 2006 = G.F. (a cura di), *L'Abate degli illusi. Sulle strade di E. Ferdinando Palmieri*, Rovigo, Edizioni Accademia dei Concordi di Rovigo.
- Folena 1983 = G.F., *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni [1958]*, in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, pp. 89-132.
- Garbato 1982 = S.G. (a cura di), *E.F. Palmieri. Quando al paese...*, Rovigo, Comune di Rovigo.
- Garbato 2006 = S.G., *Le voci del palcoscenico*, in Ferrari 2006, pp. 45-53.
- Garbato 2008 = S.G., *La breve stagione in versi di Eugenio Ferdinando Palmieri. La poesia è una ferita del cuore*, in Baggio 2008, pp. 29-32.
- Gjata 2015 = A.G., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*, Firenze, University Press.
- Marchiori 1969 = G.M., *E. Ferdinando Palmieri. L'uomo, il poeta, il commediografo, il saggista*, Padova, Rebellato.
- Pasolini 1960 = P.P.P., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti.
- Puppa 2008 = P.P., *Per un boulevard carnevalesco: il teatro di Eugenio Ferdinando Palmieri*, in Baggio 2008, pp. 55-61.
- Raffaelli 1983 = S.R., *Le parole proibite. Purismo di stato e regolamentazione della pubblicità in Italia (1812-1945)*, Bologna, Società editrice il Mulino.
- Raffaelli 2010 = A.R., *Lingua del Fascismo*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, consultabile online sul sito della Treccani (https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-del-fascismo_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/; ultima consultazione 17.05.2023).
- Santato 2006 = G.S., *Pasolini lettore della poesia di Palmieri*, in Ferrari 2006, pp. 35-43.
- Scannapieco 2019 = A.S., *Autorialità multiple, contese, condivise: a proposito del "Padre di famiglia"*, «Studi goldoniani», 8, pp. 23-35, Pisa, Roma, Fabrizio Serra.
- Scarpellini 2004 = E.S., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, LED.

Zaghi 2006 = V.Z., *Eugenio Ferdinando Palmieri e l'Abbazia degli illusi*, in Ferrari 2006, pp. 55-77.