

Fonti linguistiche di scritture semicolte: stereotipi giornalistici e stilemi burocratici nell'autobiografia di Antonio Petito

Gabriella Gavagnin

Antonio Petito, l'ultimo grande Pulcinella della scena napoletana, fu, secondo la più genuina tradizione nazionale, un "figlio d'arte", iniziato, sin da bambino, tra compagnie di provincia, spettacoli di piazza e angusti teatrini di periferia, alla vita del comico di professione, mimo, cantante, ballerino e prestigiatore. Destinato a imprimere una svolta decisiva alla commedia napoletana tradizionale, Petito riformò la maschera di Pulcinella, creò il personaggio che ne avrebbe determinato in seguito la definitiva scomparsa (quel Felice Sciosciammocca fatto su misura per il giovane Edoardo Scarpetta) e si prodigò, pur senza mai abbandonare la recitazione a soggetto, nella scrittura del testo di alcune commedie. Quella di Petito fu una carriera rapida e sfolgorante, in grado di offuscare ancora in vita la fama del padre Salvatore, capocomico del San Carlino fino al 1852, anno in cui, secondo un antico rituale, cedette la maschera al figlio, allora trentenne, in un atto d'"investitura" pubblico.¹

¹ Lo studio più completo e documentato sulla biografia e sull'attività teatrale di Antonio Petito è il capitolo che gli dedica Vittorio Viviani nella sua *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969, pp. 483-534.

Ma in contrasto con la sua grande inventiva scenica e con la sua indiscussa capacità di rinnovamento, Petito non riuscì mai a oltrepassare lo scoglio dell'analfabetismo: un involontario ossequio a quell'intrinseca incompatibilità con la scrittura che, nel mito romantico, contraddistingueva idealmente l'arte del comico.² Acquisì, da adulto, dopo essere diventato capocomico al San Carlino, le rudimentali abilità scritte,³ ma la sua alfabetizzazione fu scarsa e incompleta. Per questo motivo, si avvalse della collaborazione di altri commediografi per stendere i testi delle produzioni sceniche che ideava. Molte opere pubblicate con il suo nome erano, quindi, redatte materialmente da altri ma progettate sostanzialmente da lui. Tuttavia, Petito si cimentò a scrivere autonomamente, sebbene gli richiedesse un impegno straordinario. Di lui si conservano presso il Museo di S. Martino di Napoli gli autografi di otto testi teatrali (tre parodie in atto unico e cinque commedie, tra cui quello della commedia più nota, *Palummella zompa e vola*), mentre altri quattro autografi dello stesso genere fanno parte del fondo privato di Vittorio Viviani. Infine, la sezione Lucchesi-Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli possiede l'autografo di un'autobiografia incompiuta, *Vita Artistica di Antonio Petito dal 1822. Sino al 1870*,⁴ che è anche, a differenza dei testi teatrali composti

² L'immagine romantica del comico squattrinato e analfabeta delle compagnie girovaghe del Seicento è stata fissata nella tradizione letteraria da *Le Capitaine Fracasse* (1863) di Theophile Gautier. Ma l'aneddotica ottocentesca sull'analfabetismo dei Pulcinelli è svariata, come ricorda anche Bragaglia (*Pulcinella*, Roma, Gherardo Casini Editore, pp. 271-72). Anche Edoardo Scarpetta parla della condizione di analfabeta di un altro popolare Pulcinella, Salvatore Sinacra, ma la presenta ormai, da una prospettiva naturalista piuttosto che non romantica, come un disvalore, per dimostrare che per fare il Pulcinella non «occorreva alcuna cultura o preparazione artistica» (*Cinquant'anni di palcoscenico*, Napoli, Piero, 1922, p. 50).

³ Cfr. S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino* (1908), Napoli, Berisio, 1966, p. 376.

⁴ Si tratta di un manoscritto cartaceo (pp. 44, mm. 313x227), che presenta due mutilazioni (mancano le pp. 35/36 e 39/40). La stesura risale al marzo/aprile del 1870, stando ad un passo del testo, poi barrato, in cui Petito intende elencare tutti i conbonimenti scritti dal Artista comico Antonio Petito dall'epoca del 1849 del mese di aprile a tutto il 1870 del mese di marzo. La narrazione autobiografica si interrompe intorno al 1869. L'attore morì sul palcoscenico nel 1876. L'autobiografia di Petito è stata pubblicata varie volte secondo criteri che oscillano tra la trascrizione diplomatica e l'edizione interpretativa. Fu Salvatore di Giacomo che lo diede a conoscere pubblicandolo sulla Rivista Teatrale Italiana (fascicoli di settembre, ottobre e novembre 1905) e poi in volume (*Celebrità del "San Carlino". Un'autobiografia di Antonio Petito*, Napoli, Melfi & Joele, 1905). L'edizione di Di Giacomo, che presenta alcuni errori di trascrizione, si limita a introdurre la punteggiatura. Ignorando tale edizione, Bragaglia pubblica nuovamente il manoscritto, regolarizzandone, però, la veste grafica: Antonio Petito, *Autobiografia inedita*, prefazione di A. G. Bragaglia, Roma, s.d. [ma 1949-50]. L'edizione di Bragaglia è del tutto inaffidabile in quanto incorre spesso in errori d'interpretazione piuttosto grossolani. Il testo edito da Di Giacomo è stato poi riprodotto da Enzo Grano, nel volume *"Antonio Petito". Autobiografia di Pulcinella*, Napoli, Attività Bibliografica Editoriale, 1978, e da Vittorio Paliotti, nel volume *Io, Pulcinella. L'autobiografia e quattro commedie originali*, Napoli,

fondamentalmente in dialetto, la più cospicua testimonianza dell'italiano scritto dell'attore. Si tratta di un italiano caratterizzato da vistosi fenomeni di devianza ortografica e grammaticale rispetto alle norme convenzionali e ascrivibile quindi al registro dell'*italiano popolare*, usando il termine proposto trent'anni or sono da Tullio De Mauro, o dell'*italiano dei semicolti*, adottando la definizione messa in circolazione alcuni anni fa da Francesco Bruni e assunta ormai dagli storici della lingua per la sua pregnanza terminologica. In tal senso, il saggio di Paolo D'Achille, "L'italiano dei semicolti", contenuto nella *Storia della lingua* diretta da Luca Serianni e Pietro Trifone,⁵ contribuisce a rendere il termine tecnicamente operante sia perché fa il punto della questione sulle prospettive di studio che sono state aperte in questa direzione sia perché appronta, sulla base delle ricerche linguistiche effettuate sulla scia di Bruni,⁶ un'ampia sintesi degli aspetti che configurano le scritture semicolte sul piano diacronico e sincronico. Per dare una succinta descrizione di questa tipologia di scriventi potremmo dire che, verso il basso, i semicolti si differenziano per la loro capacità di redigere

Fiorentino, 1978. Ettore Massarese, nella raccolta *Tutto Petito*, Napoli, Luca Torre, 1978, ricorre all'originale autografo, ma la trascrizione, che intende rispettare la grafia dell'originale, è zeppa di errori. Infine, Franco Carmelo Greco ne ha curato un'edizione diplomatica, corredata da una ricca annotazione, nel volume A. Petito, *Palummella zompa e vola*, Napoli, Bellini, 1989. Le mie citazioni provengono dall'autografo, che trascrivo conservandone tutte le peculiarità grafiche e riproducendo i diversi strati del testo mediante i seguenti simboli: >abc< per le lezioni aggiunte posteriormente, <abc> per le lezioni espunte, [abc] per eventuali integrazioni mie.

⁵ Il volume è stato pubblicato nei tipi Einaudi nel 1994; il saggio di D'Achille è alle pp. 41-79.

⁶ Sebbene Bruni abbia contribuito alla fortuna del termine con un intervento tenuto nel 1977 a Perugia ("Traduzione, tradizione e diffusione della cultura: contributo alla lingua dei semicolti") in un Seminario sui rapporti tra alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana, mi riferisco alla rilevanza da lui data a tale problematica nel quadro della storia della lingua sia nei due capitoli del suo volume *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, (Torino, Utet, 1984), intitolati *La lingua selvaggia. Espressione e pensiero dei semicolti* e *I semicolti: testi e testimonianze*, sia nei due volumi collettivi da lui diretti *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, (Torino, Utet, 1992) e *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, (Torino, Utet, 1994). In particolare, il contributo di Bruni ha allargato soprattutto in senso diacronico l'interesse per testi di scriventi semicolti, arretrando la prospettiva storica fino al periodo delle origini, anzi fino ai testi del latino volgare. In tal modo ha orientato tali studi verso un'impostazione storico-linguistica, laddove le prime ricerche nel settore, provenienti da altre discipline come la sociolinguistica o la dialettologia, si erano occupate di testi posteriori all'unificazione politica italiana. Ricordo come pubblicazioni fondamentali *Lettere da una tarantata*, a cura di A. Rossi, introduzione di T. De Mauro, (Bari, De Donato), 1970, M. Cortelazzo, *Avviamento allo studio della dialettologia italiana. III. Lineamenti di italiano popolare*, (Pisa, Pacini, 1973); L. Spitzer, *Italienische Kriegsgefangenenbriefe. Materialien zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz*, (1921), la cui traduzione italiana risale significativamente al 1976, *Lettere di prigionieri di guerra italiani 1915-1918*, (Torino, Boringhieri).

testi di una certa portata, come lettere, autobiografie o cronache; verso l'alto, la loro specificità consiste nella difficoltà di impadronirsi delle convenzioni che separano lo scritto dal parlato, come risulta evidente nella resa grafica, con fenomeni di discrezione e concrezione, e nell'organizzazione sintattica del discorso, segnato da palesi incoerenze e sconnessioni. Naturalmente, la presenza di fenomeni tipici dell'oralità non significa che il discorso scritto semicolto corrisponda alla trascrizione di un discorso orale, perché esso possiede caratteristiche proprie, stimulate sul piano psicologico dall'idea della scrittura come evento eccezionale. Come osserva Cardona, il semplice atto di scrivere "è sufficiente a richiedere il massimo innalzamento possibile nel repertorio a disposizione",⁷ indipendentemente dal tipo di testo. Uno dei caratteri più peculiari di queste scritture risiede, quindi, nell'accostamento involontario di tratti linguistici del parlato a formule, espressioni o stilemi appartenenti a registri scritti, con frequenti escursioni nello spettro dei linguaggi settoriali.

Altro aspetto che accomuna questa varietà di testi è l'assenza di una dimensione letteraria; infatti, sono in genere distinti su un livello diverso i prodotti di letteratura popolare come fiabe, canti, novelle o poesie a braccio, giacché presentano caratteristiche linguistiche abbastanza diverse. Inoltre, il loro processo di produzione, trasmissione e fruizione è del tutto peculiare, perché è basato sulla costante elaborazione e trasformazione dei testi e su "una tradizione che è *orale* o al massimo *mista*";⁸ tra l'altro, l'eventuale riuso di forme, moduli e motivi di origine colta non provoca effetti laceranti e contraffacenti nei testi popolari. Al contrario, le scritture semicolte, simili a organismi mutanti, tendono sostanzialmente a deformare gli elementi provenienti da varietà alte inserendoli in un tessuto disarmonico sotto il profilo stilistico e deviante sotto quello grammaticale.

La pertinenza della *Vita Artistica* di Petito nel canone delle scritture semicolte è, oltre che linguistica, anche tipologica, in quanto in esse primeggiano il genere memorialistico e quello epistolare: spesso, in passato, persone di estrazione popolare sono state spinte a scrivere la propria biografia per il carattere eccezionale o avventuroso della propria esperienza. Nella casistica che si muove tra i poli estremi della marginalità sociale o religiosa e del protagonismo storico degli scriventi (da mistiche popolane a streghe, da veterani di guerra a briganti) rientra così il caso di

⁷ O. Cardona, "Culture dell'oralità e culture della scrittura" in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Il. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, p. 80.

⁸ Affermazione di Vittorio Santoli riprodotta in O. Cardona, "Culture dell'oralità...", *op. cit.*, p. 93, nota 42.

un comico dell'arte, il quale, sbalzato dal *casuotto*⁹ della madre sui grandi palcoscenici italiani, diventò un artista acclamato dal pubblico, seguito dalla stampa e ammirato da attori famosi come Adelaide Ristori o Tommaso Salvini, un artista che può raccontare la propria vicenda teatrale perché degna di curiosità e d'interesse.¹⁰

A prescindere dal suo valore storico e documentario, la narrazione di Petito presenta un notevole interesse storico-linguistico, tanto perché testimonia un determinato stadio di italianizzazione cui lentamente accedevano i ceti sociali fortemente dialettofoni quanto nella misura in cui rivela i mezzi extrascolastici più operanti in tale processo di acquisizione linguistica. Scopo delle pagine che seguono è quello di illuminare quest'ultimo risvolto, relativo ai modelli di italiano che si riflettono nel nostro testo. I settori che forniscono informazioni più significative sono senz'altro quello della sintassi e del lessico. Tuttavia, pur restando nell'ambito dell'analisi ortografica, fonetica e morfologica del testo, è possibile talora risalire ai canali che consentivano un certo contatto con l'italiano a larghe fasce di cittadini. Insomma, non solo le scelte lessicali presentano "la mescolanza tra dialettalismi, italiano regionale e precipitati di stilemi letterari",¹¹ ma anche i livelli grafici e morfologici. Per esempio, alcuni usi irregolari della maiuscola riscontrati nell'autobiografia petitiiana, impiegata di frequente con i giorni della settimana, i mesi e le cifre, seguono "moduli appresi probabilmente da cartelloni, da registri teatrali e da borderò".¹² Analogamente, alcune forme e costrutti verbali rivelano la familiarità dello scrivente con due particolari registri di italiano: da un lato, il linguaggio aulico o arcaizzante dei libretti d'opera, dall'altro, le stereotipate formule e strutture del linguaggio burocratico-amministrativo di contratti, certificati e altri tipi di documenti. Ad esempio, per le forme del perfetto, in genere coincidenti con lo standard, vanno segnalati alcuni arcaismi (concretamente, *andare* e *stare* presentano lo stesso paradigma di *dare*: *andiede andiedero, stiedero, diede diedero*) che potrebbero derivare

⁹ Così si chiamavano a Napoli le baracche dei burattinai e i teatrini adibiti a spettacoli di pupi o altri generi di consumo molto popolare, com'era appunto il teatro di Donna Peppa.

¹⁰ Biografie e autobiografie di attori e commediografi erano d'altronde abituali; anzi, i titoli con cui erano pubblicate sembrano scelti secondo il modello in voga in un determinato periodo: pochi anni prima che Petito cominciasse a scrivere la propria biografia, un critico teatrale, Ignazio Ciampi, ne pubblicò una di Goldoni con un titolo simile: *La vita artistica di Carlo Goldoni*, Roma 1860 (cit. in Luigi Ferrante, *Goldoni*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 181).

¹¹ P. Bianchi, N. De Blasi, R. Librandi, *I te vurria parlà. Storia della lingua italiana a Napoli e in Campania*, Napoli, Pironti, 1993, p. 301.

¹² U. Piscopo, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, Napoli, ESI, 1994, p. 6. Per esempio sintroitarono Mille e Seicento lire, nel occasione della novena di Maggio, fù reblicato 30. Sere.

dall'italiano musicale.¹³ È più che logico che uno dei veicoli più immediati dell'italianizzazione di Petito fosse legato all'attività teatrale: il melodramma e, in generale, l'opera in musica. Come racconta nell'autobiografia, egli frequentava con assiduità il teatro lirico di Napoli, trovandovi una costante fonte di ispirazione sia nell'apprendistato giovanile:

permaggiormente aquistare idea la sera dopo il suo travaglio andava atutti iteatri di napoli aquistava cognizione e poi riproduceva vari drammi che sendiva >e congertava e metteva inisciena vari balli di S.Carlo< fino aletà di 18 anni fece questa carriera

che negli anni del successo:

esendo fatto a S. Carlo il trovatore [...] una sera andiedero insieme [con Altavilla] a S. Carlo e immaginarono una parodia [...] dopo almese di novebre si aprì il S. Carlo esi rapresendo per laprima volda lospartito del ricoletto che fece un gran furore con la celebre medori Coletti e Mirata il petito secondo il solito fu mandato a S. Carlo e subito diunito ad aldavilla sifece la parodia

Le sue innumerevoli parodie di opere, di melodrammi o di balletti implicano la conoscenza e spesso la memorizzazione di tali testi, non di rado citati a memoria nelle sue commedie. Tuttavia, ferma restando l'importanza di tale contatto con l'italiano, occorre precisare che nel testo dell'autobiografia si rivela con maggior forza il riflesso dello stile burocratico-amministrativo, più calzante al carattere cronachistico e narrativo del discorso. Ad esso è legato, per esempio, l'impiego della diatesi passiva. Di solito evitata negli scritti di semicolti,¹⁴ la passiva qui è usata per conferire una certa dignità letteraria al testo in cui si esalta la storia di una carriera trionfante: la ricerca di un maggior grado di formalità spinge lo scrivente a scegliere, laddove riesce a percepirla la distanza, strutture distanti dal

¹³ Al di là dell'origine analogica e della diffusione nel parlato regionale di alcune aree di queste forme di perfetto (cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica dell'italiano e dei suoi dialetti*, II, *Morfologia*, Torino, Einaudi, 1968, § 579 e L. Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet, 1991², § XI.130), la loro presenza in scritture semicolte può essere spiegata come un uso arcaico e letterario. Così viene interpretato, nel commento degli editori, il *si andiede* che ricorre nella storia del brigante Bartolomeo Romano (cfr. *Istoria di Bartolomeo Romano* [1868], storia in ottava rima parzialmente riprodotta in P. Bianchi, N. De Blasi, R. Librandi, *I' te vurria parà*, op. cit., pp. 306-309). Nel repertorio puristico di Siniscalchi si legge: «*Andiedi, stiedi e viddi* sono voci antiche, che oggi sono destituite di uso corretto» (*Idiotismi. Voci e costrutti errati più in uso nel Mezzogiorno d'Italia con un'appendice ortografica*, Trani, Vecchi, 1889, p. 52). A Petito questa forma poteva essere nota attraverso il linguaggio del melodramma: la usa, per esempio, in rima Goldoni nella tragicommedia *La sposa persiana* (I, 5.44; cito da *Il Teatro italiano. IV. Goldoni*, I, a cura di M. Pleri, Torino, Einaudi, 1991).

¹⁴ Cfr. P. D'Achille, "L'italiano dei semicolti", op. cit., p. 72.

parlato e tipiche del discorso scritto.¹⁵ L'elenco che segue, benché incompleto, illustra ampiamente l'alta frequenza di questo costrutto:

fù facoldato il petito discegliere, fù invitato dal Cavaliere Sandini socio di detta ibresa ascrivere un aldra comedia, fu scriturato in vece del patre al teatro S. Carlino, fù applaudito acanto asimili artisti, fù disfatta la conbagnia, fu chiamato in salerno al Real teatro S. Mateo dal capocomico martini, fu invitato il petito a fare delle recite abulante, laparte del mandrillo fù affidata ad Antonio, un giorno fù ciamato il petito dalsecredario del ministro di polizia madaloni e volle da questo esere posto inparodia il giocoliere berghe, fù onorato con fiori e aplausi echiamate fuori, fusalutato con fragorosi aplausi, il petito secondo il solito fu mandato a S. Carlo, li fù acordato questo permesso, esotto lasua ditta fù presentata la conbagnia, Il petito fu egomiato e ringraziato dal vechio luzzi, fù acoldo con fiori sonetti einmenzi aplausi, fù onorato il petito dal procuratore del re, fù invitato avari pranzi, efù aconbagniato fino alastrada ferata.

Classificabili come stilemi burocratici, di uso normale nei contratti di scrittura teatrale, sono pure alcune formule come *in qualità di ballerini, in qualità di [brillante] >Pulcinella e brillante<, per lo spazio di otto anni* o il modo di esprimere la data, *il dì 9. Luglio, aldi 2. Setembre, il giorno 18. corrente* (talora con qualche incongruenza: *il giorno di pasqua del dì [12. Aprile del] >27 marzo< 1864, nel epoca di 11. Luglio 1844, una sera nel mese del 15. ottobre*). Analogamente a queste espressioni di tempo, anche l'*incipit*, così stereotipato nelle lettere dei semicolti,¹⁶ è segnato da una formula proveniente dal linguaggio amministrativo che rompe l'imbarazzante indugio di fronte alla pagina bianca. La *Vita artistica* di Petito comincia con i suoi dati anagrafici riportati secondo lo stile di un estratto di nascita: *Naque antonio Petito da Salvatore e Maria Giuseppa Errico in napoli quartiere Vicheria nella parrochia di S. Antonio Abate il 1822*. Ma il tratto più caratterizzante, a causa dell'alto numero di occorrenze, dei riflessi del linguaggio burocratico è l'impiego dell'anaforico *detto* (*il detto petito, il detto progetto, di dette chiusure, di detta ibresa*), ossessivamente ripetuto fino al punto da incorrere in un'involontaria paronomasia: *con lingisione <di> detta ditta di detta conbagnia*.

Altrettanto interessanti dal punto di vista dei modelli di italiano cui ricorreva Petito, sono i dati emersi analizzando la consistenza del lessico. A conferma di quanto la critica ha riscontrato in testi analoghi, va osservato

¹⁵ Sulla più alta frequenza del passivo nel linguaggio burocratico e giuridico rispetto all'uso della lingua standard cfr. M. Dardano, "Profilo dell'italiano contemporaneo" in *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, p. 367. Riguardo al parlato, l'esigenza di topicalizzare il complemento è svolta di norma dalle dislocazioni a sinistra (cfr. M. Berretta, "Il parlato italiano contemporaneo" in *Storia della lingua italiana. II. Scritto e parlato*, op. cit., p. 260).

¹⁶ Cfr. L. Spitzer, *Lettere...*, op. cit., pp. 52-62, e da ultimo D'Achille, "L'italiano dei semicolti", op. cit., p. 75.

anzitutto che i dialettalismi lessicali sono rari e poco appariscenti. Al contrario, uno degli aspetti che distingue la *Vita artistica* per la peculiarità dell'esperienza personale del suo autore è la forte presenza del lessico specialistico teatrale che orienta chiaramente il testo in direzione sovraregionale. Petito, da addetto ai lavori qual era, lo usa con molta disinvoltura: *debutto, serata di beneficio, generico, caraterista, primario, spartito, parodiare, capocomico, platea, palchi, palcoscenico, capolavori, duetto, unaria buffa, dilettante, repertorio, anfitatro, messa iniscena*, ecc. Le uniche storpiature riscontrate sono: *proscenico* per "proscenio" (per analogia su palcoscenico), e *una lauro* (per incrocio tra "lauro" e "laurea"). A configurare l'autobiografia di Petito entro la specificità di questo tipo di scritture è, invece, l'involontaria escursione stilistica delle scelte lessicali con l'effetto di un'eccentricità stridente. In contrasto con il tono povero e rudimentale del discorso, rimbombano qua e là espressioni o di tono solenne e letterario (come *prendendo inisposa, ma fu vano, esiregò*) o mutate dal linguaggio burocratico (come *travagliare, istesso, medesimo, ebbe luoco, sintroitarono*). A questo proposito, va osservato che determinate selezioni operate da Petito sulle varianti lessicali di cui disponeva rispondono a una strategia molto significativa sul piano sociolinguistico: in alcuni casi di sinonimia lessicale, egli preferisce usare la variante più lontana dal dialetto (per esempio *ritornare* preferito a *tornare*) fino al punto da mettere al bando alcuni termini correnti (è sistematica la scelta di *terminare* contro *finire* e di *porre* contro *mettere*).¹⁷ Si tratta di ipercorrettismi che dimostrano, se non altro, il significato che ha il processo d'italianizzazione per un dialettologo: la conquista dell'italiano è vista come uno sforzo di allontanamento dalla parlata dialettale, non certo di integrazione tra due culture linguistiche diverse. Era questo, in fondo, il cammino ufficiale imposto nella pratica scolastica italiana sin dal periodo postunitario, risultato di un odio così viscerale nei confronti dei dialetti da creare un clima di vero e proprio "terrorismo antidialettale",¹⁸ un cammino seguito fino ad anni recenti, per quanto la realtà extrascolastica favorisse abbondantemente fenomeni di osmosi linguistica e scambi fecondi tra lingua e dialetto.¹⁹

¹⁷ L'uso sistematico e a volte improprio di "porre" rende spesso stranianti e improbabili determinate espressioni: *pose inpratica, lo posero moldo in malochio, pose in parodia, pose iniscena, si posero in platea, posero i manifesti per le cantonate*.

¹⁸ L'espressione è di Cortelazzo (cfr. *Lineamenti di italiano popolare*, op. cit., p. 27).

¹⁹ Su questi argomenti cfr. De Mauro, *Storia linguistica...*, op. cit., in cui tra l'altro sono riportati alcuni casi d'ipercorrettismo lessicale che si sono poi fossilizzati nell'italiano regionale, come la scelta centromeridionale di *prendere* contro *pigliare* o di *cadere* contro *cascare*. Cfr. anche il

Infine, fra i dati più rilevanti relativi alle fonti linguistiche cui attingeva Petito, vi è l'uso di aggettivi o espressioni stereotipati ricorrenti nel linguaggio giornalistico dell'epoca. Com'è stato osservato,²⁰ gli stereotipi giornalistici, si diffondevano abbastanza facilmente, il che non stupisce se pensiamo a quanto siano efficaci ancora oggi le mode linguistiche dei mass-media. D'altra parte, indizio probante del contatto diretto che Petito aveva con il linguaggio dei giornali è il fatto che nell'autobiografia sono annoverate una serie di pubblicazioni periodiche attente ai suoi successi:

Vingenzo Torelli direttore del giornale *Iominibuss* non tralasciava mai di lodare il petito nel suo giornale come lo stesso facevano i giornali di verità e bugia *la platea* la moda il lume a gasso e la rondinelli²¹

e che in essa si allude ripetutamente all'eco che le sue recite avevano sui giornali come un evidente titolo di merito: sicché, quando all'età di 12 anni interpretò una commedia di Altavilla "lo fece così bene che ne parlarono per fino i giornali"; e se il giornalista Torelli "non tralasciava mai di lodare il petito nel suo giornale" napoletano, durante la tournée a Palermo "il giornalista somma scrisse vari articoli al petito con mille lodi e alla sua compagnia i giornali di Napoli fecero lo stesso con la loro corrispondenza che avevano da Palermo". È evidente che Petito, diventato un attore di prestigio e quindi esposto all'attenzione dei critici, seguiva abitualmente la cronaca teatrale per poter leggere (o farsi leggere) sia le recensioni che lo riguardavano direttamente che quelle sui suoi rivali d'arte, il che gli rendeva familiare lo stile di tale linguaggio. A esso sono debitori accoppiamenti ricorrenti nella sua narrazione. Così il debutto è *splendidissimo*, gli applausi sono *inmenzi* o *fragorosi*, la commedia piace *inmenzamente*, la parte è *magnifica*, le recite sono *tutte applaudisime*, la rappresentazione fa *furore* o *fanatismo*, gli introiti sono *favolosi*, l'attore riceve *mille engomi*, il teatro è *aribocho* "a ribocco" e la *gran fama* di Petito diventa *colosale*. In particolare, un aggettivo metaforico come colossale doveva essere in voga nei giornali dell'epoca se in un repertorio puristico come il *Lessico dell'infima e corrotta italianità* (1881) di Fanfani-Arlia se ne condanna l'uso col seguente commento ironico: "Oggi che piacciono tanto le metafore tutto è *Colossale*".²² Il confronto tra alcuni cliché linguistici spigolati nella stampa dell'epoca e le

cap. "L'italiano contemporaneo e i modi della sua diffusione" in F. Bruni, *L'italiano. Elementi...*, op. cit.

²⁰ Cfr. L. Serianni, *Il secondo Ottocento. Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 34.

²¹ Si riferisce alle seguenti pubblicazioni: *L'omnibus*, *Verità e bugia*, *La Platea*, *La moda*, *Il lume a gas*, *La rondinella*.

²² Cit. in L. Serianni, *Il secondo Ottocento*, op. cit., p. 81.

espressioni impiegate da Petito può dimostrare con efficacia questa filiazione:

- a) *Fanatismo* il duetto tra la sig. Wizjak e Zacometti²³ / Antonio Petito buffo comico del teatro S. Carlino, nel debutto da lui fatto in Roma nel 1856, *fece fanatismo*²⁴
neotene *fanatismo* – elaconbagnia *fece un fanatismo* la seconda sera – fu tale il *fanatismo* che fece la parodia
- b) A Roma fu *applauditissima* la commedia di Achille Torelli²⁵ / *Applauditissimo* alla stretta il gran finale e due chiamate agli artisti²⁶
vari balletti anche *aplaudisimi* – varie comedie scritte per lui dal Poeta marulli tutte *aplaudisime*
- c) e la produzione si ebbe *esito felicissimo*²⁷
elofece recitare con lui con *felicissimo successo*
- d) e fu *immensamente applaudita*, con molte chiamate fuori all'autore²⁸
la dama giardiniera *piaque inmenzamente* – questa comedia *piaque in menzamente*
- e) Il *Saul* fu per Maieron campo a *fragorosi applausi*²⁹
lindroito fù imenzo e *gliaplausi fragorosi* – gi fù un *fracoroso aplauso*
- f) A Padova il *Don Carlos* ebbe un successo *colossale*³⁰
la fama del petito [...] si era formata *colosale* inmesina – aquisto un nome *colosale* nel artecomica
- g) doti bastevoli per *noverarlo fra gli artisti*³¹
edeco petito *anoverato nel numero degli artisti primari*

Sulla base di quanto si è detto finora possiamo concludere che le fonti linguistiche più importanti attraverso cui Petito, non scolarizzato e scarsamente alfabetizzato, si avvicina all'italiano appaiono tutte gravitanti attorno alla sua esperienza di lavoro: l'italiano intriso di arcaismi e di stereotipi lirici dell'opera, quello metaforico e iperbolico della cronaca teatrale dei giornali e quello formulistico di contratti, borderò, scritture e altri documenti legati alla sua vita artistica. Sono specialmente questi ultimi due registri a configurarsi come modelli dell'italiano popolare in cui è scritta l'autobiografia.

²³ *L'omnibus*, 26 maggio 1868, p. 246.

²⁴ Luigi Melina, *A Totonno Petito comico de lo triato S. Carlino*, Napoli, Stamperia dei Fratelli De Angelis, 1858, p. 5.

²⁵ *L'omnibus*, 4 settembre 1869, p. 404.

²⁶ *Ibidem*, 26 maggio 1868, p. 246.

²⁷ *Ibidem*, 20 luglio 1869, p. 324.

²⁸ *Ibidem*, 28 aprile 1868, p. 202.

²⁹ *Ibidem*, 20 luglio 1869, p. 324.

³⁰ *L'omnibus*, 22 luglio 1869, p. 328.

³¹ *Il Messaggero della Moda*, cit. in S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, op. cit., p. 321.