

Romanesco e italiano nel *Convitato di pietra* di Francesco Cerlone (1789)

Sabrina Tasso

1. L'opera e l'autore

Francesco Cerlone emerge nel panorama teatrale del Settecento come una figura di spicco, capace di coniugare con originalità gli elementi della Commedia dell'Arte e della riforma goldoniana in una produzione teatrale tanto vasta quanto variegata (Scherillo 1884, 9). Le notizie biografiche su Cerlone sono frammentarie e spesso frutto di ricostruzioni ipotetiche. È certo che nacque in un ambiente popolare nel primo ventennio del Settecento e che si accostò al mondo del teatro in età matura, intorno ai quarant'anni. L'incontro con il Marchese di Liveri segna un punto di svolta nella sua vita, offrendogli l'opportunità di apprendere i fondamenti della drammaturgia. Le prime opere di Cerlone risalgono, secondo gli studi più accreditati, agli anni Sessanta del Settecento (Maddaloni 2013, 7).

Profondamente affascinato dalla riforma goldoniana (Pieri 1993, 15), Cerlone si propose di introdurre a Napoli i principi di una commedia più aderente alla realtà e meno legata ai canoni tradizionali. Il decennio tra il 1760 e il 1770 rappresenta il periodo di maggiore creatività e successo per l'autore, che può contare sulla collaborazione di importanti attori napoletani (Martorana 1874, 110). Come testimoniato da Benedetto Croce, già nel 1765 Cerlone aveva raccolto in un primo tomo una ventina di commedie in prosa (Croce 1926, 210). L'attività teatrale di Cerlone si svolse prevalentemente nei teatri napoletani, ciascuno dei quali offriva un contesto e un pubblico specifici. La Cantina, un teatro

Sabrina Tasso, sabrinatasso1992@gmail.com, "Leonardo da Vinci" Telematic University, Italy

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Sabrina Tasso, *Romanesco e italiano nel Convitato di pietra di Francesco Cerlone (1789)*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/978-88-98338-01-6.12, in Niccolò Amelii, Silvia Cabriolu, Valentina Del Vecchio, Mara Marsella, Simone Pettine, Domenico Tenerelli (edited by), *Forme e modelli del contatto tra linguistica, letteratura e filologia*, pp. 109-118, 2026, published by Firenze University Press and UdA University Press, ISBN 978-88-98338-01-6, DOI 10.36253/978-88-98338-01-6

popolare con una capienza limitata, ospitava uno spettatore volgare e poco raffinato. È in questo ambiente che Cerlone conobbe e collaborò con attori come Domenico Antonio Di Fiore e Francesco Massaro, interpreti rispettivamente di Pulcinella e Don Fastidio. Il Teatro Nuovo, invece, attirava un pubblico più eterogeneo, mentre la Stanza di San Giovanni dei Fiorentini era frequentata da un pubblico colto ed esigente.

Oltre alle commedie in prosa, Cerlone si dedicò anche alla scrittura di libretti per l'opera buffa, collaborando con importanti compositori come Giovanni Paisiello e Niccolò Piccinni. L'opera *La fedeltà in amore* riscosse un grande successo e consolidò la sua fama. La scomparsa di Di Fiore e Massaro segnò una svolta nella carriera di Cerlone, che decise di abbandonare le maschere tradizionali e di chiudere il rapporto con La Cantina. A partire dal 1770 iniziò a collaborare con il Teatro San Carlino, ma le sue opere non ottennero il favore della critica (Di Giacomo 1935, 122). Le date relative alla morte di Cerlone sono incerte. Gli studiosi concordano nel fissare come termine *post quem* il 1783, anno di pubblicazione del suo ultimo libretto. L'attività di Cerlone si inserisce in un contesto storico e culturale complesso, caratterizzato da una profonda crisi del teatro italiano. Nonostante le difficoltà, l'autore napoletano seppe cogliere gli stimoli della sua epoca, rinnovando la tradizione della commedia dell'arte e sperimentando nuove forme drammaturgiche.

La produzione di Cerlone può essere suddivisa in tre filoni principali: la commedia di carattere, ispirata a Goldoni ma con forti influssi della tradizione napoletana; la commedia avventurosa fiabesca; e il libretto d'opera buffa. Cerlone, nelle sue commedie, dimostrò una notevole padronanza linguistica, impiegando un ricco repertorio lessicale e una varietà di registri linguistici. La sua produzione teatrale si caratterizza per un sapiente utilizzo tanto della lingua italiana quanto dei dialetti, ciascuno con funzioni e significati specifici (De Tiplido 1844, 217).

L'italiano utilizzato da Cerlone, pur essendo funzionale alla comunicazione scenica, rivela un evidente intento stilistico e letterario. Si tratta di un italiano aulico, spesso utilizzato per caratterizzare personaggi di rango sociale elevato o per sottolineare momenti di riflessione. Tuttavia, la formazione autodidatta dell'autore si manifesta in alcune forzature linguistiche e in una certa rigidità espressiva, a differenza della grande naturalezza con cui utilizza il dialetto. Il dialetto napoletano costituisce, infatti, l'elemento linguistico più caratterizzante della produzione cerloniana. L'autore dimostra una profonda conoscenza della lingua parlata dal popolo, impiegandola con disinvoltura e vivacità per rendere più credibili e autentici i suoi personaggi. Il lessico napoletano utilizzato da Cerlone è estremamente ricco e variegato, comprendendo sia termini di uso comune sia espressioni più colorite e popolari. L'autore non esita a coniare nuovi termini e a sperimentare con la lingua, arricchendo il patrimonio lessicale del napoletano.

Un aspetto particolarmente significativo della lingua di Cerlone è l'uso frequente di turpiloqui e volgarità, che servono a sottolineare l'aspetto comico e a creare un'atmosfera più realistica (Dal Bono 1865, 115). Questa scelta stilistica, in contrasto con le tendenze riformatrici di Goldoni, rimanda alla tradizione della commedia dell'arte napoletana, caratterizzata da un linguaggio più sboccato

e popolare. L'interesse di Cerlone per le varietà linguistiche si manifesta anche nell'utilizzo di altri dialetti, come il romanesco. Nella commedia *Il nuovo convitato di pietra o sia il dissoluto*, l'autore mette in scena un gruppo di personaggi romani, ciascuno con le proprie caratteristiche linguistiche: dai servi Ficcanaso e Trappola, al popolano Dottore e Pimpinella, fino al pescatore Scaramuccia originario di Tivoli (Bragaglia 1936, 358).

L'analisi linguistica delle opere di Cerlone rivela un autore attento alla rappresentazione della realtà linguistica della sua epoca. La scelta di utilizzare diverse varietà linguistiche, ciascuna con le proprie caratteristiche e funzioni, conferisce alle sue commedie una grande ricchezza espressiva e un alto valore documentario. Lo studio della lingua di Cerlone permette di ricostruire il lessico, le espressioni idiomatiche e le strutture sintattiche del napoletano del Settecento, offrendo preziose indicazioni sulle trasformazioni linguistiche avvenute nel corso dei secoli. L'opera, dal titolo *Il nuovo convitato di pietra*, risale al 1789 ed è inserita nel Tomo VI della raccolta *Commedie di Francesco Cerlone Napoletano* pubblicata tra il 1795 e il 1796. Il soggetto della commedia non è originale ma riprende la trama dell'opera teatrale seicentesca attribuita a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Fu ripreso da Molière nel 1665 nella tragicommedia *Don Giovanni o Il convitato di pietra*. Nel 1787 il personaggio divenne celebre grazie a *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* di Mozart. La storia narra di un seduttore impenitente che, dopo aver oltraggiato una donna, viene punito in modo soprannaturale. La commedia si apre con Don Giovanni che seduce la Duchessa Isabella, fingendosi il Duca Ottavio. Scoperto e inseguito, si salva grazie all'ingenuità dello zio, Pietro Tenorio. Dopo varie peripezie, tra cui un naufragio e un nuovo inganno ai danni di un'altra donna, Tisbea, Don Giovanni raggiunge la Castiglia. Qui, dopo aver sottratto l'amata di Ottavio, uccide il Commendatore, padre della donna. La statua del Commendatore, animata da forze soprannaturali, trascina Don Giovanni all'Inferno.

2. Personaggi e significati

Don Giovanni è l'emblema del seduttore incallito, una figura che affonda le sue radici nell'archetipo del male assoluto. La sua incessante ricerca del piacere lo porta a sfidare apertamente sia le leggi divine che quelle umane, senza alcun rimorso. È un personaggio complesso e affascinante, che incanta e seduce il pubblico tanto quanto le sue vittime. Don Ottavio incarna invece la figura del giovane ingenuo e puro, vittima degli inganni di Don Giovanni. La sua fiducia cieca nelle persone e la sua incapacità di vedere la malvagità nascosta dietro la maschera del seduttore lo rendono una figura tragicamente ingenua. Tisbea è la rappresentazione della donna ingenua e facilmente ingannabile, preda della seduzione maschile. La sua semplicità e la sua ingenuità la rendono una facile vittima degli stratagemmi di Don Giovanni. Ficcanaso è il servo fedele, ma anche scettico, di Don Giovanni. Consapevole della malvagità del suo padrone, cerca invano di farlo ragionare, ma finisce sempre per subire le conseguenze delle sue azioni. La sua figura ci offre uno sguardo ironico e critico sul mondo corrotto in

cui vive. Il Commendatore rappresenta la figura paterna e autoritaria, simbolo della giustizia divina. La sua apparizione come statua è un chiaro riferimento al tema della giustizia divina e della punizione per i peccati.

Cerlone, pur attingendo a una tradizione letteraria consolidata, apporta elementi originali alla figura di Don Giovanni, come l'introduzione di personaggi tipici della commedia dell'arte napoletana (Ficcanaso, Scaramuccia) e l'enfasi sugli aspetti comici della vicenda. Tuttavia, il finale tragico e la presenza di elementi soprannaturali rimandano alla tradizione letteraria spagnola e alla morale cattolica. Mentre Tirso de Molina ci offre un teatro intriso di temi religiosi e morali, spesso ambientato in contesti storici e sociali più ampi, la commedia di Cerlone ci trasporta in un mondo più vicino al quotidiano, caratterizzato da una spiccata vivacità e da un forte legame con la tradizione popolare. L'introduzione di personaggi tipici della commedia dell'arte napoletana, con i loro caratteri esagerati e le loro battute argute, rende le opere di Cerlone più accessibili e divertenti per il pubblico, che può facilmente identificarsi con queste figure e le loro vicende. Inoltre, l'ambientazione, che spazia tra Napoli e la Castiglia, offre uno scenario variegato e ricco di contrasti, che contribuisce a rendere le storie ancora più avvincenti. L'uso sapiente del dialetto napoletano e di altre varietà linguistiche conferisce alla commedia di Cerlone un carattere più realistico e vivace. Il linguaggio colorito e le espressioni tipiche di questi dialetti permettono all'autore di creare un'atmosfera più autentica e di far emergere con maggiore forza la personalità dei personaggi e le loro interazioni.

In questo senso, la commedia di Cerlone si presenta come un prodotto tipicamente popolare, profondamente radicato nella cultura e nella società del tempo. Il *Don Giovanni* di Cerlone è un'opera che, pur riprendendo un tema universale, si inserisce a pieno titolo nel panorama teatrale napoletano del Settecento, offrendo un esempio di come la tradizione possa essere rielaborata e rinnovata in chiave moderna. Rispetto all'originale tragicommedia di Tirso de Molina, questa presenta delle lievi modifiche sia sul piano della trama che dei personaggi.

Nonostante la commedia di Cerlone sia interamente distesa (tranne per una scena buffa improvvisata), i personaggi principali possono essere accostati ai ruoli fissi della Commedia dell'Arte: gli innamorati Don Giovanni Tenorio, Duca Ottavio, Dama Isabella, Tisbea, Dama Anna Ulloa; gli Zanni Ficcanaso e Trappola; il Dottore e il Commendatore rivestono il ruolo dei due Vecchi; alcune figure singole come i due Re, la villana Pimpinella e il pescatore Scaramuccia. Cinque, tra i personaggi citati, presentano interventi in dialetto romanesco: il Dottore; Pimpinella, figlia del Dottore; Trappola, servo del Duca Ottavio; Ficcanaso, servo di Don Giovanni (originario di Roma nella commedia) e Scaramuccia, il pescatore. Quest'ultimo, nella tradizione della Commedia Italiana, è un personaggio di nascita squisitamente napoletana a cui è attribuita, appunto, la parlata partenopea; tuttavia, nella commedia di Cerlone, Scaramuccia sottolinea orgogliosamente la sua provenienza dalla città di Tivoli e utilizza in modo molto marcato la parlata romanesca (che però, a rigore, è piuttosto diversa da quella di Tivoli, che, pur subendo l'influsso di Roma, ha un dialetto che rientra pienamente nell'area mediana).

3. Commento linguistico

L'analisi del testo ha mostrato che alcuni fenomeni linguistici risultano nettamente prevalenti, mentre altri compaiono con minore frequenza. Si è, inoltre, osservato un interessante alternarsi di elementi tipici del romanesco con forme toscane, un fenomeno che può essere attribuito a due principali fattori: da un lato, la naturale oscillazione linguistica che caratterizza i testi letterari, la quale riflette la tendenza dello scrivente, avendo una formazione colta, a mantenere un contatto con il modello linguistico d'élite; dall'altro, l'alternanza tra romanesco e italiano si giustifica anche dalla relativamente ridotta distanza strutturale tra queste due varietà linguistiche.

Per comprendere la polimorfia del romanesco, è utile richiamare la sua lunga continuità con il latino e, successivamente, con il toscano. Tale continuità ha contribuito a una persistente fluidità tra dialetto e lingua standard. Le forme dialettali si alternano infatti con quelle toscanzate in modo equilibrato, segnalando una fusione che, pur mantenendo la specificità del romanesco, non ne preclude l'influenza dall'italiano. Riguardo al continuum lingua/dialetto, in particolare per la varietà romana, numerosi studi hanno evidenziato la difficoltà di tracciare una separazione netta non solo tra l'italiano standard e il romano, ma anche tra quest'ultimo e il dialetto vero e proprio. Tale difficoltà è evidente in fenomeni di fonomorfologia chiaramente dialettali, come il troncamento degli infiniti o le varianti della prima persona plurale del presente (-*amo*, -*emo*, -*imo* ecc.), che, pur essendo proprie del dialetto, transitano senza soluzione di continuità nell'italiano senza che si possa parlare di un vero e proprio fenomeno di mistilinguismo o di commutazione di codice.

L'italianizzazione del dialetto romano è un processo storico di lungo periodo, che affonda le sue radici nelle convergenze linguistiche fra il toscano e il romano, le quali hanno contribuito a distinguere il romanesco medievale dalle altre varietà dialettali della regione laziale. Questo processo di toscanzazione, iniziato in epoca rinascimentale, si è ulteriormente intensificato nella seconda metà dell'Ottocento, segnando un punto di svolta nella storia linguistica della capitale. I fenomeni dialettali presenti nell'opera di Cerlone sono ampiamente documentati in altre opere romanesche tra il Settecento e l'Ottocento. Un esempio del Settecento è rappresentato dalla *Lettera a Monsignor Luigi Mattei* di Maria Caterina Abb.ssa, datata tra il 1741 e il 1742, in cui si riscontrano fenomeni linguistici analoghi a quelli osservati nel testo del Cerlone. Tra questi, si notano la presenza di forme come *incommodo*, *glie* (con grafia si suppone errata *gle*), *saria*, e altre simili (Trifone 1992).

Per quanto riguarda l'Ottocento, viene presa in considerazione l'analisi linguistica della Lettera romanesca *Un popolante al Santo Padre*, datata 1846, nella quale emergono fenomeni propri dell'intera storia del romanesco, come l'assenza del dittongamento toscano, l'apocope dell'ultima sillaba nei verbi all'infinito, l'assimilazione del nesso -ND- e altre caratteristiche di questo periodo. Tuttavia, si riscontrano anche fenomeni evolutivi legati al linguaggio dell'Ottocento, tra cui uno particolarmente rilevante: il rotacismo della liquida nell'articolo deter-

minativo, un cambiamento fonologico che, nel passaggio dal Settecento all'Ottocento, porta alla trasformazione di forme come *el in er* (Picchiorri 2012, 185). Questo confronto evidenzia come, nel corso di più di un secolo, il romanesco abbia attraversato una serie di trasformazioni fonologiche e morfologiche, pur mantenendo alcune caratteristiche tipiche delle precedenti fasi storiche.

Nel corso dell'intera evoluzione storica del romanesco, e in particolare nell'opera esaminata, si osserva la costante presenza di fenomeni di instabilità e polimorfia linguistica. Questi fenomeni suggeriscono la necessità di una lettura sociolinguistica dei dati, siano essi di natura scritta o orale. L'instabilità e la varietà delle forme linguistiche non solo riflettono la dinamicità intrinseca del romanesco, ma sono anche indicative di un contesto sociale e culturale in continuo mutamento, che influisce sulle scelte linguistiche degli individui e delle comunità. Pertanto, per una comprensione adeguata di tali fenomeni, è essenziale adottare un approccio che consideri le interrelazioni tra linguaggio, società e storia, al fine di contestualizzare adeguatamente le varianti e le trasformazioni linguistiche osservate (D'Achille, Stefinlongo, e Boccafurni 2012, 78).

4. Analisi linguistica

L'analisi fonetica rivela una sistematica presenza del monottongo quale esito della *Ö* in sillaba libera in *pò, fora, voi, poi, bonasera, omo, core, bon/ bona, sona, more*. Il passaggio di /a/ ad /e/, solitamente presente in condizione postonica, talvolta è mostrato in condizione protonica (es. *regàzzo*). Nei verbi di prima coniugazione si nota una tendenza al passaggio dalla regolare /a/ a /e/ in *piglietela, manneli, impresteme, lasselò, càccela* ecc.

Nel dialetto romanesco, a differenza dell'italiano, i verbi all'infinito mostrano un'apocope della sillaba finale in *servì, camminà, scappà, esse, fà, mette, cascà, sgraffignà, piglià, giocà, dormi, ammanni, diventà, stà, impiccà, vedè, veni, dà, affogà, castigà* (con variante *gastigà*). La diversa accentazione dei verbi tronchi dipende dalla posizione dell'accento tonico all'interno della parola originaria (*Amà da amàre* ma *Esse da èssere*). Si noti il caso particolare del verbo *Beve* che mantiene la radice originaria (da *bibere*). Il fenomeno di conservazione /e/ pre e postonica, di area romana, è una controtendenza alla chiusura della vocale /e/ in /i/ in posizione protonica, tipico della lingua italiana. Il fenomeno è presente sia nelle particelle singole come in *de notte; me tocca*, sia negli enclitici come in *saperse, ròmpese, pàrete, saperse, governàteve, governate, perdoname, vedendote, dimme, famme, scrivete*. Nell'intera opera si conta un'unica attestazione dell'innalzamento della vocale nella congiunzione condizionale *se* nella scena XIV dell'Atto III.

*Il cielo lo sà si io sempre l'ho avvertito con qualche bona
esortazione.*

Il pronome o aggettivo dimostrativo "questo," nella forma dialettale romanesca, subisce la perdita della sillaba iniziale in *sta, sto, sti, ste*; il fenomeno persiste nel tempo fino ad oggi. La forma con aferesi è preponderante rispetto alla forma completa; tuttavia, nella commedia si nota un'alternanza delle due forme.

In generale, nella Romània occidentale si osserva una tendenza alla sonorizzazione delle antiche occlusive sorde. Tuttavia, il dialetto romanesco costituisce un'eccezione a questa regola, conservando l'occlusiva sorda originale (Serianni 2009, 66); fenomeno rilevato in *patre, patron, patrone*.

Il fenomeno di caduta consonantica in fonosintassi è stato notato nelle preposizioni semplici e articolate, nell'avverbio di negazione, sia in contesto prevocalico sia in contesto preconsonantico come, ad esempio, in *no me conoscete; co una*. Si segnala la prostesi della *a-* o di *in-* in casi come *abbuscà, addormi, impresteme*. L'assimilazione progressiva del nesso *-ND-* in *-NN-*, fenomeno ben attestato del romanesco, è un chiaro riflesso del sostrato osco-umbro. Nell'analisi dei dialoghi della commedia, si osserva un'alternanza tra forme assimilate e non assimilate, sebbene le prime siano preponderanti. Esempi di questa tendenza sono: *quanno, risponne, annà, monnà, mannato, banno, faccenna, vedeenno, fronna, manni/manna, avvenno*. Il testo presenta, inoltre, assimilazioni di altri nessi consonantici in *famme* per *farmi*, *mettele* per *metterle*, *alzasse* per *alzarsi*, *vorressi* per *vorresti*, *salvatte* per *salvarti*. L'analisi del documento settecentesco rivela una tendenza marcata al raddoppiamento consonantico, con una certa variabilità grafica attribuibile alle pratiche tipografiche dell'epoca. Esempi di tale fenomeno sono: *libbri, innammorato, robba, nemmici, palladino, strattagemma, innammorata, raggione, oimmè*.

L'analisi fa emergere rari casi di passaggio da affricata palato-alveolare a fricativa alveolare sorda /tʃ/ > /s/ pertanto si evidenziano casi di *se* da originari *ce* e *ci*. Nel dialetto romanesco, si osserva un fenomeno di affricazione delle sibilanti: la /s/, quando è preceduta da una liquida o da una nasale (/n/, /l/, /r/), si trasforma in /ts/ o /dz/. Tale processo è evidente in numerosi esempi tratti dal testo, come in *borza, falzario e panza*. A differenza del fiorentino, che ha regolarmente mutato il gruppo consonantico *-ar-* in posizione intertonica in /er/, il dialetto romanesco conserva tale gruppo inalterato (Serianni 2009, 56). Tale fenomeno è evidente in parole come *maccaroni* e *zùccaro*, ricorrenti nel testo esaminato. Il dialetto romanesco presenta una caratteristica evoluzione del nesso *-ng-* in posizione prevocalica, che si manifesta nella pronuncia palatale [ɲ] resa graficamente con <gn>. Tale fenomeno, attestato sia in posizione interna che iniziale di parola, è particolarmente evidente in parole come *magnà, magna, magnava, magnione, ognia, ognà, stregne* (dal verbo "stringere"), *magnata, magnate*. Il fenomeno di apocope, già citato nel contesto del verbo all'infinito, è stato notato anche in altri contesti verbali come *viè* da *viene*, *tiè* da *tiene*, *và* da *vai*, *vò* da *vole*. In ambito morfologico accanto alle forme verbali usuali si notano nel testo forme originarie *-amo*; *-emo*; *-imo* in *volemo, incontramo, avemo, scappamo, troviamo, semo, ito/ita, potemo, annamo, sentimo*. Alla prima e seconda persona plurali dell'indicativo imperfetto si notano delle forme in *-mio* e *-vio*; fenomeno sviluppatosi proprio nel Settecento. Si attestano, pertanto *vennevio* (per "vendevate", con assimilazione del nesso *-ND-*), *facemio* (per "facevamo"), *stamio*. Si nota inoltre che, in un caso, viene mantenuta la velare alla seconda persona dell'indicativo presente dei verbi in *-co*: *dichi*.

Interessante la presenza nel testo di forme verbali con pronomi enclitico in *spassassivo* (per *ve la spassaste*), *pensassivo* (per "che voi pensaste"), *straccas-*

sivo (per “vi straccaste”), *avessivo* (per “voi aveste”), *vorressivo* (per “vorreste”), *portaressivo* (per “vi comportereste”). Uno dei fenomeni più diffusi del dialetto romanesco riguarda l’articolo determinativo. Nel secolo in cui è stata scritta la commedia, il Settecento, l’articolo presenta la vocale /el/. Nell’Ottocento si assiste a un’ulteriore modifica riguardante la liquida /l/; essa, infatti, subisce un processo di rotacismo, e otterrà l’attuale forma /er/. L’articolo determinativo plurale spesso è *li* che si mantiene anche nella preposizione articolata *ai*. Micheli, ne *La libertà romana*, mostra brillantemente come questa oscillazione sia connotata in senso sia diastratico che diafasico (Trifone 2015, 55):

L’articolo *il* del nominativo singolare i Romani lo pronunciano *el*, ed alcuna volta *er...*; ma ciò non sempre, nè da tutti, perchè questa più dura espressione viene perlopiù usata da’ più rozzi, e quando parlano con veemenza.

L’analisi del testo rivela la presenza di forme verbali non analogiche, quali *-amo*, *-emo*, *-imo*; esempi di tali forme sono *incontramo*, *scappamo* e *potemo*. L’analisi della sintassi dell’opera ha mostrato un copioso uso di *avere da* in senso di “dovere” in battute come: «E questo, che mi ha da essere?»; «E ho da dà la mano a un omo»; «e se lui è malizioso?»; «Questo più presto l’ho da di io, che poco ce vò che me fregghi».

4.1 Variazione diafasica: il Dottore

Eccelsa Maesta?

Vengo a vostri piedi per domandar giustizia di un traditore.

Don Giovanni Tenorio, col timon della sua volontà, guidando la Nave dell’onore di mia Figlia, l’ha fatta arrivare al Porto del Vituperio.

Come Rè giusto, così oprar devi.

Nel testo della commedia, il personaggio del Dottore, che utilizza abitualmente il romanesco nei dialoghi quotidiani, adotta un registro linguistico più elevato, ispirato al toscano letterario, nelle sue interazioni con il Re. Tale scelta stilistica ha lo scopo di sottolineare la sua erudizione e la sua appartenenza a un ceto sociale elevato.

Già che avemo fatto il matrimonio, amico caro, voglio che stamo allegri, e passiamo la malinconia in ballo e canto.

O viè quà cara la mia figliola, dagli la mano di sposa a tuo marito, vedi che bell’omo che è?

E che Diavolo, voi che sia muto.

O via non più parole, daglie la mano.

E via che questo ha da essere carne, e ognà con te.

Orsù, già che stiamo in questa villa, che mi sò ritirato dai studj, e non voglio praticar più Dottori, prendi quel tamburello, e facciamo un balletto.

Dalle battute riportate, emerge la notevole competenza linguistica del Dottore, capace di alternare un registro colloquiale, caratterizzato da tratti mar-

catamente romaneschi, a un registro più elevato, ispirato al modello toscano. Tale versatilità linguistica culmina nella battuta «E via che questo ha da essere carne, e ognà con te», citazione erudita probabilmente riconducibile a *de lieis serai aisi cum carn e onglà* verso della canso *Lo ferm voler quel cor mintra* del trovatore Arnaut Daniel, a dimostrazione della vasta cultura di questo interessante personaggio.

4.2 La variazione diastratica: Tisbea

La figura della pescatrice Tisbea, nella commedia di Cerlone, rappresenta un intrigante paradosso sociolinguistico. Appartenente sia alla categoria cerloniana del ceto basso sia a quella alta degli innamorati della *Commedia dell'Arte*, Tisbea adopera la lingua designata per i personaggi degli *Innamorati*, ovvero il toscano aulico senza sfumature dialettali, poiché l'amore innalza tali personaggi a una condizione di nobiltà spirituale. Il personaggio di Tisbea, si comporta nei fatti come una villana ma parla nella raffinata lingua toscana; Cerlone, la eleva linguisticamente poiché elevato è il suo animo nonostante il personaggio appartenga al ceto basso, dialettofono. Quello mostrato è un chiaro esempio di implicazioni sociolinguistiche del dialetto romanesco di origine diastratica (Berruto e Cerruti 2014, 25).

5. Conclusioni

Nella tradizione letteraria post-cinquecentesca si ha una latitanza del romanesco nei testi. Il livello relativamente buono dell'istruzione e la progressiva censura del dialetto fa tendere a un forzato autocontrollo linguistico da parte di parlanti e scriventi. Il romanesco, dunque, appare come una lingua «abietta e buffona», adatta, come intende Belli, al popolo povero e incolto. Nelle commedie sei-settecentesche, i commediografi utilizzano il romanesco, mirando a effetti di divertimento e bizzarria. Francesco Maria De Luco Sereni, ad esempio, nella prefazione alla commedia *Fausto ovvero il sogno di Don Pasquale*, qualifica l'idioma di tre personaggi romani come «linguaggio vile». Durante il Settecento, l'uso dell'italiano, consolidatosi a poco a poco, «provoca come contraccolpo uno sviluppo della letteratura dialettale». La *Commedia dell'Arte* affianca al toscano il dialetto per ottenere facilmente il riso del pubblico giocando sul contrasto tra lingua-raffinatezza e dialetto-rozzezza. La *Commedia degli Zanni* e l'opera di Cerlone evidenziano una netta dicotomia linguistica correlata alla struttura sociale (Guccini 1993, 298). Nella prima, i personaggi seri, quali gli innamorati, adottano il toscano come lingua di corte, mentre i ruoli comici si esprimono nei vari dialetti regionali. Cerlone a sua volta, nella sua riscrittura dell'opera, assegna il toscano colto ai personaggi aristocratici e il romanesco ai ceti popolari, confermando la funzione sociale della lingua come marcatore di status e identità. In questo quadro, personaggi come il Re, Don Giovanni e Tisbea incarnano l'ideale cortese, mentre Ficcanaso, Trappola e Scaramuccia rappresentano la vitalità e la rusticità del popolo.

Concludendo, la riscrittura di Cerlone, pur radicata nella tradizione, offre un'interpretazione irriverente e originale del mito di Don Giovanni. Attraverso l'uso del dialetto romanesco e l'introduzione di personaggi tipici della Commedia dell'Arte, l'autore crea un'opera vivace e coinvolgente, che si distacca dalla gravità dell'originale di Tirso de Molina. Pur mantenendo intatta l'essenza del personaggio di Don Giovanni, l'autore ne offre una rappresentazione più leggera e popolare, arricchendolo di nuove sfumature comiche. In questo senso, la commedia di Cerlone si colloca a pieno titolo nel filone della riscrittura, che da sempre caratterizza la storia della letteratura e del teatro.

Riferimenti bibliografici

- Berruto, Gaetano, e Massimo Cerruti. 2014. *Manuale di sociolinguistica*. Torino: UTET.
- Bragaglia, Anton Giulio. 1936. *Il teatro popolare romano*. Roma.
- Croce, Benedetto. 1926. *I teatri di Napoli*. Bari: Laterza.
- D'Achille, Paolo, Antonella Stefinlongo, e Anna Maria Boccafurni. 2012. *Lasciatece parlà. Il romanesco nell'Italia di oggi*. Roma: Carocci.
- Dalbono, Carlo Tito. 1865. "F. C." In *Il Galiani: Almanacco comico-serio*. Napoli: Stabilimento Tipografico G. Nobile.
- De Tipaldo, Emilio. 1844. *Biografie degli Italiani illustri*, vol. IX. Venezia: Tipografia di Alvisopoli.
- Di Giacomo, Salvatore. 1935. *Storia del Teatro San Carlino 1738-1884. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana*. Milano: Mondadori.
- Guccini, Gerardo. 1993. "Il Teatro San Luca." In *Il teatro di Goldoni*, a cura di Marzia Pieri, 295-300. Bologna: il Mulino.
- Maddaloni, Giovanni. 2013. "La lingua dell'opera teatrale di Francesco Cerlone." Tesi di Dottorato. Napoli: Università degli Studi di Napoli "Federico II".
- Martorana, Pietro. 1874. *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*. Napoli: Chiurazzi.
- Picchiorri, Emiliano. 2012. "Un popolante al Santo Padre, lettera in romanesco del 1846." In *Vicende storiche della lingua di Roma*, a cura di Michela Loporcaro, Vincenzo Faraoni, e Piero A. Dipretoro, 177-90. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Pieri, Marzia, a cura di. 1993. *Il teatro di Goldoni*. Bologna: il Mulino.
- Scherillo, Michele. 1884. *La commedia dell'arte in Italia: studi e profili*. Torino: Loescher.
- Serianni, Luca. 2009. *Lezioni di grammatica storica*. Roma: Bulzoni Editore.
- Trifone, Pietro. 1992. *L'italiano nelle regioni, Sottogeneri romani: la raccomandazione e la petizione*. Torino: UTET.
- Trifone, Pietro. 2015. "La tradizione del plurilinguismo." In *La lingua del teatro*, a cura di Mauro Giovanardi, e Pietro Trifone, 53-62. Bologna: il Mulino.