

PAOLA CANTONI

QUICQUERO, PAPPACONE E ZUCHE ZUCHE:  
IL NOME DEL PERSONAGGIO  
NEL TEATRO DI ANTONIO PETITO

*Abstract:* The aim of this contribution is to investigate the names of characters in the theatrical scripts of Neapolitan playwright Antonio Petito (1822-1876), which reflect an evolution from the working class theater of Pulcinella to its middle class equivalent. Antonio Petito expresses his critical position towards the new emerging middle class by means of various linguistic strategies, including the names of the characters. These names are examined in the original manuscripts as well as in the 'new' autograph scripts that are being edited, compared with the old prints and with references to the nineteenth-century lexicography for the Neapolitan dialect. The 'speaking names' are essentially used as a comic device and are functional to the misunderstandings and verbal gags of his social satire theater. The 'caricature names' are a rich series, some of which refer to musicians and players, with a parodic intent towards middle-class theater and the eighteenth-century panorama. The names related to each character and to his/her physical appearance are important, as are the various 'role-names'. On a linguistic level, I give some examples of epithet-names, some created starting from a dialect phraseological use that connotes the character, others deriving from a popular song. I then dwell on the strategies of verbal misunderstanding originating from a name and on the relationships between the name and the role of the characters, highlighting some constants relating to the roles and environment of the script.

*Keywords:* Antonio Petito, Neapolitan dialect theater, Neapolitan dialect, Autograph manuscripts, Onomastics

1. *L'onomastica nei copioni di Antonio Petito*

Lo studio delle commedie di Antonio Petito<sup>1</sup> sta rivelando la reale fisionomia linguistica dei copioni di un commediografo che rappresenta un singolare paradosso, quello di essere un autore semianalfabeta.

<sup>1</sup> Antonio Petito (1822-1876), il più grande Pulcinella dell'Ottocento, 'archetipo' della grande tradizione teatrale napoletana (cfr. FRANCA ANGELINI, *Antonio Petito autore-attore*, «Problemi», LIV (1979), pp. 97-118), realizzò una riforma del carattere (oltre che delle vesti) di Pulcinella. Famoso per la sua bravura attorica e istrionica, pur muovendo da una condizione di semianalfabetismo, si liberò dai limiti del canovaccio rivendicando la compiuta scrittura scenica e puntò su un teatro di parola e di satira sociale, rovesciando attraverso il gioco linguistico, la gag verbale, il plurilinguismo, le opere del teatro colto (opera lirica, melodramma, romanzi) ed anche gli eventi dell'attualità e le mode dell'epoca; inoltre curò personalmente tutti gli aspetti della performance teatrale. Per la vita e l'opera di Petito ed altri riferimenti bibliografici si rinvia a PAOLA CANTONI, *Antonio Petito: i nuovi autografi. Tre Banbe lu treciente per mille. Introduzione, edizione e commento linguistico*, Alghero, Edizioni del Sole 2010.

Fondamentale, in questa prospettiva, la lettura degli autografi disponibili, accresciuti nell'ultimo decennio da ulteriori esemplari.<sup>2</sup> L'edizione e lo studio dei manoscritti originali, confrontati con le edizioni a stampa dell'Ottocento, sta infatti mostrando i limiti della loro collocazione nell'ambito delle produzioni semicolte<sup>3</sup> e di letture interpretative, pur rispettose della loro realtà linguistica, che rischiano di fare di Petito un autore ingenuo e inconsapevole, aderente ad «un modello inconscio di scrittura fonetica del dialetto [...] pregrammaticale e sostanzialmente scenico».<sup>4</sup>

Sono testimonianza di questa consapevolezza linguistica e autoriale gli intenti di caratterizzazione diastratica degli usi linguistici, non solo di categorie sociali più ampie (popolo/borghesia/nobili), ma di condizioni più specifiche della realtà sociolinguistica della Napoli dell'epoca, tra le altre, dei contadini inurbati, dei 'paglietta' (avvocati), del cetto medio che ambisce ad un crescente prestigio sociale e non sa parlare l'italiano, della nobiltà che imita mode sociali e linguistiche di altri paesi.

Il controllo vigile sul testo, che non sembra risentire del semianalfabetismo dell'autore,<sup>5</sup> si manifesta in vari aspetti: la diversificazione delle varietà

<sup>2</sup> Otto gli autografi conservati nel Museo di San Martino a Napoli, pubblicati in ETTORE MASSARESE (a c. di), *Tutto Petito*, 4 voll., Napoli, Torre 1978-1984. Altri 7 autografi sono stati individuati, uno nella Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma e sei (oltre a 18 carte di scene sparse) nell'Archivio Eduardo De Filippo da chi scrive (nella ricognizione delle opere compiuta per il dottorato nel 2000), per cui cfr. CANTONI, *La scrittura di Antonio Petito come testimonianza esemplare del continuum linguistico napoletano nel secondo Ottocento*, Tesi di dottorato, Roma, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», XIII ciclo, 2002 e EAD., *Antonio Petito*, cit.; inoltre l'edizione di due copioni in EAD., *Tre banhe lu treciente pe mille (1870): l'autografo sconosciuto di una commedia di Antonio Petito*, «Contributi di Filologia dell'Italia Mediana», XIII (1999), pp. 141-82; XIV (2000), pp. 207-252; XV (2001), pp. 181-232 e EAD., *La mandorlinara e la canzona nova (1875): il testo autografo di Antonio Petito*, «Contributi di Filologia dell'Italia Mediana», XXXI-XXXII (2017-2018), pp. 169-276. Un altro autografo è venuto alla luce dall'archivio di Edoardo Scarpetta (conservato da Mario Scarpetta) pubblicato in ANTONIO PIZZO (a c. di), *Antonio Petito. Na Gran Cavalcata. L'ultima commedia*, Napoli, Guida, 2004.

<sup>3</sup> Anche l'etichetta di 'semicolti' è stata superata negli studi degli ultimi anni, che collocano questo tipo di scritture e di scriventi in un *continuum* di competenze, esito di fattori molteplici e di un diverso contatto con la lingua italiana, con la scrittura e con i differenti ambiti della cultura alta, per cui cfr. RITA FRESU, *Scritture dei semicolti*, in *Storia dell'italiano scritto*, a c. di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci 2014, 3 voll., vol. III *Italiano dell'uso*, pp. 195-223, e EAD., *L'italiano dei semicolti*, in *Manuale di linguistica italiana*, a c. di S. Lubello [serie *Manuals of Romance Linguistics* (MRL), vol. XIII, a c. di G. Holtus, F. S. Miret], Berlin-Boston, De Gruyter 2016, pp. 328-350.

<sup>4</sup> MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., pp. 27-36; si tratta dell'unica edizione complessiva del teatro di Petito che raccoglie anche gli otto autografi conservati nel Museo di San Martino, pur con qualche svista, imprecisione e salto di parola o di carte.

<sup>5</sup> «Singolare tipo d'analfabeta, questo Petito, capace di assorbire e far proprie conoscenze delle fonti più svariate, ma refrattario solamente alle regole della scrittura» (FRANCO CARMELO GRECO, *Il caso Petito*, in *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a c. di F. Cotticelli, R. Puggioni, Milano, FrancoAngeli 2017, pp. 375-385, la cit. a p. 382).

di italiano e dialetto (italiano popolare, italiano aulico, italiano degli stranieri, dialetto ‘alto’ della classe media e borghese e dialetto ‘basso’ del popolo e del contado), che si realizza nella fonetica, nella morfologia e nel lessico;<sup>6</sup> la consapevole adozione di un diverso codice in relazione alla tipologia testuale (testo o didascalìa);<sup>7</sup> ed anche le scelte onomastiche, che rivelano notevole autonomia e originalità creativa pur nella continuità con la tradizione della commedia dell’arte.

## 2. I nomi parlanti

Una strategia ampiamente utilizzata dalla tradizione precedente, ma realizzata in modo più consapevole ed efficace<sup>8</sup> nelle commedie di Petito, è quella del nome come espediente comico; il suo notevole potenziamento è funzionale alla gag centrata sulla comicità verbale, una delle ‘chiavi’ della riforma petitiana del teatro comico in dialetto legato alla maschera di Pulcinella.

I ‘nomi parlanti’ petitiani sono conati con precisi intenti caricaturali e con l’attenzione ai risvolti comici e alle funzioni che potranno svolgere nella trama e nel testo. Alla possibilità di cogliere con immediatezza ruolo sociale, indole o funzione del personaggio nell’intreccio e di fissarli riconoscendoli poi nel suo agire in scena, si somma un altro obiettivo, quello della costruzione di un clima di comicità essenzialmente ‘verbale’ che si palesa, ancor prima e più in superficie che nel dialogo teatrale, nelle scelte onomastiche.

Una serie molto ricca è quella dei ‘nomi-caricatura’, che ricorrono alla marcatura enfatica o alla tecnica del rovesciamento ironico di un aspetto caratterizzante il personaggio. Nell’ambito di questa tipologia, la numero-

<sup>6</sup> Tra i molti fenomeni si possono citare l’uso alternante del rotacismo della dentale e dell’articolo aferetico, tratti ‘innovanti’ del dialetto parlato ottocentesco, segnalati dalle grammatiche dell’epoca come tipici dell’oralità e del ‘basso popolo’ e banditi dalla scrittura tradizionale, come si ricava anche dagli interventi di normalizzazione nelle edizioni a stampa coeve alle rappresentazioni, per cui cfr. CANTONI, *La scrittura di Antonio Petito*, cit., e EAD., *Antonio Petito*, cit. Per il lessico cfr. EAD., *Le “metamorfosi” di Palummella: varianti lessicali da Antonio Petito a Eduardo De Filippo*, «Contributi di Filologia dell’Italia Mediana», XVIII (2004), pp. 95-136 e EAD., *Aglie e fravaglie e fattura che non vaglie: fraseologia popolare ottocentesca nelle commedie di Antonio Petito*, in *Fraseologia e paremiologia: modelli, strumenti e prospettive*, Atti del VI Congresso internazionale di fraseologia e paremiologia (Roma, 11-13 settembre 2019) (in corso di stampa).

<sup>7</sup> Le didascalie sono infatti scritte in italiano (pur con le consuete anomalie grafiche e interferenze dialettali) e presentano talvolta ripensamenti e correzioni, come ad. esempio *si busa* ‘si bussa’ (regionalismo campano) che è corretto in *si siona* ‘si suona’ (CANTONI, *La mandorlinara*, cit., p. 176).

<sup>8</sup> Cfr. CARMELA DE PINTO, FRANCESCO SGUERA, *Il “carattere” del nome nel teatro napoletano dell’Ottocento*, «Il Nome nel testo», XII (2010), pp. 101-113, qui pp. 101-102.

sità dei nomi riferiti a musicisti e suonatori è da ricondurre all'importanza di questi mestieri nei tanti intrecci legati all'ambiente teatrale, in particolare per il genere della parodia che con Petito conobbe uno sviluppo significativo.<sup>9</sup> Tra gli altri si segnalano:<sup>10</sup> *D. Bonbardone* maestro di musica (*Le dame viennese* 1874),<sup>11</sup> *D. Grangassa* moglie del maestro di musica (*Le dame viennese*), *D. Tinbana* corista (*Dinorah doppe mezanotte*),<sup>12</sup> *Trivella* suonatore ambulante (*Palommella* 1872). L'effetto ironico e caricaturale può essere potenziato dall'apparente verosimiglianza della sequenza nome-cognome, come per *Alesio Condropunto* maestro di canto (*Palommella*).

L'intento parodistico poggia su una fitta rete di richiami intertestuali al panorama dello spettacolo dell'epoca (opera lirica, melodramma, teatro serio, spettacolo popolare, romanzi, ecc.) che per Petito affonda le radici anche in una memoria storica di quel mondo, una conoscenza dell'ambiente teatrale che rispecchia la cultura circolante nel «mondo degli spettacoli 'minori' [...] la cultura del 'popolo degli attori'»<sup>13</sup> e ne testimonia lo spessore e l'estensione. Il nome di *Petrillo*, tenore (*Dinorah doppe mezanotte*), cui è collegato anche quello di *D. Petros*, baritono, ad esempio, è da ricondursi al violinista e giullare Pietro Mira, più noto come Petrillo (parte di una schiera di musicisti che ebbero grande successo nella Russia del Settecento),<sup>14</sup> che faceva sbellicare i cortigiani dell'imperatrice suonando il violino con versacci e piroette.

La sinergia dei diversi aspetti legati alla rappresentazione è alimentata dal triplice ruolo che aveva Petito «uno e trino cioè autore, attore, regista come Eduardo De Filippo e Scarpetta, ma in modo per noi oggi misterioso perché non resta di lui una sola immagine che non sia un dipinto o una

<sup>9</sup> Cfr. ANNAMARIA SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere Italiane 1998.

<sup>10</sup> Accanto ai nomi si indicherà tra parentesi tonda la commedia relativa in forma abbreviata, seguita dalla data solo nel primo esempio citato; per i titoli completi (in genere molto lunghi) e per le informazioni sui testimoni manoscritti e a stampa, cfr. CANTONI, *Antonio Petito*, cit.

<sup>11</sup> Intreccio di farsa, parodia e bozzetto d'ambiente, che trae spunto dal fastidio per la moda esterofila di copiare le tendenze culturali del resto d'Europa, le «smanie artistiche».

<sup>12</sup> Parodia di una scalcinata compagnia di cantanti e coristi, di cui Pulcinella è maestro concertatore, tratta dall'opera di Giacomo Meyerbeer *Dinorah* (1859).

<sup>13</sup> FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Roma, Officina 1995, pp. 109-111 ne descrive (a partire da Raffaele Viviani) la condizione di «stranieri» rispetto alla realtà strettamente locale e popolare (miseria, ignoranza, analfabetismo) che pur condividevano, sottolineando però la possibilità di scambio culturale e il respiro nazionale e internazionale dell'ambiente teatrale, anche quello più popolare come il Circo (che infatti Petito mette in parodia in una commedia).

<sup>14</sup> Arrivò in Russia nel 1731 con Tommaso Ristori, incontrò anche Casanova e, diventato ricco, al suo ritorno in Italia comprò l'albergo Leon Bianco sul Canal Grande. Il suo ritratto, riprodotto nelle stampe dell'epoca, darà i lineamenti al personaggio popolare di Petrucha Fanos che sarà trasformato nella maschera del teatro russo Petruska.

fotografia».<sup>15</sup> Per le scelte onomastiche, si concretizza ad esempio nel nome *Zuchezuche*, in cui troviamo ancora un riferimento al mondo musicale. Attribuito al diavolo nella commedia *Nu diavolo ammacchiate*,<sup>16</sup> sarà infatti da ricondurre al contesto scenico del copione pettitiano, perché all'apparire di *Zuchezuche* si sente il suono della tromba e tutta la commedia è attraversata da gruppi di suonatori, cori e balli. Forte l'impatto espressivo che deriva, per il nome, anche dall'origine onomatopeica di questa voce, documentata già nella lessicografia ottocentesca con diverse accezioni, dallo strumento di canna e corde, simile al violino, utilizzato dai suonatori ambulanti (o dalla 'gente minuta'), al suo suono, ad altro strumento a corde (o non) suonato dagli ambulanti e (al plurale) ai musicisti stessi di taverne, bettole e feste di strada. Petito allude così in modo scherzoso al richiamo di uno strumento suonato alla peggio da suonatori girovaghi e gente del popolo.<sup>17</sup>

Nella tipologia dei nomi-caricatura si punta anche sull'esaltazione di un tratto peculiare dell'indole, che suscita il riso sulla base della complicità instaurata con lo spettatore; tra questi, i nomi dei due amici di *Donna Gigia* (*Palommella*), *Artetecha*,<sup>18</sup> che stigmatizza la vivacità eccessiva, *Don Lanquitezza*, con riferimento al carattere malinconico; altro nome 'caratteriale', *D. Aflezione* (*Nu diavolo ammacchiate*).

Legati all'intreccio della commedia sono i nomi *Barone Aronza* e *Baroncino Aronza*, dal verbo *arronzà*,<sup>19</sup> 'avvolgere qualcosa per rubare, in fretta e furia', rispettivamente padre e fidanzato di *Donna Gigia* (*Palommella*), denominazioni che alludono all'indole e al comportamento dei due personaggi e trovano spiegazione nel motivo tematico della commedia, giocata sul contrasto dei modelli comportamentali dell'aristocrazia da una parte, col suo desiderio grottesco di promozione sociale, e del sottoproletariato che, dall'altra, fa la parodia dei suoi miti.

*Frongillo* 'fringuello' è un 'nome-ruolo' che associa l'amante di Rita (*Aparascianno*) al canto amoroso degli uccelli, come si ricava anche da questo

<sup>15</sup> FEDERICO FRASCANI, *Le burle atroci di Antonio Petito*, Napoli, Arte tipografica 1998, p. 78.

<sup>16</sup> Una favola dal sapore romantico in cui si assiste all'assimilazione tra Pulcinella e il demone.

<sup>17</sup> Attestato con diverse varianti grafiche (*zuchetezuche*, *zùchete zùchete*, *zuchezuco*, *zuchezuche*, *zuche zuche zucucu*, *zuchezù*) e diversi significati in RAFFAELE D'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, presso l'Autore 1873; RAFFAELE ANDREOLI, *Vocabolario napoletano-italiano*, Napoli, Berisio 1966 [1887]; EMMANUELE ROCCO, *Vocabolario del dialetto napoletano. Ristampa anastatica dell'edizione del 1891 e edizione critica della parte inedita (F-Z)*, a c. di A. Vinciguerra, 4 voll., Firenze, Accademia della Crusca 2018 [1891] (con numerosi esempi d'autore, a partire da *Lo Cunto* di Giambattista Basile, 1634-1636); per i dizionari moderni, in FRANCESCO D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina 1993. Di qui in avanti questi dizionari saranno indicati con le seguenti sigle (nell'ordine di cit.): AM, RO, AN, DA.

<sup>18</sup> In napoletano 'agitazione e gesticolazione incessante, irrequietezza', cfr. AM, RO, AN, DA.

<sup>19</sup> Cfr. AM, AN, RO, DA. Petito, qui e altrove, lo preferisce al sinonimo *arravoglià*, anche nell'espressione col composto *fare n'arronzacuosemo* che in napoletano non è attestata, forse perché del dialetto parlato dell'epoca (solo *fare n'arravogliacuosemo*), cfr. CANTONI, *Aglie e fravaglie...*, cit.

brano in cui Pulcinella gioca sull'antitesi *frongillo/cardillo* 'cardellino', serie cui si aggiunge *papamosca*:<sup>20</sup>

PUL frongì frongì tu cande troppe azzechuse penza cha io socardillo epozze fasendere purio ocande mio a chella papamosca

RITA tu che cardille e papamoscha sisapisse sime perdate sime arujnate.

In qualche caso i nomi parlanti possono alludere direttamente all'aspetto fisico, come per *Scarnecchia*<sup>21</sup> 'uomo pallido' (*I quadri plastici*).

Una tipologia interessante di nomi parlanti, sotto il profilo lessicale, è quella che potremmo definire 'nomi-epiteto' o 'nomi-fraseologici': loro tramite Petito ricorre a un modo di dire o a un uso fraseologico per inquadrare il carattere del personaggio. Tra questi il nome attribuito alla vecchia governante *Mamozia* (*Le Dame viennese*), che trae origine dal detto canzonatorio ma bonario *Si na mamozia*, 'epiteto rivolto a ragazzi dalla testa dura e dal comprendonio scarso'.<sup>22</sup>

Collegato alla tradizione popolare anche il nome-canzone *Masto Rafele*, che individua carattere e ruolo del guappo che diventa sindaco e si adegua al ruolo dell'amministratore che rimanda a tempo indeterminato le soluzioni dei problemi del popolo, ed è ripreso dal noto protagonista della canzone popolare *Sò Masto Rafele nun te ne ncarrià*, che dà anche il titolo alla commedia.

L'adozione di una canzone per il titolo di una commedia è del resto procedimento non raro nel teatro di Petito, come mostra la più nota delle sue commedie *Palummella* o, tra le altre, *Apaparascianno*.<sup>23</sup>

### 3. *L'equivoco verbale*

Il potenziale comico del nome non si limita tuttavia all'effetto suscitato dal rovesciamento ironico che scatena il riso in modo inconsapevole nello spettatore, ma è sfruttato pienamente in numerosissime gags verbali, che nello

<sup>20</sup> Il brano è tratto da MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. I, p. 120. Per *cardillo*, *frungillo*, *pappamosca*, cfr. AM, RO, AN, DA.

<sup>21</sup> Per il nome goldoniano, cfr. ANNA CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 301-315, in particolare p. 303.

<sup>22</sup> Cfr. DA. Il detto trae origine da una statua acefala attribuita al console Lolliano Mavorzio, cui fu rimessa una testa piccolissima che diede alla statua un aspetto imbambolato, di qui il significato di persona stupida.

<sup>23</sup> Dalla canzone popolare anonima di inizio Ottocento *Lo Paparascianno* 'il barbagianni'; per *Palommella zampa e vola* (tratta dall'opera buffa *Molinarella* di Nicola Piccinni del 1766 e poi rielaborata a metà Ottocento da Domenico Bolognese), cfr. VITTORIO PALIOTTI, *Storia della canzone napoletana*, Roma, Newton Compton 1992, p. 32.

scambio di battute tra i personaggi scaturiscono proprio dal nome, spesso inaspettate e non ‘necessarie’ ai fini dell’intreccio.

Queste ‘tirate onomastiche’<sup>24</sup> sono prodotte in particolare da Pulcinella, che provoca il riso attraverso l’uso del *nomen ridens* o nel goffo tentativo di ricostruire l’origine e il senso dei nomi attraverso pseudoetimologie.

Un meccanismo molto sfruttato è quello del *non-sense*, strategia comica che Petito trasmise in eredità al teatro e al varietà successivo e di cui è debitore, tra gli altri, Totò.<sup>25</sup> Si veda, ad es., il *qui pro quo* generato dal nome di Platone (*La Mandorlinara* 1875) che dà luogo alla ricca serie di gastronomi *palatoni, pagnotti, turtene, freselle e tarallucce*,<sup>26</sup> varianti geosinonimiche campane relative ai diversi tipi di ‘pane’ (e simili), in cui agiscono due strategie linguistiche, l’associazione fonica e quella semantica:<sup>27</sup>

ANSEL cari discepoli e duopo sa-/pere che il primo filosofo / ini\_talia che istalò  
la filosofia / Fù il celepre Platone //

PUL e dala naque lasette dei Palatoni pagniotte turtene\_freselle / e\_taralucio.

Altra situazione comica si crea a partire dal nome di *Papacone*, il capraio (*Di-norah doppe mezanotte* 1873) (per cui vd. oltre), che, secondo la didascalia, sul finale della commedia entra con un ciuccio e la zampogna e parla ‘deformato’<sup>28</sup> perché balzubiente; il nome di *Don Bumbarda*, pronunciato dal balzubiente con la ripetizione della prima sillaba, viene scambiato da Pulcinella per uno sparo; segue un altro *qui pro quo*, che sfrutta questa volta il significato di *pappacone* (in dialetto napoletano ‘varietà di susine’),<sup>29</sup> ed è Pulcinella, come sempre, a cogliere l’occasione di giocare con l’equivoco linguistico che ne scaturisce:

PAPA Scusata cha è adosefà la comedia adosta D. Bububu

PUL sopra sandermene ma avete tebo domani matina che spare

PAPA chi spara io vache trovanne obresarico D. Bumbarda

PUL a voi siete ocrapare ovedite la [...]

<sup>24</sup> Cfr. DE PINTO, SGUERA, *Il “carattere” del nome*, cit., p. 102.

<sup>25</sup> Sul nome in Totò, cfr. ENZO CAFFARELLI, “Questo nome non mi è nuovo...”. *Quisquilie e pinzillacchere onomastiche nella lingua del sommo Totò*, Roma, Società Editrice Romana 2016.

<sup>26</sup> Cfr. AM, RO, AN, DA.

<sup>27</sup> Si cita dall’autografo inedito, recentemente pubblicato in CANTONI, *La mandorlinara*, cit. Per i criteri di edizione rinvio al saggio cit., limitandomi a segnalare che il trattino basso ( \_ ) indica casi di dubbia segmentazione e che la trascrizione è in tutto fedele all’originale manoscritto.

<sup>28</sup> Cfr. MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. I, pp. 275-285, da cui è tratto il brano citato nella versione dell’autografo.

<sup>29</sup> Cfr. AM, RO, AN. In DA *pappacòne* ‘varietà di pere’, che ne spiega l’etimologia riconducendola a una famiglia Pappacoda che avrebbe prodotto e venduto quel genere di frutti (anche in Puglia Pappagoda, Pappacota, Pappacola per ‘susine’, pappagona per ‘prugno selvatico’ e altre varianti per la ‘susina’).

BUN bravo papacone  
 PUL eprunadindie.

L'equivoco verbale che si genera a partire dalle due accezioni semantiche di 'strumento', quella generica e quella specifica di ambito musicale,<sup>30</sup> collegato al (già visto) nome 'musicale' *Zuche zuche*, mostra come un nome sia più volte ripreso nel corso della commedia con diverse finalità comiche e allusive:

ZUCH state zitte scemone iosostate che agge fatte trasforma e quatre io sostate che agge metutue adisperazione acondesine perfarme fa chille oldragge, emoprengipie avenetta mia etu ajdaesere ostrumiente che meneceseta

PUL tusizuche zuche io sone chacatstrumente e geniame pedinte e candine asere.

#### 4. *Diastratia dei nomi*

La corrispondenza del nome con il ruolo sociale e professionale di un personaggio è un altro aspetto interessante da indagare delle strategie onomastiche di *Petito*.

Contraddistinguono vari ruoli femminili spesso del ceto sociale più modesto le forme diminutive o ipocoristiche,<sup>31</sup> i tipi nominali di area campana o con tratti della fonetica locale: ad es. *Annarella* moglie del cantiniere *Antuono* (*Tre Banbe lu treciento pe mille* 1870), *Giulietta* contadina (*Apaparascianno*), *Catarenella* figlia del massaro (*Nu diavolo*), *Angolela* figlia di *Menaca* (*So Masto Raffaele*), *Anetta* amante di *Pulcinella* servo di *Felice* (*Palummella*), *Ninetta* figlia di *Ambruosio* (*Apaparascianno*), le vajasce *Rosella*, *Gelsomina*, *Persehella*, *Raziella* (*Ciccuzza*), *Gesummina* capera (*Apaparascianno*), *Meneca*<sup>32</sup> contadina (*Apaparascianno*; *Menaca* in *Masto Raffaele*), *Catella*<sup>33</sup> cameriera (*Le Dame viennese*), *Matalena* vecchia zingara (*Nu diavolo*).

Anche per i corrispettivi maschili si riscontra una predilezione per le forme alterate (l'accrescitivo sembra rispondere ad intento ridicolizzante) e per le forme locali tronche o dalla fonetica campana: *Zarnacchione* cafone (*Masto Raffaele*), *Giovannone* vecchio di 91 anni (*Masto Raffaele*), *Antuono* cantiniere (*Tre banbe*), *Cola* contadino (*Apaparascianno*), *Biaso* corriere

<sup>30</sup> Il brano è citato da MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. I, p. 401.

<sup>31</sup> Cf. CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, cit., p. 308.

<sup>32</sup> Ipocoristico di *Domenica*, utilizzato da Giovanni Verga, cfr. ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, 2 voll., Torino, UTET 2005, è anche in R. Viviani, *Campagna napoletana*.

<sup>33</sup> Nome campano, tipicamente stabiese, legato al culto del santo vescovo e attribuito al ruolo della cameriera in particolar modo a Castellammare di Stabia.

(*Aparascianno*), i guardaportoni *Maso*, *Cola*, *Michele*, *Vincenzo* (*Ciccuzza*), *Trumugiello* garzone (*Palommella*).

L'uso dell'epiteto offensivo per i servi risponde alla tradizione comica; un esempio emblematico è *Quiquere*, servo di *D. Astrubale* e *D. Fidalma* [v. infra] (*Il Matrimonio*), denominazione che allude in modo ingiurioso al significato della voce *quicquero* 'caprone'.<sup>34</sup>

Capraio è il personaggio che ha nome *Papacone*, che compare in *Dinorah doppe mezanotte* e in *Aida dint' 'a casa 'e Donna Tolla Pandola* (entrambe del 1873).<sup>35</sup> Ad esso si ispirò, probabilmente per il nome e forse anche per alcune caratteristiche psicologiche, Peppino De Filippo per il notissimo e fortunatissimo personaggio di Pappagone (1966),<sup>36</sup> la cui paternità (a parere di chi scrive) è erroneamente attribuita ad altri. Questa ri-attribuzione onomastica meriterebbe ulteriori approfondimenti, anche per ricostruire i rapporti con la comicità petitianiana di autori come Peppino, che «attivava le battute con una gestualità e una fisionomia del volto che scatenavano ilarità al di là del senso della battuta. Con lui s'entrava nel campo dei Petito e dei Pulcinella, la cui somaticità del gesto faceva cogliere e godere anche una pura intenzione». <sup>37</sup> Della stessa serie: *Meza botta* servo di casa (*Masto Raffaele*), *Capatosta* guardaportone (*Le dame vienesse*), *Panechuotte* massaro (*Nu diavolo*), *Cucciarotta*<sup>38</sup> *casaduoglio* 'salumiere' (*Mandolinata*).

Nella prospettiva diastratica, in ossequio all'uso meridionale, i nomi legati al ceto borghese sono quasi sistematicamente preceduti dal titolo di rispetto don/donna.<sup>39</sup> *D. Bartolo* giornalista (*Ciccuzza*), *Don Sincero* benestante (*Tre banbe*), *D. Petrucio* ricco studente (*Ciccuzza*), *D. Asdrubale* ricco proprietario (*Nu matremonio*), *Don Asdrubale Barilotto* sedicente avvocato (*Tre banbe*), *D. Crescenzio* impresario (*Nu matremonio*), *D. Anselmo* maestro di pianoforte (*Nu matremonio*), *Don Batasarro* barbiere (*Palommella*), *Don Pandolfo* avvocato (*Aparascianno*), *Don Pangrazio Coccoziello* sedicente contabile (*Tre banbe*), *Donna Ceccia* ricca vecchia ereditiera (*Tre banbe*), *Donna Gigia* ricca vedova (*Palommella*), *D. Fidalma* [v. supra] moglie del maestro di pianoforte (*Nu matremonio*).

<sup>34</sup> 'Caprone, tacchino, becco (in senso proprio e traslato)', cfr. AM, RO, AN, DA.

<sup>35</sup> Cfr. SAPIENZA, *La parodia dell'opera*, cit., p. 52.

<sup>36</sup> Con la ricca serie di sketch televisivi di cui si trova qualche testimonianza anche su youtube, ad es.: <https://www.youtube.com/watch?v=b0L-JptsUTY>; <https://www.youtube.com/watch?v=u0iExZLuhI0>

<sup>37</sup> ROBERTO DE SIMONE, *Grande Pappagone comico senza testo*, «La Repubblica», 25/01/2000.

<sup>38</sup> 'Testa calva rotta' quindi stupido, cfr. DE PINTO, SQUERA, *Il "carattere" del nome*, cit., p. 103.

<sup>39</sup> Cfr., per l'origine spagnola, GIAN LUIGI BECCARIA, *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e Seicento*, Torino, Giappichelli 1985, p. 197 e per il napoletano, PATRICIA BIANCHI, NICOLA DE BLASI e RITA LIBRANDI, *I' te vurria parlà. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli, Pironti 1993, p. 81.

In alcuni casi l'effetto caricaturale e irridente è affidato al cognome 'parlante' che ha valore di 'soprannome' e dichiara con evidente intento ironico l'inaffidabilità sociale del personaggio, ad esempio per il contabile *Don Pan-grazio Cocozziello* o per *Don Ciccio Approfitta* vecchio usuraio (*Tre Banbe*).

Tra i nomi legati agli aspetti sociali rientrano i 'nomi-ambiente', che richiamano con la loro letterarietà la collocazione temporale dell'intreccio, non necessariamente settecentesca; ad esempio, in *Nu diavolo ammachiato*, ambientato nel Settecento, e *Nu matremonio in musica* (1874) che è parodia del melodramma *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa (1792). Dalla prima citiamo *Radamonte*,<sup>40</sup> *Eufemia*,<sup>41</sup> *D. Anzelmo*<sup>42</sup> e *Astrubale*;<sup>43</sup> nella seconda restano, rispetto all'originale di Cimarosa, i nomi di *D. Fidalma* e *D. Geronimo*.<sup>44</sup>

Un discorso a parte meriterebbero i 'nomi-ruolo', che definiscono un personaggio con un ruolo specifico e ricorrente nelle diverse commedie e anche una sua funzione nella compagnia, talvolta frutto dell'estro creativo di Petito, come *Felice Sciosciammocca*, in altri casi mutuati o rielaborati dalla tradizione come *Asdrubale Barilotto*.

Il nome di *Felice Sciosciammocca*, la cui etimologia è incerta, parrebbe infatti un altro esempio di 'nome-epiteto' (da 'soffia in bocca')<sup>45</sup> attribuito all'alocco e svampito, mezza maschera dai connotati borghesi, anti-Pulcinella. Il nome-personaggio incarna l'evoluzione della commedia petitiiana, che condurrà la maschera e i tipi della tradizione ad assumere caratteri e tipi di un teatro che si avvia verso la commedia borghese di quell'Edoardo Scarpetta che portò al successo Felice. Per «derivazione sociologica e tipica»<sup>46</sup>

<sup>40</sup> Diffuso nell'opera, a partire dall'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo e dall'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, diventa nome comune che indica 'persona spavalda, spaccone', cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit.

<sup>41</sup> Dalla commedia di Lope de Rueda *Eufemia* del XII sec., in Italia ha avuto in passato maggiore diffusione nel sud, cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit., ed è nella commedia dell'arte, cfr. CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, cit., pp. 306-307.

<sup>42</sup> Denominazione del servo nella Lombardia di fine Settecento, cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit. e anche BRUNO MIGLIORINI 1968.

<sup>43</sup> Dall'opera buffa settecentesca, protagonista dell'allegro melodramma *Crispino e la Comara* di Luigi e Federico Ricci (Venezia, 1850), è in Goldoni, cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit., CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, cit. e per il nome-ruolo *Asdrubale Barilotto*, cfr. DE PINTO, SQUERA, *Il "carattere" del nome*, cit., p. 103.

<sup>44</sup> Fida + Alma, protagonista femminile e moglie (in Cimarosa sorella) del ricco mercante Geronimo, il cui nome è versione antica di Girolamo, per cui cfr. ROSSEBASTIANO, PAPA, *I nomi di persona*, cit.

<sup>45</sup> Sul nome si veda quanto diffusamente discusso da DE PINTO, SQUERA, *Il carattere del nome*, cit., pp. 107-111.

<sup>46</sup> Cfr. MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. III, p. 82. Per il personaggio di Felice cfr. VITTORIO VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida 1992 [1969], pp. 580-581 e ANTONIO PIZZO, *Scarpetta e Sciosciammocca: nascita di un buffo*, Roma, Bulzoni 2009.

Felice è distante da Pulcinella, l'uno rustico inurbato dal contado,<sup>47</sup> marionetta mediocre e senza alcuna autonomia rispetto al mondo piccolo borghese da cui è generato,<sup>48</sup> grottesco, comico e satirico, l'altro maschera urbana, diabolica ed eversiva nella sua divertita osservazione di una realtà di cui si prende gioco irridendola e rovesciandola anche attraverso l'uso dei nomi.

### 5. I nomi negli autografi

Da un primo confronto dell'elenco dei nomi riportati negli autografi con quelli 'normalizzati' della stampa, condotto su due dei *nuovi* autografi pubblicati (*Tre banbe* e *La Mandorlinara*),<sup>49</sup> è emersa la possibilità di individuare alcune varianti significative.

Oltre agli aspetti di normalizzazione grafica e fonetica, si rivelano in particolare mutamenti nei ruoli collegati ai nomi (*Don Pangrazio* da *leterato* diventa 'contabile', *Don Sincero* da *proprietario*, 'benestante'), anche di ordine solamente lessicale (ad es. dalla denominazione locale di *paglietta* a quella italiana di 'avvocato'), o in altre indicazioni (ad esempio la stampa del 1904 fa precedere 'sedicente' ai ruoli di avvocato e di contabile, indicazioni di atteggiamento evidentemente esplicitate da Petito solo nell'agire scenico).

Questi primi rilievi ci spingono ad estendere l'indagine, perché alcune sfumature del nome possono essere restituite solo *nel testo* autografo di Petito.

Proseguendo sulla base della prima ricognizione qui proposta si potranno aggiungere altri elementi utili a ricostruire le strategie linguistiche di un autore che utilizza anche le scelte onomastiche per attuare quel rovesciamento di prospettiva tra cultura alta e cultura bassa che trova un punto di svolta nel suo teatro.

*Biodata*: Paola Cantoni è Professoressa associata di Linguistica italiana all'Università "La Sapienza" di Roma. Oltre agli studi sul dialetto napoletano ottocentesco di A. Petito e su R. Viviani (*A. Petito: i nuovi autografi*, 2010; *Mari'...Rafe'... Raffaele Viviani: lettere alla moglie Maria: 1929 e 1940-43*, 2010), questi i principali ambiti di ricerca: lingua e dialetto in autori napoletani (E. Scarpetta, E. De Filippo, Totò), italiano popolare (in particolare scritture della Grande Guerra), carteggi otto-novecenteschi, il plurilinguismo in autori del Novecento (C. Bernari e L. d'Eramo), i

<sup>47</sup> Questa caratterizzazione sociale perviene ad una compiuta realizzazione nella commedia *La Mandorlinara* del 1875, cfr. CANTONI, *La Mandorlinara*, cit.

<sup>48</sup> Cfr. MASSARESE, *Tutto Petito*, cit., vol. III, pp. 9-11.

<sup>49</sup> In CANTONI, *Antonio Petito*, cit. e EAD., *La Mandorlinara*, cit.

cinonimi per l'onomastica, la didattica dell'italiano anche in prospettiva diacronica (i Registri dei maestri elementari di primo '900). È stata redattrice di opere lessicografiche e bibliografiche (*Lessico Etimologico Italiano*, Dr. Ludwig Reichert Verlag, *Grande dizionario analogico della lingua italiana*, UTET; *Bibliografia generale della lingua e della letteratura italiana*, Salerno Editrice).

paola.cantoni@uniroma1.it