



RiDESIN

Rivista del Dizionario Etimologico
e Storico del Napoletano

I/2 (2023)



Federico II University Press



fedOA Press



RiDESIN

Rivista del Dizionario Etimologico
e Storico del Napoletano

I/2 (2023)

Federico II University Press



fedOA Press



RiDESN

Rivista del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano

Direzione

Nicola De Blasi (Università di Napoli “Federico II”)

Francesco Montuori (Università di Napoli “Federico II”)

Comitato scientifico

Giovanni Abete (Università di Napoli “Federico II”), **Marcello Barbato** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Patricia Bianchi** (Università di Napoli “Federico II”), **Michele Colombo** (Stockholms universitet), **Rosario Coluccia** (Università del Salento), **Michele Cortelazzo** (Università di Padova), **Paolo D’Achille** (Università di Roma “Roma Tre”), **Chiara De Caprio** (Università di Napoli “Federico II”), **Luca D’Onghia** (Università di Bergamo), **Franco Fanciullo** (Università di Pisa), **Rita Fresu** (Università di Cagliari), **Claudio Giovanardi** (Università di Roma “Roma Tre”), **Mariafrancesca Giuliani** (Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR), **Pär Larson** (Istituto Opera del Vocabolario Italiano (OVI) del CNR), **Rita Librandi** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Marco Maggiore** (Università di Pisa), **Carla Marcato** (Università di Udine), **Elda Morlicchio** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Ivano Paccagnella** (Università di Padova), **Alessandro Parenti** (Università di Trento), **Elton Prifti** (Universität des Saarlandes), **Edgar Radtke** (Universität Heidelberg), **Giovanni Ruffino** (Università di Palermo), **Wolfgang Schweickard** (Universität des Saarlandes), **Rosanna Sornicola** (Università di Napoli “Federico II”), **Carolina Stromboli** (Università di Salerno), **Lorenzo Tomasin** (Université de Lausanne), **Ugo Vignuzzi** (Università di Roma “La Sapienza”), **Raymund Wilhelm** (Universität Klagenfurt)

Comitato editoriale

Lucia Buccheri (Università di Napoli “Federico II”), **Cristiana Di Bonito** (Università di Napoli “Federico II”), **Salvatore Iacolare** (Università di Udine), **Vincenzina Lepore** (Università di Napoli “Federico II”), **Andrea Maggi** (Université de Lausanne), **Claudia Tarallo** (Università di Napoli “L’Orientale”), **Lidia Tornatore** (Università di Salerno)

Comitato di gestione

Duilia Giada Guarino

Beatrice Maria Eugenia La Marca

I contributi delle sezioni 1, 2 e 4 sono sottoposti a una revisione a doppio cieco.

In copertina e all’interno della rivista si riproduce un inserto dell’affresco *Fanciulla*, cd. *Saffo*, Napoli, MANN, Affreschi Inv. 9084. La fotografia impressa in copertina, realizzata da Giuseppe Gaeta, è un dettaglio di una vetrata di Palazzo Zevallos (NA).

La «Rivista del Dizionario Etimologico e Storico del Napoletano» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System ed edita da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”, Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli) | ISSN 2975-0806 | ISBN 9788868872199 | DOI: <https://doi.org/10.6093/ridesn/2>.

Indice

Saggi

- Paolo D'Achille – Kevin De Vecchis, *Si ce sta er margutto marimba! Arcaismi, italianismi e giovanilismi nel Vocabolario del Romanesco Contemporaneo* 7
- Wolfgang Schweickard, *Alcune osservazioni sugli orientatismi del napoletano* 31
- Alessandro Bianco, *Il dialetto di Gesualdo: etnotesti e saggio di glossario* 47
- Antonio Del Castello, *Il processo ad Agata Basile da Palermo. Forme della negoziazione linguistica in un tribunale del Santo Uffizio (Capua, 1677-1687)* 78

Autori e testi

- Giuseppe Andrea Liberti, *Strambe e bisbetece: un'analisi stilistica dei Vierze di Filippo Cammarano (1837)* 117
- Salvatore Iacolare, *La Cucina casereccia: un'appendice dialettale alla Cucina teorico-pratica (1^a ed. 1837-7^a ed. 1852) di Ippolito Cavalcanti* 149

Discussioni e cronache

- Adriana Mauriello, *Il Cortese "ritrovato". Riflessioni sull'edizione del romanzo Delli travagliuse ammure de Ciullo et de Perna.* 195
- Daniele D'Aguianno, *Il MULTI: Museo multimediale della lingua italiana* 203

Studi dal laboratorio del DESN

- Lucia Buccheri, *Dalla padella alla brace: su alcuni derivati di vrasa e friere* 213
- Vincenzo De Rosa, *Alcuni nomi napoletani del padre: tata, tatillo e tatone* 275
- Duilia Giada Guarino, *Tre fitonimi per il DESN: cetro, cetrulo e cetrulillo* 285
- Vincenzina Lepore, *Alcuni prestiti otto- e novecenteschi per il DESN* 301

Indice delle voci del DESN

- Le ultime voci del DESN* 312
- Indice delle forme notevoli 313



STRAMBE E BISBETECE:
UN'ANALISI STILISTICA DEI *VIERZE* DI FILIPPO CAMMARANO (1837)

Giuseppe Andrea Liberti

1. Tra teatro e poesia

Quella dei Cammarano rientra tra le maggiori famiglie della drammaturgia napoletana moderna, tra le quali fu «prima e consapevole portatrice» di «una pratica e [...] un professionismo» (Greco 1981, p. LXXVIII) dell'esperienza teatrale di fine Settecento. Suonerebbe però come un'ingiustizia, in verità, confinare questo *clan* nell'ambiente pur fecondo dei teatri partenopei, se si pensa alla fama nazionale raggiunta da un rappresentante della “terza generazione”. Salvatore Cammarano sarebbe infatti diventato librettista per compositori come Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante e Giuseppe Verdi: al sodalizio tra i due dobbiamo alcuni dei vertici del dramma musicale italiano, come *La battaglia di Legnano* (1849) e, soprattutto, *Il trovatore* (1853).¹

Il talento di Salvatore trova un precoce supporto negli stimoli provenienti da Filippo Cammarano, suo zio paterno, nonché figura di rilievo della

¹ Salvatore Cammarano era morto mesi prima, il 17 luglio del 1852; Verdi si sarebbe affidato a Leone Emanuele Bardare per la rifinitura del libretto. Sulla loro collaborazione, sono testimonianze di un rapporto non sempre facile ma fondato su una notevole intesa artistica le lettere raccolte in Mossa 2001.

scena teatrale a cavallo tra XVIII e XIX secolo.² Nella sua *Storia del teatro San Carlino*, Salvatore Di Giacomo (1918, p. 323) arriva a indicarlo come il principale responsabile della «riforma della commedia dialettale napoletana», intendendo con questa espressione una

riforma intesa soprattutto ad affollare la via deserta dell'arte scenica popolare di personaggi umani, liberati dalle vecchie fantasticherie, vestiti di panni moderni, mossi da passioni e da sentimenti naturali, in un ambiente che della vera fisionomia del nostro paese era coscienziosa e benevola riproduzione.

Il rinnovamento immortalato dalla prosa digiacomiana, che nel lavoro di Cammarano vede un'anticipazione della sua stessa sperimentazione teatrale,³ ha il suo punto di maggior forza nel trapianto del modello di Carlo Goldoni a Napoli. L'operazione viene condotta traducendo in dialetto alcune commedie del drammaturgo veneto,⁴ ma soprattutto trasponendone i "caratteri" negli ambienti partenopei – senza rinunciare però alla maschera di Pulcinella, emblema di un'intera famiglia di teatranti.⁵

² Su Filippo Cammarano si vedano il profilo biografico di Posa 1974 e le notizie raccolte in Di Giacomo 1918, pp. 271-323.

³ Cfr. Bianchi 2021, pp. 33-35.

⁴ Stando a Di Giacomo (1918, p. 304), *Le baruffe chiozzotte* sarebbero divenute *L'appececco de li funnacchere de lo Molo Piccolo*, *Il cambio dei bauli* avrebbe mutato nome ne *Li quatto de Maggio* e *Il ventaglio* sarebbe stato reso con *La venneta de l'acqua zurfegna*. A questo elenco si può aggiungere, con Pasquale Sabbatino (2009, p. 175), la trasformazione della *Trilogia della villeggiatura* nelle commedie *Li femmene attarantute pe' la villeggiatura de Puortece*, *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre* e *Chi male se 'mmarca ogne viento l'annega ossia Chi sciala d'ottobre lo novembre picceja*, *La serva amorosa* che diventa *Lo vecchjo che doppo muorto mette jodizio* e, infine, *La donna in quattro maschere* che traduce la goldoniana *Vedova scaltra*.

⁵ Il padre di Cammarano, Vincenzo (detto Giancola da una battuta, pare improvvisata, durante una rappresentazione della *Dama maritata, vedova e zitella* di Francesco Cerlone; cfr. Acanfora 2017, pp. 146-147), fu uno dei più acclamati Pulcinella del XVIII secolo; altrettanto legato alla maschera era il figlio Giuseppe, fratello minore di Filippo.

Cammarano, però, non ha lasciato soltanto commedie e testi teatrali.⁶ Ritiratosi dalle scene nel 1832 per motivi di salute, intensifica negli ultimi anni di vita la composizione di poesie,⁷ fino ad affidare le sue memorie a un libello dal titolo *Vierze strambe, e bisbetece* (Napoli, dalla Stamperia Reale, 1837), realizzato, come recita il sottotitolo, «arricordannose de chello che ave mpacchiato screvenno n' triato n' tiempo de vita soia dall'età de diec'anne a sta via».⁸

La raccolta è in effetti assimilabile a un'autobiografia in versi: dopo un sonetto-autoritratto, che vorrebbe correggere o almeno fungere da negativo della litografia che orna l'edizione,⁹ comincia un lungo ciclo di soliloqui poetici in cui, «parlanno sulo», Cammarano ripercorre le tappe della sua carriera, da «quando de nove anne mme venne 'ncapo de scrivere la primma Commedia»¹⁰ esortato da una Talia che, più che protettrice della satira, si atteggia a «Musa che suole infondere / a Giocosa poesia» (*Vierze*, p. 7). Se la prima parte dei *Vierze* è tutta dedicata al graduale approdo al genere commedia, la seconda racconta il transito dal modello dello «mparegiabele Carlo Goldoni» (ivi, p. 35) alle *commedie nove*, pur infarcendo la ricostruzione di attacchi

⁶ Manoscritti delle commedie di Cammarano sono conservati presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli e la Biblioteca del Museo nazionale di San Martino di Napoli.

⁷ Cfr. Martorana 1874, p. 48.

⁸ Cfr. Cammarano 1837; d'ora in avanti si citerà l'opera con *Vierze*. Piace segnalare che la stessa fa parte della biblioteca digitale dei testi dialettali del DESN; cfr. Iacolare 2023, p. 344. Il riferimento all'età non è invenzione letteraria: il talento di Cammarano si manifesta presto, e alla tenera età di dieci anni licenzia la sua prima commedia, *Rachele ed Ippolito o sia Il comico inglese* (cfr. Cammarano 1792).

⁹ Il ritratto di Cammarano è opera di Gaetano Dura e Giovan Battista Gatti, litografo e pittore il primo, anche calcografo il secondo; a riguardo, cfr. Servolini 1955, pp. 297-298 e 370-371 (si noti che Di Giacomo 1918, p. 297, attribuisce la paternità del ritratto al solo Dura).

¹⁰ *Vierze*, p. 3. La stampa napoletana riporta il carattere *v* per indicare la semivocale [w] successiva a velari occlusive (*qvanno*, nella citazione in esame, ma si vedano altrove *Torqvato*, *gvappa*, *lengve* ecc.); si è deciso di intervenire solo in questi casi, sostituendo la *v* col carattere *u* attualmente in uso (dunque *quanno*, *Torquato*, *guappa*, *lengue* ecc.).

ai suoi critici (come la *malalengua* «ch'era no scorfano e mme chiammava Micco»; ivi, p. 49), resoconti di scampagnate in provincia e, più significativi, componimenti dedicati alla sua famiglia, in particolare al capostipite Giancola. Infine, la terza parte è una cronaca delle difficoltà economiche e personali dovute alla malattia che costringe Cammarano ad abbandonare il mondo del teatro, congedato definitivamente concludendo il libello col recupero di una canzone proveniente dall'ultima sua commedia, *Le pacchiane de Sarno, o sia La parodia dell'Elisir d'amore*.

Nelle tre parti si alternano momenti di maggiore svago, nei quali si prendono in giro fallimenti propri e altrui o si parodizzano le topiche della poesia, e ricordi del proprio passato, che equivale a dire della storia recente del teatro napoletano. I *Vierze* sembrano dunque l'ultima burla di Cammarano, scherzo poetico da non prendere troppo sul serio, come sembrerebbe confermare l'avviso *All'Amoruso mio buono Lettore*¹¹ e soprattutto il distico che lo conclude: «Chi leggenole gusto non nce mette, / Che li straccia, e n'appila li perette».¹²

¹¹ «Lo canosco, e lo veco chiaro, senza lenta, micoscropio, e acchiaro, ca chi legge sti vierze sbetece, co ragione mme dice. Oie Cammarano? ... Te credevamo toccato a la nervatura, ma non già pazzo sfrenato adderitto. Non aie stampato niente ntempo che tenive le chiancarelle sane, e scrive mo che so nfracetate, e che non vanno na prubbeca? ... E lo vero! ... E mme pozzo mettere mmiezo a lo numero de le cetrola nzemmentute» (*Vierze*, p. [XI]). Le prime pagine della stampa, dedicate all'apparato paratestuale dei *Vierze*, non presentano numerazione: si è deciso, pertanto, di indicarle utilizzando dei numeri romani tra parentesi quadre.

¹² Il distico di endecasillabi torna continuamente in posizioni di passaggio tra sottosezioni della raccolta, accompagnato da una breve prosa esplicativa, o in coda ad altri componimenti. Ritengo opportuno chiarire che questa minima forma strofica non è assimilabile a un congedo: in un paio di casi (cfr. *Vierze*, pp. 2 e 68), collocato dopo dei sonetti, sembrerebbe potersi configurare come un ritornello, ma entrambe le volte un elemento tipografico (un elegante segmento divisorio al centro del rigo) lo separa con nettezza. Inoltre, nel caso del sonetto di apertura *Co lo ritratto mio...*, il prolungamento del sonetto oltre la misura canonica cozzerebbe con la denominazione dialettale di *quattuordece*. Piuttosto, si potrebbe leggere il distico come una sorta di recitativo, che connette le diverse "arie" del dramma poetico di Cammarano (ma per questa interpretazione *théâtralisant* dei *Vierze*, cfr. *infra*).

Opera tardiva di uno spirito comico, i *Vierze* non si rivelano tuttavia *strambe e bisbetece* soltanto in riferimento all'irriverenza, sovente autoironica, con cui viene ripercorso un cammino artistico. Al momento di congedarsi dai lettori, magari ex-spettatori delle sue commedie, Cammarano ricorre a un vasto campionario di forme metriche, non tutte comuni nel repertorio poetico dialettale, equamente distribuite tra i quaranta testi che compongono la raccolta.¹³

La varietà prosodica di cui si compongono i *Vierze strambe* emerge prima ancora che questi comincino, nei dintorni del testo. L'avviso al *Lettore* è infatti intervallato da due distici baciati, come si è già avuto modo di anticipare, ed è seguito da una stanza isolata di dieci ottonari seguita da un terzo distico:

Credo cierto che pazzia
 Non nce sta chiù de la mia!
 Sì arte misera nce sia
 Se po di la Poesia,
 E de sische n'armonia
 Sentarraie 'n coscienza mia;
 Vide, cerca, appura, e spia
 Accavalla, fuje, abbja
 Pe trovare n'auta via
 Che a camparete te dia.

Cheste songo le solete scappate
 De tutte li Poete sfasolate (*Vierze*, p. [XIII]).

Del resto, nel teatro di Seicento e Settecento, l'endecasillabo è un verso sfruttato soprattutto per questo tipo di brani (cfr. Gillo 2020).

¹³ Nel numero è compreso il breve componimento di ottonari (*Credo cierto che pazzia...*) premesso all'effettivo inizio dei *Vierze*. Il computo sale però a 49 se si considerano come poesie a tutti gli effetti anche i distici baciati che Cammarano colloca in posizioni liminari. Faccio riferimento ai due distici nell'avviso al *Lettore* (p. [XII]) e a quelli alle pp. [XIII], 2, 18, 46, 63, 68 e 76.

Questi versi *in limine* offrono subito un quadro delle costanti maggiori della poesia di Cammarano, che possono essere così sintetizzate:

- a) un utilizzo di metri maggiormente attestati nella tradizione popolare e della poesia per musica che in quella della narrativa in versi;
- b) un ricorso intensivo alla rima e alle sue propaggini, con particolare insistenza sulle consonanze;
- c) una tendenza ad accostare, sulla stessa pagina oppure nello stesso componimento, forme strofiche diverse.

Compito delle prossime pagine sarà provare a fornire un'interpretazione dei *Vierze strambe, e bisbetece*, a partire dalle caratteristiche di cui ai punti precedenti ma più ancora interrogando le meccaniche determinate dal loro intersecarsi. Tale indagine si giustifica non soltanto ai fini di una più esatta conoscenza dello stile di Cammarano, cioè di un autentico protagonista della vita letteraria di Napoli a dispetto della scarsa attenzione critica finora riservatagli, ma anche in un'ottica di ricostruzione ampia della pratica della poesia in dialetto nella Napoli d'inizio Ottocento.

In una fase nella quale la fioritura del teatro non trova vera corrispondenza sul versante poetico, un libro simile costituisce un oggetto culturale di massimo interesse, utile a cogliere un momento in cui scrittura poetica e pratiche performative vanno a braccetto. I *Vierze* restano ben al di qua della grande stagione delle "corone" otto-novecentesche, proseguendo piuttosto una tradizione comica che conta tra i suoi antecedenti Sgruttendio, Niccolò Capasso o le salaci invettive contenute nella *Violeieda*,¹⁴ e che anche anni dopo la scomparsa di Cammarano mostra una certa vitalità con opere come *Lo sparatorio de lo Mandracchio. Fetecchie, tricke-tracche e bbomme* (Napoli, Lombardi, 1862) di Luigi Cassitto.

La poesia di Cammarano, però, può essere meglio compresa, anche nelle sue apparenti stravaganze metriche, alla luce di un'altra produzione felicemente praticata dall'autore, quella anzi che lo consacra, come si è visto, tra i

¹⁴Cfr. Brevini 1999, pp. 1913-1915.

personaggi di spicco dell'attività culturale napoletana di fine secolo. Tanto le commistioni di metri diversi quanto le incongruenze ritmiche, sulle quali ci soffermeremo nel prossimo paragrafo, germinano anche da quel filone teatrale che sfrutta la poesia e la musica a fini spettacolari, e che proprio nella capitale borbonica trova alcune delle sue espressioni più fortunate. L'opera buffa, la *commedeja pe museca*¹⁵ e l'opera comica sono «la parte più originale dell'intero movimento teatrale e musicale settecentesco, quella che più riflette l'immagine di Napoli», nel cui sistema «confluirono e si saldarono le poliedriche espressioni teatrali – d'élite e popolari – della città» (Capone 2007, p. 31).¹⁶

La familiarità di don Filippo con questo tipo di teatro è dimostrata dal suo stesso repertorio, persino quello che ha raggiunto i torchi. Risale al 1814 la pubblicazione, presso la stamperia di Domenico Sangiacomo a San Giuseppe dei Ruffi, del *Pulcinella molinaro*, «commedia di magia per musica [...] tratta da un soggetto dell'arte da rappresentarsi nel teatro di S. Carlino nel carnevale dell'anno 1815». L'opera si compone di due atti per un totale di 29 scene, e i momenti musicali su cui verificare le capacità metriche di Cammarano sono molteplici; volendo osservare come le sequenze di battute producano scarti prosodici, si prenda questo scambio a più voci collocato all'altezza della scena XXI dell'atto primo, e si noti il passaggio dall'ottonario al settenario tra la presentazione di Pulcinella e le battute del cancelliere Pangrazio e del governatore Ortenzio:

¹⁵ Alla *commedeja pe museca* di primo Settecento è dedicato il progetto scientifico digitale *Opera Buffa* (si veda la *Bibliografia*), che propone trascrizioni filologicamente attendibili e presentazioni drammatologiche della librettistica d'area napoletana compresa tra il 1707 e il 1750.

¹⁶ L'opera buffa, in particolare, nasce «dalla fusione di elementi diversi quali la “cantata a llengua napoletana” e gli scherzi drammatici e scenici che si recitavano e cantavano in Napoli ai primi del Settecento, ma anche dalle parti buffe e dialettali presenti in opere serie e dal vasto repertorio comico-musicale degli istrioni», definendosi inoltre a partire «dal parallelo progressivo acquisto di autonomia espressiva dell'intermezzo, diverso per concezione, struttura e funzione e dalla istituzionalizzata contrapposizione al melodramma aulico di tipo barocco» (Greco 1981, p. LXXXI).

PAN. Ma chi è lei? ORT. Via su favella?

PUL. Chi sono io? Pullecenella.

Assassine, – malantrine,
Non sò muorto, ma sò bivo;
E a buje due no vommetivo
Io ve voglio fà piglia.

PAN. Ed esso! ORT. È quel birbante.

PAN. Si acchiappi. ORT. Or via si legghi.

A 3. Nessuno a ciò s'impieghi

O male vi avverrà.

PUL. Via fata fatte nnante

E falle tutte quante

Attuorno ccà girà (Cammarano 1814, p. [37]).

Osservare nei dettagli la struttura dei *Vierze strambe, e bisbetece* consente, allora, di esaminare un campione di scrittura poetica che nasce nel solco di una tradizione limitrofa e di successo, che comprende il verso come mezzo espressivo ma non è a esso riducibile, e che si contamina con le consuetudini formali della tradizione del comico, l'unica davvero accettabile per un figlio e un maestro della risata di gusto popolare.

2. Ritmi *strambe*, strutture *sbeteche*

I pochi testi finora incrociati hanno già consentito di verificare una certa varietà d'uso delle tipologie versali. Lungo il cammino dei *Vierze* è possibile incontrare, oltre al sempre preponderante endecasillabo, una discreta quantità di misure, comprese tra il quinario e il martelliano, che contemplano anche l'ottonario (su cui si basa *Credo cierto che pazzia...*), il decasillabo e soprattutto molti versi doppi, tra i quali il doppio senario e il doppio quinario. Sono versi che Cammarano desume da una pratica teatrale e musicale, più che da quella poetica. Ne dà conferma l'ultimo testo della raccolta, versione rivista e accresciuta di una canzone recuperata da *Le pacchiane de Sarno, o sia La parodia dell'Elisir d'amore*. Il confronto tra la giovane Luciana Adina Fatturella e Pulcinella, qui in veste di «allievo de Dulcamara Ciarlatano», av-

viene con uno scambio continuo di quartine di ottonari, dopo ogni coppia delle quali vi è un ritornello a due voci basato sulla stessa struttura, che subisce una variazione solo nell'ultima ripresa:

PUL.: Tu mme ncante, mm'affature,
 Staje sto core a macenà;
 Chella vocca jetta sciure,
 Sempe perle sta a nfelà.
 ADI.: Sento a sbatterme lo core,
 Ne aggio sciato de parlà
 Ma nno mereto st'annore,
 Ne signora addeventà.
 A 2: Gioja mia, sulo sta mosta
 St'arma pole conzolà.
 Leva le, che faccia tosta,
 Rossa rossa mme fa fà (*Vierze*, p. 112).

La maggior parte delle quartine presenta schema ABAB, con A piano e B tronco;¹⁷ tuttavia, all'interno di una forma elementare e fortemente votata a una ritmica costante (gli ottonari della *canzona a duie* presentano, con pochissime eccezioni, i classici schemi accentuali di 1^a-3^a-7^a o 3^a-5^a-7^a), non mancano tentativi di complicazione: le prime due battute di Adina esibiscono una diversa struttura rimica, peraltro comprensiva di rimalmezzo – dando come esito (a)A(a)BCB e poi (a)A(a)B(c)CB –, e replicano inoltre i primi due versi. Così, le prime parole che leggiamo della fanciulla insistono, anche attraverso le figure di ripetizione, su quanto sia sconveniente, per un *signore* come il suo interlocutore, prendere un'«affritta Luciana» per partito:

¹⁷ Fa eccezione la penultima strofa, che presenta schema ABBC: «Chesta è essa, e co piacere / Acconsento a sto partito: / No signore pe marito / Non credeva de piglià» (*Vierze*, p. 112).

Tropp'annore – no signore
 Auto ammore – ha da cercà
 A n'affritta Luciana
 Non convene repassà.
 [...] Troppo annore – No Signore
 Auto ammore – ha da cercà;
 A Ghiennaro – Marenaro
 Mme convene de sposà (ivi, p. 111).

La *canzona* di Adina e Pulcinella è tutta di ottonari, ma la forma-canzone, inscindibile dalla componente musicale, aggrega facilmente misure diverse che trovano una regolarità nell'orizzonte – purtroppo per noi impalpabile – di esecuzione. Ancora uno scambio, stavolta tra Cammarano e il personaggio di don Mignola, «no seccante speculativo» (ivi, p. 63), si consuma in una canzone che arriva a comprendere ottonari, decasillabi e doppi senari tronchi. Le prime tre stanze sono occupate dall'invettiva di Filippo contro il suo interlocutore, e anche qui troviamo procedimenti di ripresa in chiusura, con gli ultimi due versi, qui indicati in corsivo, che tornano con qualche variazione nelle strofe successive:

È venuto sto seccante
 A chi ha guaie, guaie a contare!
 Ma si chiù mme viene nnante
 Io le scale mesurare
 Te farraggio a una, a una.
 Magna, e vive, ma nisciuna
 Maie disgrazia aie da contà.
O sfratta daccà -- O fuie da llà,
E a lo paese vatte a nforrà (Vierze, p. 96).

L'intervento di Mignola, che attiva il dialogismo del testo (ma non sarà scorretto parlare di "brano"), pone anche il principale problema metrico della

canzone. La stanza riservatagli rispetta infatti lo schema dei primi sette ottonari, ma modifica il dettato del senario doppio e chiude con un verso ipermetro, un dodecasillabo – di seguito indicato in corsivo – piuttosto stravagante persino in una canzone del genere. Il congedo, affidato di nuovo al Cammarano “personaggio”, sfrutta invece la ritmica del doppio senario sia piano che tronco, per concludere con un decasillabo che riprende le chiuse delle strofe precedenti:

MIG.: Don Mignola annegregato
 Venerrà pe darte annore,
 Ma vorria quacche stufato
 De Vitella la migliore,
 E pe fritto (si te pare,)
 Treglie fresche, e calamare
 Cerca pure d'accattà.
 E tanno po ccà -- Mme vide nchiummà,
Ne chiù a lo paese mme vaco a nforrà.

CAM.: E io a varrate -- e bone contate,
 De Marzo, o d'Agusto - co sfizio, e co gusto
 Te sto a secutà -- Non starme a seccà,
 E marcia da ccà -- E sfratta da llà,
 E a lo Pascone va erba a magnà (*Vierze*, p. 97).

Per dare senso a questo dodecasillabo “esuberante”, basterebbe leggerlo come un senario doppio («Ne chiù a lo paese | mme vaco a nforrà»), ipotesi che costruirebbe inoltre una continuità con la sequenza del congedo; va però rilevato che Cammarano indica sempre la cesura nei senari doppi, sia con doppio tratto sia con trattino singolo quando il verso occupa parecchio spazio tipografico. Più probabilmente, l'autore perde di vista la regolarità metrica per concentrarsi sulla negazione forte dei reiterati inviti ad andarsi *a nforrà* (e si noti, difatti, il «Ne chiù»).

Il dodecasillabo di don Mignola risulta un dilemma minimo se preso nella sua singolarità, ma può assumere maggior valore quando messo a sistema con altri casi, disseminati lungo tutto il libro, che pongono la questione delle competenze metriche di Cammarano. Creano difficoltà, per esempio, i versi in cui compaiono nomi stranieri. Si prenda il quinto verso dei *Decasillabe* (*Vierze*, p. 15), nel quale compaiono personaggi delle *favole* che fino a quel momento sono scaturite dalla penna dello scrittore:¹⁸ «E Fetonte, Cook, co Ercole». La regolare scansione risulta rispettata solo considerando una diresi e una promozione, tramite allungamento fonico, della lettera *k* a intera sillaba: «Co-o-k[e]», insomma, consentirebbe di far tornare il decasillabo.¹⁹ Resta però plausibile l'errore di computo, che potrebbe spiegare altri versi anisosillabici in testi altrimenti regolari nella loro testura metrica.

Non mancano problemi nei pochi momenti in cui il dialetto cede spazio all'italiano. Nelle *Sestine* introduttive, dove si vede come il giovane Filippo incontra Talia e si decida a dedicarsi alla commedia, spicca la seguente stanza, tutta pronunciata, come evidenzia anche l'uso esclusivo dell'italiano, dalla Musa:

«De suoi merti l'Europa è tutta piena,
Fa il Pulcinella, e ha quasi del divino
Per la grazia ch'esterna in su la scena,
E gareggiando col Veneto Arlecchino
D'entrambi il merto in ogni suol ne vola
Quel col nome di Sacchi, ei di Giancola» (*Vierze*, p. 7).

¹⁸ Si noti che almeno uno dei personaggi citati trova però spazio anche nella produzione teatrale matura: risale al 1815 una «rappresentazione seria spettacolosa con Pulcinella» dal titolo *Cook ossia Gli Inglesi in Allaili* (cfr. Bragaglia 1953, pp. 568-570), nella quale Cammarano «cacciò Pulcinella persino nelle *Mille e una notte* col Mister Cook dell'Agenzia di Viaggi, tra califfi, maghi orientali, lucerne di Aladino, harem tentatori ed eunuchi da prendere in giro; e lui stesso riconosceva: "sti gran pasticce menano gran sete"» (ivi, p. 239).

¹⁹ Perché il decasillabo possa risultare corretto è però necessaria anche una dialefe tra le ultime parole del verso: «co ^ Ercole».

L'ipermetria del quarto verso potrebbe essere risolta considerando un'anasinalefe, per cui la *E* verrebbe riassorbita dall'ultima sillaba del verso precedente. Il procedimento, che nella poesia moderna "alta" si colora spesso di «intellettualistica ricercatezza», trova numerose attestazioni nella «poesia popolare di tutti i tempi» (Menichetti 1993, pp. 162-163), come dire di una tradizione che doveva essere familiare al commediografo. Di contro, il verso in esame rappresenterebbe l'unico ricorso, all'interno dei *Vierze*, di un espediente così raffinato; e si aggiunga che, nell'altra sestina in italiano del testo, nulla di simile si attua nonostante condizioni vocaliche persino più favorevoli.²⁰ Più che imperizia prosodica o mancato sbizzarrimento dei versi poi stampati, simili "errori d'autore" tradiscono una volta di più l'origine comico-teatrale di questa poesia, le cui oscillazioni metriche si spiegano con le contrazioni e i prolungamenti che l'esecuzione canora può operare sul testo di partenza, forzandone l'impianto sillabico.

C'è poi un ulteriore piano in cui si manifesta al meglio l'inventiva di Cammarano, con esiti che ne connotano in direzione risolutamente comica la poesia: è quello delle connessioni sonore, tra le quali spicca la compresenza, fino alla sovrapposizione, di rime perfette e consonanze in contesti sonettistici. Bisogna innanzitutto rilevare che il sonetto si attesta quale forma più praticata con ben 23 realizzazioni su 40 componimenti, benché non compaia quasi mai in posizione isolata: eccezion fatta per quello d'apertura, si danno ovunque piccole corone che variano dai due ai cinque sonetti di seguito. Tutti i sonetti presentano uno schema alternato nelle quartine, mentre appena più variegato è il parco di quelli delle terzine. C'è uno schema, però, che prevale con nettezza sugli altri, ed è ABAB ABAB CDE CDE. A contribuire a un simile "successo" è un espediente rimico che Cammarano spiega in una

²⁰ La sestina, particolarmente rilevante per l'omaggio a Capasso quale modello stilistico, reca una battuta della Musa Melpomene: «Del Coturno non sei certo seguace, / Ma del Sebezio suol ti scorgo *invece*, / *E* che vorrebbe collo stil vivace / Del Gran Capasso che immortal lo fece / L'orme seguir per rendersi felice / Ma tanto a gioventù sperar non lice» (*Vierze*, p. 5); si segnala in corsivo il luogo dove non s'applica l'anasinalefe.

rubrica che precede la prima sequenza di sonetti, benché venga adoperato già nel *quattordecime* d'apertura:

Spezzo, e passo pe non seccare sempe a chi legge ncoppa a na cosa, a cierte sonettielle co le cinco vocale per ordene, doie a le primme quartine, tre a le terzine, e accossi quase sempe; comme soleva prattecare lo devino Torquato Tasso (*Vierze*, p. 18).

Cammarano sceglie insomma dei rimanti che siano tra loro legati da consonanze; il risultato è un testo dove la fondamentale funzione strutturante della rima si arricchisce di un'ulteriore, compattante eco fonemica. Si veda, a titolo di esempio, uno dei sonetti contro lo «gnorantone, poco chiù auto de no galledinnio» (ivi, p. 47):

No capillo ntre parte te lo spacco
 Comme lo Crapettaro fà a no becco;
 Non saccio fare cierto n'Almanacco,
 Ma a Commeddie co gusto mme nce mecco,

Amico poco fuie sempe de Bacco,
 Magno si ll'aggio, si nò stonco a stecco,
 La gatta no l'accatto into a lo sacco,
 Ne pe golio de lardo siegge allecco.

Non sonco poveriello, e manco ricco,
 La robba ch'è dell'aute io no la tocco,
 Parlo sempe co flemma, e maie n'allucco.

Sarraggio brutto, ma non già no Micco,
 E si tu non lo cride si no smocco,
 E si Micco so io, tu si no Cucco (ivi, p. 49).

La menzione di Tasso quale nume tutelare di questa proposta metrica suona quanto meno bizzarra in una raccolta che fa dell'ironia nei confronti dei «Poete sfasolate» la sua cifra stilistica e tematica. Certo, a Tasso sembra legato l'espedito "armonico" dell'uso delle vocali più che la tecnica effettivamente adoperata;²¹ e tuttavia sembra plausibile che Cammarano convochi un'*auctoritas* riconosciuta della poesia italiana, non priva peraltro di una fortuna locale procurata dalle traduzioni dialettali,²² per capovolgerla in senso umoristico.

Un altro filone poetico, ben più familiare al poeta-drammaturgo, mostra qualche affinità con la sua tecnica rimica. L'utilizzo di rime consonanzate trova varie attestazioni nella poesia comica che gli sta alle spalle, e basterebbe

²¹ A un esame del vasto *corpus* delle rime tassiane, non sembrano rintracciabili sonetti costruiti sulle sequenze vocaliche. Nulla di simile si legge nella produzione "giocosa" di Tasso, in ispecie nei nove sonetti che compaiono in alcune raccolte tardo-cinquecentesche a partire dal 1586. Più o meno accostabile al procedimento descritto sembra essere, al massimo, il sonetto amoroso *Quando vedrò nel verno il crine sparso*, che presenta rimanti non consonanzati ma basati sulle prime due vocali nelle quartine (*sparso : algente : lucente : sparso*; *scarso : ardente : spento : arso*) e sulle altre tre, peraltro senza rispettarne l'ordine, nelle terzine (*roco : fiume : vicine*; *lume : fine : foco*); ma è legame assai labile, che risponde a un lavoro metrico diverso da quello di Cammarano.

²² Al declinare del XVII secolo, Tasso era stato oggetto di una traduzione in dialetto napoletano di Gabriele Fasano, che nel 1689 pubblicò *Lo Tasso Napolitano zoè La Gierosalemme Liberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua nosta* (ora Fratta 1983), opera poi ristampata nel 1720 e ancora recuperata, sul finire del Settecento, all'interno della *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana* da Raffaele Porcelli, che prosegue la missione del padre, Giuseppe Maria, di ripubblicare «tutte tali Poesie [in lingua Napoletana], o almeno la maggior parte, e le migliori, in più bella forma, e con la più esatta correzione» (Porcelli 1785, p. 7; sulla *Collezione*, cfr. De Blasi 2019). Per la storia editoriale del Tasso di Fasano, e per una sua più precisa collocazione nel contesto delle traduzioni di poemi in napoletano, si vedano Trombetta 2007 e Ferraro 2022.

guardare al Capasso dei componimenti napoletani per trovare numerosi testi affini a quello riportato:²³

Non può fa scena senza dà no sacco;
Co ttico non c'è povero, nè ricco:
Non te leva sso vizio o Cienzo, o Micco,
Si non t'è refelato lo ttabbacco.

Mo fa duj'anne fu chillo sciabbacco,
Che te fece sudà comm'a lammicco:
Va torna lo Ntenesso a Cola Sicco,
O pe la fede mia, Cola, te sciacco.

Non te vide a mmalora ca si llocco,
Ch'inche te suonne volè fa no trucco
Te nc'aje da fa trovà comm'a no smocco.

Fatte coscienza, e già che ssi' sciasciucco,
Lassala ss'arte de joquà a lo crocco,
Va pe sse Scole, va zucanno mucco (Capasso 1789, p. 2).

Il sonetto proposto presenta la stessa consonanza *-cc-* di *No capillo ntre parte te lo spacco...*, ma non sarà privo d'interesse notare che molte parole-rima di quest'ultimo sono presenti anche nel testo capassiano, che condivide peraltro il carattere di attacco a un avversario letterario. Per quel che concerne il nostro discorso, comunque, si assiste a una pre-esistenza del ritorno in tutti i versi della stessa consonanza. Diversa è però la gabbia entro cui viene

²³ Non può essere accostato all'esercizio di Cammarano, ma si tenga presente anche un episodio antico della poesia comica volgare come *Sennuccio, la tua poca personuzza* di Dante: in quel caso, l'intero sonetto era costruito sulle rime *-uzzo* e *-uzza*, impostando una fortissima ridondanza di una coppia rimica tra le più caratteristiche dello stile comico (per cui cfr. Marti 1953, pp. 189-206).

espletato il ritorno sonoro: Cammarano rispetta *sempre* l'ordine vocalico, riservando le rime in *-a-* ed *-e-* alle quartine e collocando quelle in *-i-* ai vv. 9 e 12, quelle in *-o-* ai vv. 10 e 13 e quelle in *-u-* ai vv. 11 e 14.

Il sonetto non è però l'unico spazio metrico in cui si incrociano fenomeni fonici. Pur modellate su un canonico schema ABABCC, le sestine narrative presentano consonanze tra tutti i rimanti della stanza:

Sagli 'n Parnaso? ... Comme parlo bello!
 Non canosco le Muse, e manco Apollo,
 Saglienno mme po ascire lo scartiello,
 O romperme la noce de lo cuollo.
 N'è cosa no... tornammo arreto Ciullo,
 Ca non voglio passà pe no trastullo (*Vierze*, p. 3).

La sestina consonanzata trova qualche attestazione in altri volumi di poesia napoletana primo-ottocentesca: si può citare, a proposito, il *cantariello* con cui Geremia Priscolo «conta le bone qualetate de na Signora», e nel quale la *vis comica* sfocia nell'offesa pura e semplice:

Si quarcuno la vede, e la speranza
 Tene de nce parlare, e a onza a onza
 Se l'accosta; e si maje non ha crianza,
 Essa dice, *t'abbusche na cajonza!*
 Nè credere arrivato essere a Chiunzo,
 Tu Che 'nfra le percoca sì lo str... (Priscolo 1831, p. 84).

Tornando a Cammarano, il ricorso alla consonanza viene addirittura preferito alla rima, come quando nelle *Cinquine* si raccolgono versi «co le cinco vocale pe ordene senza arremare nisciuna» (*Vierze*, p. 41):²⁴

²⁴ Impossibile non sorridere leggendo la noticina che segue il titolo prettamente rematico di *Cinquine*: «Ma senza piglià niente a la bonafficiata» ('Ma senza vincere niente alla lotteria').

Nce si trasuto mo mmiezo a sto ballo.
 La Festa vuoie tu fa dell'Archetiello?
 Scrivela, e non asciare quà cavillo;
 Pare che doje cantara puorte 'ncuollo!
 Fa priesto, e non lassà scacà lo vullo (*ibidem*).

L'effetto, nelle stanze pentastiche come nei sonetti, è quello di una continua variazione su un tema sonoro, saggiato nelle cinque uscite corrispondenti alle vocali dell'alfabeto italiano – e, ovviamente, napoletano.

Cammarano utilizza moltissimo anche i versi sdrucchioli, che fungono anzi da base per le proposte metriche più audaci. Per cominciare, numerose sono le quartine in cui si alternano sdrucchioli a piani rimati, sul modello di una forma di grande successo nella poesia settecentesca come la quartina savioliana.²⁵ In un solo caso, però, la scelta sembra rispondere a quella volontà di «rendere nello spirito, non nell'esattezza della forma, il distico elegiaco di Ovidio» (Beltrami 2011, pp. 141-142) che segnava gli *Amori* del Savioli, cioè in occasione di un recitativo composto per un matrimonio:

Sto Matremmonio
 Chiamma la gioia,
 L'amice corrano
 Fora la noia.

Figlie a buie simmele
 Ve dia la sorte,
 Co spalancareve
 Sempe lle porte.

Ovunque possibile, persino quando esibisce le impalcature del suo poetare, Cammarano sfrutta le possibilità offerte dal doppio senso per generare nuove battute.

²⁵ La savioliana è formata da settenari sdrucchioli alternati a quinari piani in rima, ma di questa «vera e propria forma fissa [...] si danno anche varianti di quinari anziché di settenari» (Beltrami 2011, p. 356).

Ve prego accogliere
 St'àùrio mio,
 Schitto sto premio
 Da vuie cerch'io.

Si sciorte simmele
 Po mmè negata
 Vatto solleceto
 La ritirata (*Vierze*, p. 100).

Altrove, la quartina di quinari sdruciolli e piani assume tutt'altra veste e denominazione, configurandosi come la versione cammaraniana dello *strammuottolo*. Il termine indica, nella poesia napoletana, una quantità indefinita di soluzioni metriche, spesso impiegate in funzione comica,²⁶ che poco condividono (tranne, forse, un'origine musicale) con lo strambotto propriamente inteso,²⁷ mentre alcune realizzazioni potrebbero almeno vantare una qualche discendenza dalla napoletana, cioè lo «strambotto della poesia popolare nel mezzogiorno d'Italia» composto da «quattro distici di endecasillabi a rima alterna» (Spongano 1966, p. 50). Esempio abbastanza eloquente, nel suo estremismo, della libertà associata a questo termine è la raccolta degli *Strammuottole* di Domenico Piccinni, titolo che si concretizza in un ampio ventaglio di forme che vanno dall'ottava agli endecasillabi sdruciolli, fino al capitolo in terza rima.²⁸ In Cassitto (1862, pp. 16-17) troviamo invece

²⁶ Non a caso Rocco (Vinciguerra 2018, IV pp. 1209-1210) ne dà due definizioni: quella di 'strambotto' e di «Buffoneria, Motto da far ridere».

²⁷ Bisogna tuttavia ricordare che, se è vero che «comune a tutte le [sue] forme è il fatto che i versi sono endecasillabi» (Beltrami 2011, p. 323), lo strambotto rimane un fenomeno metrico problematico, data la varietà delle sue esecuzioni storiche. «L'analisi di più di un secolo di studi sullo strambotto ha portato alla conclusione, solo apparentemente paradossale, che lo strambotto non esiste; esistono semmai vari componenti, appartenenti ad epoche ed aree linguistiche diverse, che in comune hanno soltanto il nome» (Vatteroni 1990, p. 61).

²⁸ Cfr. Piccinni 1792.

sestine di endecasillabi e settenari sdrucchioli (con schema AaBbCC), ma c'è anche uno *Strammuottolo zucuso* (ivi, p. 38) dove si alternano quinari sdrucchioli ad altri, sia piani che tronchi, e finanche uno *giagante* (ivi, pp. 75-76) che all'alternanza di quinari sdrucchioli nelle posizioni dispari e quinari rimati in quelle pari aggiunge, a partire dal v. 31, una sequenza di ottonari a rima alternata.

In Cammarano la situazione appare meno frenetica. La sua idea di *strammuottolo* si avvicina a quella maggiormente praticata da Cassitto, che potrebbe aver ripreso proprio dai *Vierze* il modello per il suo testo *zucuso*:

Felippo... scetate,
Troppo aje dormuto,
Non sta chiù stuoteco,
Ne chiù storduto.

So amico crideme
E senza fine,
Fora Commedie,
Scrive Assassine.

Sacce comprennere
Capisce a buolo,
Le storie accattale
Ncoppa a lo Muolo (*Vierze*, p. 23).

Molteplici sono le combinazioni di sdrucchioli e piani, nelle quartine di decasillabi come nelle sestine. Sono due, però, le forme davvero curiose che compaiono nei *Vierze*. La prima di queste richiama l'ottetto del sonetto d'apertura:

Co lo ritratto mio che ntenno fare
Voglio chiaro a lo Munno fa a vedere,
Primmo che mme jarranno a critecare,

Ca fuje, ca songo, e moro pasticciere.

Chisto che mpasto mo se po chiammare
 Vero pasticcio chino de lumere,
 Che no minuto appena po durare
 Po a lo scuro fa ogn'uno remmanere (ivi, p. 2).

Cammarano si era presentato, poche pagine prima, come un *pasticciere*, ed eccolo sfornare un tipo di componimento che, se appare difficilmente accostabile a quanto attestato nella tradizione letteraria, finanche quella dialettale o più marcatamente popolare, presenta grandi affinità con le testualità del melodramma comico. La *pasta de struscele*, cioè la 'pasta di sdruciolì', è un'ottava di settenari che come suggerisce il nome si compone di soli versi proparossitoni, a eccezione dell'ottavo, sempre tronco e in rima con quelli che nelle altre stanze occupano la stessa posizione. Non solo: il pasticcio in questione presenta una coppia di rime bacciate (oppure, al solito, di fenomeni affini)²⁹ in seconda e in terza posizione, sì che lo schema rimico possa essere reso con xaaxxxy:

Da le Novelle Arabeche
 Caccià voglio na Favola,
 E sta pietanza a tavola
 Mescata co la maschera ,
 Co lo Tartaglia nn'zemmora,
 Meza buffesca, e seria,
 Da chiagnere, o da ridere
 La primma aggio a caccià (*Vierze*, p. 10).

²⁹ Si segnalano, di seguito, le occorrenze di consonanze e assonanze della *pasta*: *scigliela* : *pigliela* (vv. 10-11), *Tartare* : *partere* (vv. 26-27), *tremmano* : *semmeno* (vv. 42-43), *vapole* : *spettacole* (vv. 74-75).

È affascinante notare come questo esperimento metrico venga adoperato all'interno del racconto dell'avvicinamento di Cammarano ai temi del suo teatro. L'originale vivanda che impasta per dare espressione ai suoi ricordi rievoca gli sforzi del giovane drammaturgo che cerca la propria dimensione artistica, e che dopo molti tentativi trova nel vivace mondo della sua città d'elezione:³⁰

Si morte non mme sconceca
 Lo stile che chiù masteco ,
 Scrivo nzi a ncoppa all'asteco
 Co genio, gusto, e sfizio,
 Mmescano Pisciavinole
 Nziemme coll'aute suggeche
 De Puorto, Chiaia, e Vommero,
 Sempe co beretà (ivi, p. 13).

Qualcosa di simile accade con un altro, bizzarro costruito strofico. Nel bel mezzo della seconda parte, Cammarano si arresta per narrare un episodio a prima vista del tutto slegato dal tema fondante dei *Vierze*. Il racconto di una sgangherata *campagnata* a Pompei dove, come nella miglior tradizione comica, accade un po' di tutto – una sosta di piacere a Portici si deforma in uno stop forzato per un improvviso temporale, il cocchiere si ubriaca, una ruota della carrozza si rompe – vede l'utilizzo di «Vierze a zompariello, o Gruttische» (*Vierze*, p. 50). Questa disavventura, però, viene capovolta dal capofamiglia che riesce a trarne un soggetto per una futura commedia. Ancora una volta, riacquista centralità l'attività drammaturgica di Cammarano, che nel ripercorrere la genesi di una suggestione adotta una strofa di dieci versi. Di questi, nove sono quinari, quasi tutti sdrucchioli (a eccezione dei vv. 2 e 4, piani e in rima tra loro, e l'ultimo, tronco), ma il quinto verso è un doppio

³⁰ Si tenga presente che Cammarano era nato a Palermo, ma i genitori si trasferirono a Napoli pochi mesi dopo la sua nascita (cfr. Posa 1974, p. 263).

quinario con emistichi rimanti. Di seguito, l'attacco del testo, che oltre a mostrare il funzionamento di questa complessa macchina ritmica imposta subito il tono fortemente conativo di tutta la narrazione in versi:

Figliù, scetateve
 Ne chiu dormite,
 Lo juorno è splenneto
 Vuie lo vedite:
 Che chiù aspettate? – Che chiù tardate?
 Pompeo crediteme
 Non è na vicolo,
 Chiu tempo perdese
 Manco a nuie restace
 Da contemprà (*ibidem*).

Bisogna ammettere che sarebbero opportune ulteriori verifiche su corpora metrici più ampi per verificare eventuali discendenze di questa strofa; resta, però, l'impressione che il nome derivi dalla situazione buffa, movimentata, che procede davvero "a salti" (questo il significato di *zompariello*) da una scena all'altra.

3. L'ultima commedia

Giunti alla fine di questo ingrandimento sugli usi metrici di Cammarano, resta da chiarire il significato di questo insieme così composito di soluzioni ritmiche e strofiche. Sarebbe facile indicare nella *varietas* metrica verificabile in tante delle raccolte poetiche napoletane di primo Ottocento il paradigma a cui ricondurre i *Vierze* cammaraniani; e tuttavia, come si è già suggerito nelle pagine precedenti, si può riconoscere per lo meno una distinzione di forme a seconda dell'argomento trattato o dell'occasione che ispira un certo componimento. Sembra di poter dire, in altri termini, che nei momenti in cui il testo è chiamato a raccontare un passaggio-chiave della biografia intellettuale di Cammarano si prediligano ipotesi meno "gonfiate" da trovate retoriche.

Abbastanza evidente, per esempio, è la scelta di abbandonare la tecnica del sonetto costruito sul ciclo delle vocali per trattare della figura paterna, il cui ruolo genitoriale non ne esaurisce l'importanza per Cammarano, essendo stato Giancola anche un modello di uomo di teatro. Nello spiegare al fastidioso Mignola «perchè Vicenzo Cammarano era chiamato D. Giancola» (*Vierze*, p. 67), Cammarano sceglie di comporre un sonetto privo di altri interlocutori (in quelli precedenti si assiste invece a dialoghi pungenti) e soprattutto di ghiribizzi fonici, optando per un canonico schema ABAB ABAB CDC DCD.

Un punto cruciale per la vicenda di Cammarano è, com'è ovvio, l'approdo a una produzione del tutto originale, e non basata sulle opere de «lo mparegiabile Carlo Goldoni» (ivi, p. 35). Il raggiungimento di questo obiettivo viene raccontato con una canonica ottava toscana, priva di particolari artifici. Al contrario, quando ripercorre le numerose sue *commedie nove*, celebra la loro funzione comica ricorrendo a una forma assai cadenzata, quasi da filastrocca, come la cinquina consonanzata. A ciò si aggiunga che Cammarano introduce, nel corso della narrazione, vari riferimenti ai titoli delle sue commedie, fino a giungere a una stanza tutta composta di rimandi al suo teatro:³¹

Una nne faccio de li mullenare,
 Nauta de Piscivinole, e Chianchiere,
 All'Arenella penzo de saglire,
 Co lo Bello Caparro mme fa annore
 Una de Galessiere, e Cacciature (*Vierze*, p. 45).

Per discutere i successi e le critiche delle sue operazioni parodiche, invece, Cammarano sceglie i martelliani. L'adesione a uno schema tutto sommato comune, costituito da doppi settenari a rima baciata, viene però resa oggetto

³¹ Nelle stanze precedenti, i versi recanti un titolo di commedia sono indicati con delle caporali chiuse.

d'ironia nel corpo stesso del testo. Si tratta di uno dei pochi casi in cui Cammarano commenta le sue scelte metriche, e qui, grazie a un bisticcio onomastico (per cui il povero Pier Jacopo Martello viene oscurato dall'omonimo utensile), sembra voler desublimare un metro che invece, a teatro, aveva trovato larghi impieghi e altrettanti estimatori:

Felippo che chiù aspiette? ... tiemp'è d'accomenzare
 Li vierze antiche e bero, che so de li Ferrare.
 Lo dice la parola «Vierzo Martelliano»
 E li Ferrare stanno co li martielle mmano.
 Da li martielle addonca l'analese facenno
 L'adatto a li Ferrare, e già li sto stennenno.
 Talia, tu damme ajuto, lo ddico, e lo repeto,
 Mm'arraccommanno Apollo, sciosciame da dereto.
 Va chia! ... la Musa attizza! ... Apollo se resente,
 E tutte duje mm'ajutano, mm'arapono la mente (ivi, p. 69).

C'è ancora un aspetto che emerge con forza dagli esempi su cui ci siamo soffermati. I *Vierze strambe*, e *bisbetece* sono ricchissimi di discorsi diretti, quando non di veri e propri scambi di battute tra personaggi dotati di un proprio nome e cognome. Nulla di sorprendente, in effetti, se si pensa che questo libro nasce dopo decenni di lavoro frenetico sul teatro comico; anni dopo, un altro poeta con interessi drammaturgici come Di Giacomo farà largo impiego di discorsi diretti nei suoi sonetti.³²

Nel caso di Cammarano, un peso specifico assume anche la dimestichezza con generi a cui si è già potuto far riferimento, come la commedia per musica. Se il genere conquista un ruolo di primo piano nella vita teatrale napoletana del XVIII secolo, è anche grazie alla sua miscela, almeno nelle sue declinazioni comiche, di temi leggeri e recitativi orecchiabili. Proprio da

³² Lo ha notato Mengaldo 2003, pp. 24-32. Sul Di Giacomo drammaturgo, si veda il recente lavoro di Di Bonito 2020.

questi ultimi potrebbero provenire alcune preferenze metriche, come quella per l'ottonario, mentre è certo, come si vedrà a breve, che la composizione di alcuni episodi dei *Vierze* dipenda direttamente da modelli buffeschi.

Sin dalle prime pagine si assiste a un incontro con Talia piuttosto animato, dove il susseguirsi domande e risposte si complica col passaggio dalla sestina alle quartine, che impostano altro ritmo e tono allo scambio. La battuta della Musa può occupare un'intera stanza, ma anche limitarsi a occupare uno spazio minore per limitarsi a porre un'interrogativa secca o replicare subito alle parole di Cammarano:

«Giovanetto... saresti Cammarano?»
 Sta casata mme pare porto almeno ;
 Patemo non è certo no Pacchiano
 Che a lo Seбето sorca lo terreno,
 E accommenzano da Capodechino
 S'annommena nzi a dò se venne vino (*Vierze*, p. 6).

O Zingara tu fusse o fattucchiara,
 Io te prego a parlareme sincera;
 Giacchè de sta menesta sì cucchiara
 De dirme, chi si tu ch'aie bella cera?
 «Io son Talia ch'estro giocoso ispira,
 Che sparge grazie, e non conosce l'ira» (ivi, p. 7).

Anche quando non vengono riportate le parole di altre persone, Cammarano interagisce con loro; le convoca sul proscenio del suo libro, come se stesse recitando un monologo: «Oie Gnò! ... Bemmenga, assettate, / E co piacere magna»; «Addò si tu Lucrezia? / Va accatta doie verole... / No le pigliare fracetate [...]»; «Oie Mà? ... duie aute Cicole: / Te piaceno lo saccio, / So frische, può magnarele / E apposta te le caccio» (ivi, pp. 30-31). Nei *vierze a zompariello*, poi, il poeta-attore sfodera tutto il suo repertorio: inveisce, si lamenta, apostrofa la sua comitiva, si rivolge agli astanti («Scinne Moglierema, / Guagliù aiutatela: / Gente scusatence, / Fuoco allommatence, / Nzò che facite

-- No lo perdite»; ivi, p. 57).

Naturalmente i sonetti ben si prestano a questo tipo di scenette, come l'intero corso della poesia comica dimostra (basti, come antenato illustre, l'angiolieresco *incipit* di «*Becchin' amor!*» «*Che vuo', falso tradito?*»). Volendo tener conto del «rapporto tra il piano metrico e quello della discorsività, in cui confluiscono sia le strutture sintattiche che la linea dell'argomentazione» (Praloran 2011, p. 46), merita un richiamo la libertà con cui Cammarano assegna spazio alle battute degli attanti nel rigido schema dei quattordici versi. Osserviamo lo scambio che si consuma nella corona di sonetti: nel primo, don Mignola occupa con le sue battute soltanto i vv. 7 e 12, e appena più loquace si mostra nel successivo, con una domanda seguita da un'esortazione («Cammarano, e Giancola comme va? / Va spieganno lo comme, e lo perchè»; *Vierze*, p. 65) e reclamando poi un caffè («Damme primmo na tazza de caffè»; *ibidem*). Il sonetto terzo non prevede poche frasi collocate con libertà nelle varie parti, ma un discorso articolato tutto nella seconda quartina, con la quale Mignola minaccia di far visita a Cammarano finché non avrà soddisfatto la sua curiosità; alla fine, saputa l'origine del nome "Giancola", l'equilibrio tra questi burleschi contendenti si realizza nell'assegnazione, a ognuno, di una quartina e una terzina. La continua variazione di spazio metrico affidato alle battute lascia intravedere un dibattito animato, dove un interlocutore si dilunga e l'altro va dritto alle questioni che gli interessano.

Ma è alla fine dei *Vierze* che vediamo con chiarezza quanto Cammarano stia ancora facendo teatro nella sua autobiografia versificata. In un estremo capitolo di prosa teatrale, Filippo incontra don Ercole Sancozuca (vale a dire 'sanguisuga'), che gli chiede se abbia «accommenzato a mpastare niente» (*Vierze*, p. 105). Il dialogo si svolge tutto all'insegna dell'equivoco interpretativo: Sancozuca vuole sapere se Cammarano stia lavorando a delle nuove commedie, mentre quest'ultimo pensa voglia approfittare di pizze e altri lievitati da lui preparati. Torna, ancora una volta, la figura del poeta-pastaio, lontanissima dai colti pastori della raffinatezza arcadica; ma si conferma, più di tutto, la trasformazione della propria biografia in un'ennesima trama di commedia, da esperire con una sceneggiatura in cui lo scherzo è rafforzato dall'uso dei ritmi poetici. Inoltre, Cammarano stesso presenta questa seconda parte del

dialogo come un «duetto buffesco» (*Vierze*, p. 105), esplicitando così l'origine musicale, riconducibile all'opera buffa, dello scontro tra Ercole e Filippo.

La prosa si stempera nel verso da cui ha preso le mosse questo articolo: dopo le punzecchiature reciproche, Cammarano accusa Ercole di volersi sfamare a sue spese («Vuoie che a forza la farina / Aggio 'ncasa, e tenco Puosto, / Ch' aggio vino a la Cantina, / E che a tutte ne refosto?»; *ivi*, p. 107).³³ Il botta-e-risposta prevede strofe isometriche ed isosillabiche, finché, quando il secondo coglie il malinteso, l'ottonario cede il passo ai ritmi sincopati del quinario: «ERC.: Che fatto contame / Aie smaggenato? / CAM.: Vattenne a cancaro / Che mm'aie stonato» (*ivi*, p. 109). La conclusione non può che essere segnata, anche stavolta, dal doppio senso dell'atto dell'infornare; con l'aggravante, quasi uno *slapstick* in anticipo sui tempi, di un calcio a base di versi sdruciolati da parte di Cammarano: «L'ulteme strusciole / A bia de cauce / Nel deretano / Caude caude / Voglio nforrà» (*ivi*, p. 110).

Ci sarà tempo per un'ultima canzone, ripescaggio da altre primavere (una *bonus track*, si potrebbe dire con linguaggio musicale odierno), ma i *Vierze strambe, e bisbetece* si chiudono qui: sull'immagine di un comico in pensione ma incapace di abbandonare il mondo nel quale ha avuto le "mani in pasta" per decenni, e che celebra tanto continuando a scatenare il riso quanto ricorrendo ai mezzi di un'arte sorella, ancora sotto l'egida di Talia, ancora battendo i tempi che animano la messa in scena della vita.

Bibliografia

Acanfora 2017 = Annunziata Acanfora, *Correzioni e aggiunte alla biografia di Vincenzo Cammarano*, in «Misure critiche», XVI/1-2 (2017), pp. 137-173.

Beltrami 2011 = Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.

³³ Si dovrà comunque notare che la battuta con cui Filippo inaugura il passaggio allo scambio in versi si apre con un endecasillabo: «Tu che nne vuoie da me pozzo appurare» (*Vierze*, p. 107).

- Bianchi 2021 = Patricia Bianchi, *Pagine di storia della lingua teatrale tra Otto e Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 2021.
- Bragaglia 1953 = Anton Giulio Bragaglia, *Pulcinella*, Roma, Casini, 1953.
- Brevini 1999 = Franco Brevini, *La letteratura napoletana tra Sei e Settecento*, in *La poesia in dialetto*, 3 tomi, a cura di Franco Brevini, Milano, Mondadori, 1999.
- Cammarano 1792 = Filippo Cammarano, *Rachele ed Ippolito o sia Il comico inglese*, Venezia, s. n., 1792.
- Cammarano 1814 = Filippo Cammarano, *Pulcinella molinaro. Commedia di magia per musica*, Napoli, presso Domenico Sangiacomo, 1814.
- Cammarano 1837 = Filippo Cammarano, *Vierze strambe, e bisbetece de Filippo Cammarano. Arricordannose de chello che ave mpacchiato screvenno n' triato n' tiempo de vita soia dall'età de diec'anne a sta via*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1837.
- Capasso 1789 = *I sonetti in lingua napoletana di Niccolò Capassi primario professor di leggi. Ora per la prima volta pubblicati, e dichiarati nelle voci oscure, e nella sentenza. Parte prima*, al signor D. Giuseppe Campagna, [Napoli], s.e., 1789.
- Capone 2007 = Stefano Capone, *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere del teatro italiano*, a cura di Carmela Lombardi, Napoli, Liguori, 2007.
- De Blasi 2019 = Nicola De Blasi, *Dalla formazione settecentesca del canone letterario napoletano alle distorsioni ideologiche e geografiche*, in Francesco Cherubini. *Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana. Atti dei convegni 2014-2016*, a cura di Silvia Morgana e Mario Piotti, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 539-563.
- Di Bonito 2020 = Cristiana Di Bonito, *Il Teatro di Salvatore Di Giacomo tra dialetto e italiano*, presentazione di Nicola De Blasi, Firenze, Franco Cesati, 2020.
- Di Giacomo 1918 = Salvatore Di Giacomo, *Storia del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana. 1738-1884*, Milano, Sandron, 1918³.
- Ferraro 2022 = Luca Ferraro, *Come tradurre in dialetto il poema eroico: Lo Tasso napoletano di Gabriele Fasano*, in Id., *Le forme del racconto. Tre percorsi del poema in ottave tra XVI e XVIII secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 192-206.
- Fratta 1983 = Gabriele Fasano, *Lo Tasso napoletano, zoè La Gierosalemme libberata votata a llengua nosta*, 2 voll., a cura di Aniello Fratta, Roma, Benincasa, 1983.
- Gillo 2020 = Pier Giuseppe Gillo, *Versi lirici in endecasillabi nel melodramma italiano (secoli XVII-XIX)*, in *L'endecasillabo cantato. Dalla metrica alla voce*, a cura di Paolo Bravi e Teresa Proto, Udine, Nota, 2020, pp. 54-73.

- Greco 1981 = Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Napoli, Pironti, 1981.
- Iacolare 2023 = Salvatore Iacolare, *La biblioteca digitale dei testi dialettali del DESN*, in «Rivista del Dizionario Storico ed Etimologico del Napoletano», 1/1 (2023), pp. 329-416.
- Marti 1953 = Mario Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- Martorana 1874 = Pietro Martorana, *Cammarano Filippo*, in Id., *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*, Napoli, Chiurazzi, 1874, pp. 47-49.
- Mengaldo 2003 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori, 2003.
- Menichetti 1993 = Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Mossa 2001 = *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001.
- Opera Buffa = *Opera Buffa. Napoli 1707-1750*, diretto da Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, online, URL: <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/> [ultima consultazione: 02/11/2023].
- Piccinni 1792 = *Strammuoctole de Mineco Piccinni*, Napoli, s.e., 1792.
- Porcelli 1785 = [Giuseppe Maria Porcelli], *Catalogo de' libri che si ritrovano vendibili nelle librerie di Giuseppe Maria Porcelli con li loro ristretti prezzi a moneta di Napoli*, Napoli, s.n., 1785.
- Posa 1974 = Laura Posa, *Cammarano, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961-2020, vol. XVII (1974), pp. 263-264.
- Praloran 2011 = Marco Praloran, *Il ritmo delle forme metriche*, in Id., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 45-84.
- Priscolo 1831 = Geremia Priscolo, *Mescuglie de chellete devote, e pazziarelle. Parte seconna*, Napoli, a la stamperia de li frate Criscuolo, 1831.
- Sabbatino 2009 = Pasquale Sabbatino, *Pulcinella educatore al "Bianchi"*, in «Barnabiti Studi», XXVI (2009), pp. 175-182.
- Servolini 1955 = Luigi Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, Görlich, 1955.

Spongano 1966 = Raffaele Spongano, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Pàtron, 1966.

Trombetta 2007 = Vincenzo Trombetta, *Tasso e Virgilio sulle sponde del Sebeto. Le versioni dialettali nell'editoria napoletana tra Sei e Settecento*, in «Seicento e Settecento», II (2007), pp. 147-168.

Vatteroni 1990 = Sergio Vatteroni, *Peire Cardenal e l'estribot nella poesia provenzale*, in «Medioevo romanzo», XV (1990), pp. 61-91.

Vierze = vd. Cammarano 1837.

Vinciguerra 2018 = Emmanuele Rocco, *Vocabolario del dialetto napoletano*, 4 voll., a cura di Antonio Vinciguerra, Firenze, Accademia della Crusca, 2018.

RIASSUNTO - Erede di uno dei più celebri Pulcinella del XVIII secolo, Giancola, Filippo Cammarano fu sin dall'infanzia un protagonista del mondo teatrale napoletano a cavallo tra due secoli, se è vero che licenziò la sua prima commedia all'età di appena dieci anni. Oltre all'importante funzione di innovatore del teatro, però, Cammarano fu anche autore di non poche poesie, come testimonia anche la pubblicazione, nel 1837, dei *Vierze strambe, e bisbetece*. Raccolta giocosa di un vecchio uomo di scena che ripercorre le maggiori tappe della sua carriera, i *Vierze* si compongono di una vasta gamma di forme metriche, come sonetti, seste rime, ottave, martelliani, fino ad arrivare a curiosi esperimenti come gli *strammuottole*, le quartine di decasillabi o i cosiddetti *vierze a zompariello*. Il contributo intende fornire un'analisi di questa tarda opera di Cammarano, coniugando note linguistiche relative al suo napoletano con l'indagine sulle strutture metriche *strambe* che quello stesso dialetto vivificano e regolano in maniera nuova.

Parole chiave: Filippo Cammarano, poesia napoletana dell'Ottocento, poesia dialettale napoletana, stilistica, metrica.

ABSTRACT - The son of Giancola Cammarano, one of the most famous Pulcinellas of the 18th century, Filippo Cammarano was from childhood a protagonist of the Neapolitan theatrical world between the 18th and 19th centuries. In addition to his important role as a theatrical innovator, Cammarano was

also the author of many poems, as evidenced by the publication in 1837 of *Vierze strambe, e bisbetece*. A playful collection by an old playwright, tracing the main stages of his career, these *Vierze* are composed of a wide range of metrical forms, such as sonnets, sixth rhymes, octaves, alexandrines, up to curious experiments such as *strammuottole*, quatrains of decasyllables or the so-called *vierze a zompariello*. This paper aims to analyse this late work of Cammarano, combining linguistic notes on his Neapolitan with a study of the metrical structures that regulate the same dialect.

Keywords: Filippo Cammarano, 19th century Neapolitan poetry, Neapolitan dialect poetry, stylistics, metrics.

Contatto dell'autore: giuseppeandrea.liberti@unina.it