ELEMENTI DI PLURILINGUISMO NELL'OPERA DI FILIPPO ORIOLES

SALVATORE BANCHERI

Abstract: La prima metà del Settecento — periodo in cui scrisse Filippo Orioles (1687–1793), autore del *Riscatto d'Adamo* — fu segnato in Sicilia da un continuo alternarsi di dominazioni e quindi anche da normale commistione di linguaggi. Di riflesso, i lavori dell'Orioles (*La notte in giorno*, *La S. Rosalia*, *Il S. Alessio* e *Il San Basilio Magno*), analizzati brevemente nella loro esemplarità linguistica, sono uno specchio di questa realtà. Nelle opere esaminate troviamo una mescolanza di lingue (italiano, spagnolo e latino), frequenti latinismi, dialetti (siciliano e napoletano). La contaminazione dei linguaggi si manifesta sia sul piano puramente linguistico, sia su quello dei codici e delle tradizioni culturali: abbiamo in contempo il linguaggio lirico e drammatico, colto e popolare, profano e religioso. Al linguaggio galante dei salotti si contrappone il dialetto schietto dei popolani; al tono epico si contrappone quello eroicomico dei servi. L'elemento più interessante delle commedie agiografiche dell'autore palermitano è il plurilinguismo — inteso in senso lato — grazie al quale va in scena, sia pure in modo anacronistico, la Sicilia del '700, sia aristocratica che popolana. E sono proprio, e principalmente, i personaggi del popolo con il loro colorito dialetto che rendono meno pesanti, se non addirittura vivaci, le commedie dell'Orioles.

Su Filippo Orioles si hanno scarse e incerte notizie, essendo, come lo definisce il marchese di Villabianca nel suo *Diario Palermitano*, una “persona minuta”. Nacque a Palermo nel 1687 e morì all'età di ben 106 anni nell'agosto del 1793 ed è proprio per la sua veneranda età che è ricordato dal diarista palermitano. L'Orioles ha quindi svolto la sua attività letteraria in un arco di tempo che ha visto il sorgere o il tramontare di almeno cinque correnti della letteratura italiana: Barocco, Arcadia, Illuminismo, Neoclassicismo e il cosiddetto Preromanticismo.

Il nome dell'Orioles è, per i posteri, legato al *Riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*, noto popolarmente come *Mortorio* o *Passione di Cristo*, tragedia

rispondente ai canoni estetici del suo tempo e ben articolata sul piano drammaturgico e spettacolare, che, dopo quasi 300 anni, si recita annualmente ancor oggi, spesso in forma ridotta, rimaneggiata, con aggiunte locali o addirittura in riscritture d'autore in molti (per non dire cento o più) paesi della Sicilia, della Calabria e della Campania. I copioni utilizzati nelle recite sono esposti a varie possibilità di contaminazioni linguistiche derivanti dal diverso periodo delle aggiunte/riscritture, dai registri linguistici dei rimaneggiatori (letterati, ma anche gente del popolo), dagli influssi dialettali di attori e sceneggiatori.¹

Di questa tragedia si sono occupati illustri studiosi del passato, quali Pitrè, Vigo, Amico e persino Croce (*I teatri di Napoli dal Rinascimento 188–89; I teatri di Napoli, secoli XVI–XVIII* 713–14). A testimonianza della diffusione del *Riscatto*, Sciascia lo menziona nel finale di *A ciascuno il suo*, in cui si legge che uno dei personaggi principali, il professor Laurana, aveva fatto la stessa fine di Patò, che aveva impersonato Giuda ed “era scomparso, per come la parte voleva, nella botola che puntualmente, come già un centinaio di volte tra prove e rappresentazioni, si aprì: solo che (e questo non era nella parte) da quel momento nessuno ne aveva saputo più niente” (134).

Sul finale sciasciano Camilleri ha costruito *La scomparsa di Patò*. Il giallo si dipana durante il periodo pasquale, proprio mentre si rappresenta a Vigàta *Il riscatto* dell'Orioles.² *La scomparsa di Patò*, più di ogni altro giallo del creatore del commissario Montalbano, si presterebbe ad un esame del plurilinguismo, non solo per la forte presenza del dialetto siciliano, ma anche per la ricostruzione della lingua italiana di fine Ottocento, per la presenza di diversi livelli di siciliano scritto e parlato, per i tanti registri stilistici usati (verbali, lettere anonime, interrogatori, articoli di giornale e così via), per lo stesso modo di riprodurre tipograficamente la pagina e i suoi caratteri, per il continuo uso di scritte e graffiti murali. Come esempio, ecco l'incipit di una lettera presentata al “sigor Marisciallo dei Carrabinera di Vicàta” nello stile che i siciliani definiscono “toscaneggiare”:

Io sottoscritto Vasapollo Onofrio ntisu Nofriu nato a Montiriali e qui
che ancora ci sta nella contrata chiamata Sfirlazza senza nummaro che

¹ Sul *Riscatto* dell'Orioles si veda: Bancheri, “Nota Critica” e “Nota filologica” e Bancheri, “Introduzione”.

² Sui caratteri di questa rappresentazione si veda Bancheri, “*La scomparsa di Patò e Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*”.

ci porta a canuscenza a Vosia che Vasapolli Arturo ntisu Tutù aieri a sira scappò.

Tratasi di mio fratesto di ani 45 che i sigori medici di Montilusa dello spitali dei pazzi ano detto che erasi agguarito doppo che si era fato 10 anni di spitalo.

Era agguarito una minchia, salvando la faccia di chi mi lege [...] (16)

Per tornare all'Orioles e comprendere meglio il plurilinguismo nelle sue opere, occorrerà riassumere, in via preliminare, alcuni eventi fondamentali della storia della Sicilia nel '700. Nell'anno 1700, con la morte senza eredi di Carlo II di Spagna, iniziò una lunga lotta per la successione al trono, che nel giro di soli 34 anni portò nell'isola ben quattro diverse dominazioni: la spagnola, quella dei Savoia (1713–1720), l'austriaca (1720–1734) e quella dei Borboni (1734–). La prima metà del Settecento siciliano — segnato appunto da un continuo alternarsi di dominazioni e quindi anche da normale commistione di linguaggi — potrebbe costituire un terreno di analisi privilegiato per uno studio delle condizioni di plurilinguismo dei tempi passati. Di riflesso, i lavori dell'Orioles che brevemente analizzeremo nella loro esemplarità linguistica sono uno specchio della realtà di quel periodo.

Già nei titoli delle opere dell'Orioles, come pure di molti drammi sacri del Sei e del Settecento, si notano subito diversi registri o, meglio, indirizzi linguistici. Se guardiamo alla sua tragedia più celebre, accanto ai titoli popolari di *Passione di Cristo* o *Mortorio di Cristo* l'Orioles usa titoli più ufficiali, altisonanti, allegorici, che riflettono la tematica dell'opera, quali *Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*, *La servitù disciolta nella morte di Gesù Cristo* (una rielaborazione del *Riscatto*), *L'amor trionfante* (la prima, e perduta, versione del *Riscatto*).³ Si considerino anche i titoli delle pastorali religiose, in cui è rispecchiato il cambiamento del gusto nei vari autori: dalla semplicità quattrocentesca del titolo *Rappresentazione della Natività di Cristo* si passa a titoli più complessi e di portata simbolica, come il *Vero lume tra l'ombre* di Andrea Perucci oppure *La notte in giorno nella nascita di Gesù Cristo* del nostro autore. Accompanya i cambi di titolo anche una diversa classificazione di genere: dall'identificazione di queste opere come sacre rappresentazioni nel Quattrocento a quelle, più altisonanti, di opere o azioni drammatiche,

³ Per una ulteriore discussione dei titoli alternativi del *Riscatto*, si veda Bancheri, "Nota critica" e Bancheri, "Introduzione".

rappresentazioni spirituali, tragedie sacre, opere sceniche (o sacro-sceniche), drammi pastorali, ecc. Come ha scritto Musumarra,

i titoli sono indicativi della trasformazione e del significato che, nella mente dell'autore, la rappresentazione vuole assumere [...] Il Natale è considerato [...] l'avvenimento decisivo per la salvezza del genere umano, e sarà dunque il *Gran Natale di Cristo Salvator nostro, L'umanità redenta dalla Grazia per la Nascita del Bambino Gesù, Il riscatto del mondo, L'immensità pigmea per la Nascita di Nostro Signore Gesù Cristo, Il purissimo Natale del Redentore del genere umano, Amor redentore*; altri vedono nell'evento straordinario il passaggio dal buio alla luce dello spirito, dalla menzogna alla verità, e chiamano il Natale *Vero lume tra l'ombra, Tenebre illuminate, Notte armonica, Gloria in eccelsi*; altri ancora vogliono mettere in rilievo il fatto, in se stesso umanissimo, della nascita d'un bambino, che diventa evento straordinario soltanto in virtù dei personaggi che ne sono protagonisti, e dunque fanno riferimento semplicemente al *Parto della Vergine*, al *Parto sacro*, alla *Notte sacra*, a *Cristo infante* (12–13).

Il citato *Vero lume tra l'ombra* altro non è che la famosissima *Cantata dei pastori* dello stesso Perucci, opera, questa, che giustificherebbe un lavoro sul plurilinguismo, in base a elementari considerazioni: il Perucci nasce a Palermo, ma si trasferisce a Napoli, esponendosi dunque a possibili influssi dei due relativi dialetti; il personaggio principale dell'opera, il proverbiale Razullo, parla il dialetto napoletano, ma si presenta nel corso della commedia come scrivano, pescatore, cacciatore, oste e capraro, per cui ci si domanda se al cambio di mestiere corrisponda anche un diverso registro linguistico (se, per esempio, lo scrivano si esprima allo stesso modo del capraro o dell'oste); inoltre, il diavolo Belfagor, pur prendendo le forme di masnadiero, satiro e oste (come Razullo), parla sempre un italiano letterario. Infine, sarebbe interessante considerare, dopo oltre trecento anni di rappresentazioni e manipolazioni — tra cui ricordiamo l'aggiunta del famoso Sarchiapone, barbiere napoletano emigrato in Galilea dopo aver commesso un delitto — il modo in cui è cambiato l'assetto linguistico e dialettale di questa opera: non solo il testo in sé ma anche i motteggi del pubblico durante la rappresentazione, i motti equivoci, le battute e le risposte volgari, le canzonette da taverna, molte delle quali, come la seguente, documentate:

San Giuseppe esclama

– O Maria lassa sei...

E il lubbione:

– Piglia sette!

San Giuseppe replica:

– O Maria, sposa diletta...

E il lubbione:

– San Giusè, tu hai le c...a! (De Simone 330)

Le pastorali religiose, come quella del Perucci oppure *La notte in giorno nella nascita di Gesù Cristo* dell'Orioles, pur presentando motivi comuni a livello nazionale, si adattano allo spirito, ai gusti e alle parlate regionali. Esse sono caratterizzate dalla presenza contemporanea di elementi pastorali, didattici, comici e burleschi e sono spesso in tre atti, con un prologo. Il dramma si impernia sul viaggio di Maria e Giuseppe a Betlemme, con interventi di personaggi soprannaturali che lo ostacolano o favoriscono. L'azione culmina con l'annuncio della nascita del Salvatore e la presentazione del presepio. La scena finale rappresenta l'adorazione e l'offerta dei doni da parte dei pastori al Bambino e il ringraziamento di Maria.

La notte in giorno dell'Orioles ha un'azione statica e quasi inesistente: un fratello di Tommaso, servo goffo di Selenio, ha ucciso il padre di Egerio, favorito di Selenio, ed è stato a sua volta ucciso da un altro pastore; Egerio chiede a Selenio di poter vendicarsi su Tommaso, ma Selenio non vede in questi nessuna colpa. La pastorale è caratterizzata dal desiderio di vendetta di Egerio, mai portato a termine per l'intervento di Maria e Giuseppe e dei figli di Selenio, Pampino e Celindo; dalla continua ricerca della strada per Betlemme da parte di Maria e Giuseppe e dal loro sentimento di umiltà, dovuto al fatto che si sentono indegni di essere i genitori del Messia; dai lazzi — uso questo termine anche perché molti dei personaggi comici dell'Orioles sono stati presi in prestito dalla commedia dell'arte o dalla più o meno corrispondente forma siciliana delle *vastate* — di Celindo e Pampino verso Tommaso e dalla figura comica e goffa dello stesso Tommaso. L'opera culmina con la scena dell'adorazione del Bambino, la cui nascita ha portato sentimenti di pace e fratellanza in tutti i pastori.

La notte in giorno, in tre atti con metro di endecasillabi e settenari, è in lingua e in dialetto siciliano; in essa vi è commistione di stili e di linguaggi, lirico e drammatico, colto e popolare, profano e religioso. Frequenti sono i latinismi; il dialetto è invece usato non per realismo storico, ma come mezzo per suscitare

il riso e per dare risalto alle basse condizioni e alla goffaggine di Tommaso. Ed è grazie a questo personaggio comico che la pastorale acquista vivacità, come nel momento in cui, dopo aver ucciso un cinghiale, egli fa una parodia del *Dies irae*:

Tomm: Disilla, diresilla
 Una coscia dunamilla,
 Mi la manciu cu pitittu,
 nni fazzu un bon soffrittu.
 Requiesca stu fumeri
 Tutta ntra la mia vozza, e lu giseri (I, 2)

[*Tomm.* Disilla, diresilla / una coscia dammela, / me la mangio con appetito, / e ne faccio un buon soffritto. / Requiesca questo letame / tutto tra il mio gozzo e il mio ventre].⁴

o allorché, legato ad un albero da Egerio, fa testamento, parodiando lo stile notarile e presentandoci un interessante elenco terminologico degli accessori della casa e della tipica dote di un servo della gleba:

Tomm: Ah, figghioli chiamatimi un Nutaru,
 Cà moru, e vogghiu fari testamentu.
 Nun viditi cà sbentu?
 Vaja, scriviti: In primi, e santa monnia
 A lu me beddu fighiu Don Vitali,
 Cci lassu quattru lenzi, ed un vracali.
 Item a lu mizzanu Don Dunatu,
 La corda di lu puzzu, cu lu catu.
 Itema jeu ci lassu a me Mughieri
 Un spitu, ed un taghieri.
 Itemi (sicutati... ai chi dulari!)
 A la fighia chiù picciula Francisca
 Ci lassu na scutedda cu na cisca.

⁴ La traduzione di questo brano e di quelli che seguono è mia. Nel fare la versione dal siciliano / napoletano all'italiano ho cercato di rendere le sfumature dialettali e di essere fedele allo spirito dell'Orioles. In questa citazione ho anche conservato la grafia delle espressioni in latino maccheronico.

Itama... (fighia fighia) a la chiù granni,
Chi s'avi a maritari,
Ci lassu nà pignata a quattru testi,
Un rinali, nà scupa, un murtareddu,
Un sirvituri novu, e la sua farda,
Un ciascu, nà cucuzza, ed un muzzuni,
Un crivu, nà maidda, e lu sbruni.
Itemi... lu ristanti di la robba,
Zuè, li fiureddi a lu capizzu,
Li stigghi di cucina, e sti mè robbi
Si vinnanu a tri vuci, e li dinari
Si spartissiru all'Orvi, chi virranu
Pr'accumpagnari lu me catalettu
A sonu di trumbetta e di curnettu.
Basta, chiuditi, n'aju chiù chi diri.
Quoniam mens testatoria
Sic voli, e non altroria. (I, 13)

[*Tomm.* Ah, figlioli chiamatemi un notaio, / ché muoio e voglio fare testamento. / Non vedete che perdo i sensi? / Su, scrivete: in primi, e santa monnia⁵ / al mio bel figlio Don Vitale, / ci lascio quattro fasce di lino, e un brachiere. / Item al secondo dei maschi Don Donato, / la corda del pozzo, con la secchia. / Itema, io ci lascio a mia moglie / uno spiedo, e un tagliere. / Itemi (seguitate... ahi che dolore!) / alla mia figlia più piccola Francesca / ci lascio una scodella con una secchia da mungere. / Itema... (figlia figlia!) alla più grande, / che si deve maritare, ci lascio una pentola a quattro teste,⁶ / un vaso da notte, una scopa, un mortaiuccio, / un pitale nuovo, e il panno per coprirlo, / un fiasco, una zucca da vino, una brocca rotta per olive e capperi sotto sale, / un crivello, una madia e la gramola. / Itami... il resante della roba, cioè i santini al capezzale, / gli arnesi di cucina, e questi miei vestiti / si vendano all'asta, e i denari / si spartiscano agli orbi, che verranno / per accompagnare il mio cataletto / a suon di trombetta e

⁵ Corrisponde all'espressione latina "in primis et ante omnia".

⁶ Si tratta di una pentola abbastanza grande, con quattro manici.

di cornetto. / Basta, chiudete, non ho più da dire. / Quoniam mens testatoria Sic voli, e non altroria].⁷

La plurisecolare dominazione spagnola in Sicilia ha ovviamente avuto una ben marcata incidenza anche sulle manifestazioni culturali dell'isola e pertanto non dovrebbe destare sorpresa che le pastorali religiose e, più in generale, le azioni sacro-sceniche siciliane presentino elementi in comune con le *comedias de santos*: i due generi condividono la struttura in tre atti senza il rispetto delle unità aristoteliche, il contrasto tra il bene e il male e la presenza di anacronismi, che avvicinano gli episodi e i personaggi alla sensibilità contemporanea e che spesso conferiscono alle opere maggiore vitalità. Era del resto tipica del teatro spagnolo del *siglo de oro* “la contaminazione dei linguaggi, sia sul piano puramente linguistico, sia su quello dei codici e delle tradizioni culturali”;⁸ non è un caso, quindi, che le azioni sacro-sceniche dell'Orioles siano soggette anche a questo tipo di contaminazioni.

Il genere letterario di riferimento delle commedie agiografiche dell'Orioles è appunto quello delle *comedias de santos*, mentre il contesto generatore era offerto da feste patronali e commemorazioni liturgiche. I campioni delle commedie agiografiche venivano esaltati come eroi della fede sotto vari aspetti: le battaglie contro il Mondo e il Demonio, la condotta di vita austera, l'impegno di predicazione della dottrina cristiana, anche a rischio della vita. Erano queste le caratteristiche della santità sottolineate, fino al punto da diventare canoniche, dall'agiografia e dalla teologia cristiana in età moderna. Tali elementi erano calati all'interno di un intreccio narrativo schematico, non privo di anacronismi. Mancando una prospettiva storica coerente e credibile ed un impianto estetico classico basato sulle unità aristoteliche, l'opera teatrale veniva modellata in base ai costumi sociali del tempo. In questo senso, un esempio chiarificatore viene dalla *S. Rosalia*,⁹ in cui si notano alcune caratteristiche della vita siciliana settecentesca: tra queste, la mescolanza di lingue (italiano, spagnolo e latino) e dialetti (siciliano e napoletano), le abitudini

⁷ Espressione maccheronica che equivale a “poiché la volontà del testatore / così vuole, e non altrimenti”.

⁸ Presentazione online del progetto “Plurilinguismo e pluralità di linguaggi nel teatro spagnolo del siglo de oro”, curato da Paride Imbiombato-Andreani della Università di Bari. Purtroppo la presentazione del progetto non è più reperibile sul web.

⁹ L'esemplare stampato a Palermo per Francesco Ferrer, s.d. (post 1750) è stato da noi consultato presso la Biblioteca del Museo teatrale alla Scala di Milano (segnatura: T I T 104). Sull'opera si veda S. Bancheri, “Rosalia come dama del '700”.

di *toilette* e le “belle maniere” tipiche di una dama facoltosa, il retaggio storico della Apostolica Legazia e un atteggiamento ideologico critico verso il mondo africano musulmano.

A tale proposito, emergono, nell'opera, i costumi sociali di una promessa sposa. Nel corso del primo atto (scena 3), Rosalia viene colta sul punto di confidare alla serva Pasquella d'essere innamorata di un uomo speciale che cerca “nuove spose ogni dì, nuovi diletti / e vuol sempre abitar fra mille petti”. Pasquella, che non è al corrente delle intenzioni di Rosalia, interpreta questa sua frase nell'unico modo per lei possibile e si oppone alla relazione che la sua padrona mostra di voler stabilire con un uomo-cicisbeo che cerca “nuove spose ogni dì”. Il malinteso continua ed è anzi alimentato da Rosalia. La povera Pasquella, opponendosi a quest'uomo che sembra di tutte e non è di nessuna, si sente replicare da Rosalia: “Semplicetta che sei!”; anche se per un solo istante, Pasquella si vede crollare il mondo addosso, un mondo in cui vi è un capovolgimento totale della morale e dei principi con cui aveva cresciuto Rosalia. Alla ferma reazione di Pasquella, Rosalia replica: “Tu non comprendi ancora i sensi miei”. Quindi:

PASQUELLA Ma ditemi di grazia.

Questo tanto sfacciato Cicisbeo,

Come, come s'appella?

ROSALIA Il Crocifisso. (I, 3)

Termina così il qui pro quo. In queste battute, a parte il “Cicisbeo” e il francesismo “s'appella”, notiamo come l'Orioles sfrutta abilmente il linguaggio erotico, spesso usato sia per l'amore religioso (per il Creatore) sia per quello profano (per la creatura). Ed è proprio la santa a non fare il distinguo e ad usare impropriamente e volutamente il linguaggio amoroso, facendo scaturire l'equivoco di una possibile Rosalia libertina e la *gaffe* intorno a Gesù crocifisso che rivela un atteggiamento irriverente, tra l'ironico e il vizioso. La serva Pasquella, che assume il ruolo di ‘nutrice’ tipico dei drammi classici, si serve di un linguaggio letterario e agisce secondo i dettami sociali del tempo; è solo il primo segnale di una commedia agiografica in cui l'eroina d'Oreto è descritta rispecchiando il clima culturale del '700. Più avanti, Rosalia, sollecitata a sposare Baldovino, cerca di scongiurare le nozze e per guadagnare tempo chiede di potersi acconciare in modo adeguato. La ritroviamo quindi davanti alla *toilette* mentre, accudita da Pasquella, dedica del tempo a Venere per riuscire come “bella preziosa”:

PASQUELLA Fermatevi per poco:

Un altro neo ci vuol vicino al labro,
 E questo sopra il ciglio, oh come è bello!
 Una spilla qui sotto. E questo vezzo
 Più stringer si vuol. Cotesto nastro
 È meglio di colore.
 Oh sembrate così la Dea d'Amore.
 Miratevi allo specchio. (I, 14)

Anziché in un salotto di dame, tuttavia, l'eroina d'Oreto incede nella corte normanna di Ruggero II, re di Sicilia (1130–1154). Ovviamente, a tale cornice storica regale corrisponde un cambio di registro stilistico o, meglio, di registri stilistici. Nella didascalia che apre il trionfo militare (I, 1), la città di Palermo è addobbata di archi trionfali, che si riferiscono agli effettivi successi di Ruggero II. L'Orioles accenna in particolare alle ultime conquiste contro i Saraceni in funzione ideologica; in altre parole, lo scrittore avverte il lettore/spettatore dei sentimenti cristiani che caratterizzano la corte di Palermo e indirettamente accorda preferenza al mondo latino cristiano. Seppur per pochi cenni (I, 2 e II, 3), è presente l'idea di difesa della *Christianitas*, in funzione apologetica; l'azione sacro-scenica raffigura nel nemico della fede cristiana un *exemplum* di corruzione e malvagità. Il bersaglio della polemica è colto, ma non è approfondito; rimane piuttosto un espediente per celebrare la vittoria della religione di Rosalia eroina cristiana e della politica ecclesiastica di Ruggero II, “nuovo Costantino”.

Orioles mette in bocca a Rosalia un certo amor di patria; si augura che la città di Palermo sia fedele ai suoi regnanti e formula una preghiera per la capitale del Regno: che sia benedetta e prosperosa “e di tua santa fede / sia dopo Roma la seconda sede” (III, 17). Ad opera dei regnanti normanni era in effetti nata la Apostolica Legazia, con cui il re si proponeva come rappresentante del papa nel Regno delle Due Sicilie ovvero un suo luogotenente in grado di approvare, se non nominare, i vescovi siciliani (cfr. Vacca). I versi dell'Orioles sembrano qui contenere un riferimento, certo anacronistico, alla controversia liparitana, scoppiata nel 1711 e strettamente legata all'istituzione della Legazia. La controversia si protrasse per tutto il '700 e si concluse solo nel 1871 con la legge delle Guarentigie. Nel complesso della commedia emerge una simpatia non tanto per la teocrazia, quanto per la Corona normanna tutrice della religione.

Nel secondo e terzo atto del suo dramma, l'Orioles si dilunga sulle reazioni dei personaggi alla vicenda di Rosalia; Pasquella spiega ai servi plebei Tòtaro e Pippo che, mentre adornava la dama, Rosalia “diede in tal frenesia” da rimanere di stucco (II, 2). Anche un'altra scena rivela dei tocchi degni delle belle maniere; l'Angelo, premiando le virtù di Rosalia, incorona la donna di un serto di rose (II, 19). Infine, l'estasi sul Monte Pellegrino appare rappresentata secondo i canoni della mistica sponsale; un angelo canta:

Vieni, diletta Vergine
In braccio al Divin Sposo
Vieni a godere il tenero
Amabile riposo. (II, 19)

Mutatis mutandis, è, questo, lo stesso linguaggio usato da Rosalia nella citata scena terza, quando annuncia a Pasquella di essersi innamorata di un uomo che cerca “nuove spose ogni dì, nuovi diletti / e vuol sempre abitar fra mille petti”.

Al linguaggio amoroso, galante, cortese dei salotti si contrappone il dialetto schietto dei popolani, in cui si nota scioltezza ritmica ed abilità di fraseggio. Al tono epico della corte di Ruggero si contrappone quello eroicomico dei servi plebei della commedia, Pippo siciliano e Tòtaro napoletano. All'inizio della commedia (I, 2), i due servi boriosi — quasi Capitani della commedia dell'arte — simulano in scena le loro tattiche militari durante la battaglia appena conclusa:

PIPPO Intornu a morti ni fici un straveriu;
Si Vostra Maistà m'avissi vistu,
L'Autizza vostra arristava ammiratu,
Binchì vostra Zillenzia avirà ntisu
Quantu pri Ussia Lustrissima s'ha fattu,
Si so Rivirinnissima s'informa,
Vostra Patirrità ni spia a mia,
Quantu fici sta spata pri Vossia.
Chi Marti, e Marti? Peju d'un Martinu
Mbisteva a la canina
Sbarrannu Campi, nchiuvannu Cannuni,
Scuprennu Mini, stirrannu Bastiuni.
Iu, Gnuri, fui lu primu

Chi sotavi di mmenzu
Li Granata, Baddottuli, e Murtara;
Né mi scantavi di li tricchi tracchi,
Anzi pri ngegnu, ed arti Militari
Fici na ritirata,
E sta bannera pigghiavi sfardata. (I, 2)

[*Pippo* In quanto a morti ne feci una gran quantità; / se vostra Maestà m'avesse visto, / l'Altezza vostra rimaneva ammirato, / benché vostra Eccellenza avrà inteso / quanto per Vossignoria Illustrissima si è fatto / se sua Reverendissima s'informa, / vostra Paternità lo chieda a me, / quanto fece questa spada per Vossignoria. / Che Marte, e Marte? Peggio di un Martino, / attaccavo accanitamente / sbarrando campi, inchiodando cannoni, / scoprendo mine, sterrando bastioni. / Io, Signore, fui il primo, / che saltai in mezzo / alle granate, alle pallottole, ai mortai; / né avevo paura dei tric trac, / anzi per ingegno e arte militare / feci una ritirata, / e presi questa bandiera lacerata.]

La pomposità e l'etichetta spagnole, con le relative espressioni deferenziali sono messe in ridicolo:

PIPPO E si ti sbadu a fari rivirenzj
Cu paroli Toscani Spagnulischì,
Ncarcati di cappeddu,
Pulizia di vistitu e firriolu.
La grazia pitturisca di Spagnolu;
una scraccata, un sbattiri di pedi,
una stritta pigghiata di tabbaccu,
Ti fazzu divintari beccu, e baccu. (I, 10)

[*Pippo* E se ti pesco a fare riverenze / con parole toscane spagnolesche, / calcar di cappello per offesa, / eleganza nel vestire e ferraiolo, / la grazie pittoresca di spagnolo; / uno sputo catarroso, uno sbattere di piedi, / una presa stretta di tabacco, / ti faccio diventare becco, e bacco.]

Al fasto della corte di re Ruggero si contrappongono le tristi condizioni dei due servi, che, pur vivendo in un mondo salottiero, hanno verso di esso un atteggiamento canzonatorio, proprio di personaggi di bassa estrazione sociale. È un mondo che in realtà non gli appartiene e che scimmiettano (I, 6): per loro, che, perennemente affamati, devono pensare alla propria sopravvivenza, è molto più importante ricevere un salario e avere di che mangiare. Che poi questi personaggi plebei vestano alla maniera spagnola e imitino la lingua spagnola vale come una testimonianza indiretta della dominazione straniera nel primo Settecento in Sicilia e come influsso della commedia dell'arte e delle *vastasate*.

In contrasto coi caratteristi della commedia (Pippo e Tòtarò) è soprattutto Baldovino, non per un'opposizione drammaturgica, ma per il profilo schematico e senza vigore; dalla sua bocca, in occasione di alcuni vaniloqui, escono i nomi di eroi dei cicli epici del Medioevo e del Rinascimento e i tratti di questo personaggio appaiono farseschi. Manca un vero eroe coraggioso e imponente in un'opera sacro-scenica di impostazione divulgativa come *La S. Rosalia*, in cui si trasfigura l'amore ideale della dama eremita assunta in cielo.

L'agiografia è presa in prestito dall'Orioles per imbastire una commedia di costume in cui si rintracciano pure elementi del teatro barocco. Il monte diviene il luogo deputato per i trucchi scenici; una didascalia del commediografo avverte: "Il Monte si cambi in Palazzo illuminato con molti demonj in forma di Baldovino e suoi servi" (II, 13). Unitamente alle istruzioni di vita ascetica, messe in bocca ai personaggi, sono dati agli allestitori della commedia suggerimenti per una scenografia barocca che metta in mostra "il meraviglioso". Di qualche interesse sono le indicazioni che riguardano lo spazio geografico e scenografico e qualche densa sentenza di spiritualità cristiana. Curiosi sono due modi di dire popolari dell'ambiente palermitano riportati nella commedia: "Trinitati a lu chianu di Palazzu" (III, 7) e "Quannu mangiammo sfinci a Baddarò" (II, 18). È singolare la testimonianza sulle danze che i servi eseguono per ingannare la fame. Anche Pasquella è una popolana, ma è vecchia e difatti Pippo respinge le sue *avances* (I, 6); i personaggi plebei smorzano così il tono aulico delle scene di corte. In contrasto ideale con la ricca mensa imbandita per le nozze di Rosalia è la Quisquina, il colle su cui, secondo la leggenda, si era ritirata la santa: esso diventa "teatro" di pericoli e colpi di scena; è uno squarcio della natura selvaggia caratterizzato da "orride balze" e "urli di lupi" (III, 10). La Quisquina è il luogo della confusione e della tentazione, dove più volte il demonio Asmodeo compie diversi travestimenti e inganni e ciruisce Rosalia e i suoi seguaci.

Anche nelle altre due opere sacro-sceniche dell'Orioles, *Il S. Alessio* e *Il San Basilio Magno*, ricorrono le stesse tematiche e la contaminazione dei linguaggi, sia sul piano puramente linguistico sia su quello dei codici, è chiaramente operante, soprattutto per la presenza dei servi: Cola, siciliano, e Gennaro, napoletano, nel *S. Alessio*; Nasca, siciliano, e Nardella, cameriera di corte che parla in italiano, nel *San Basilio*. In queste due opere, gli elementi più riusciti sono i personaggi e i quadretti popolari. Un'analisi dettagliata dei due drammi sarà presentata in altra sede ma forniamo qui un paio di esempi. Per *Il San Basilio* si veda questo soliloquio di Nasca, il servo goffo, il quale non sa spiegarsi gli ossequi degli uomini del paese quando lo vedono travestito da donna:

NASCA Taly scytu di testa, chi cc'a statu
 Pri sti strati e curtigghi!
 Appena chi mi vittiru passari
 Alcuni spilacchiuni
 S'arrizularu di lu finistruni,
 [...]
 Unu mi scaccia l'occhiu, e mi saluta
 Nautru m'imbesti e mi stringi a lu muru
 Nautra mi scracca nfacci, e sutta vuci
 Mi dici vijulenti,
 Su servu di Vossia,
 Cumannati? Vuliti Cumpagnia? (I, 12)

[*Nasca* Quale uscita di cervello, che c'è stata / per queste strade
 e cortili! / Appena mi videro passare / alcuni miserabili / scesero
 precipitosamente dai balconi, / [...] / Uno mi fa l'occhietto, e mi
 saluta / un altro m'investe e mi stringe contro il muro / un altro mi
 sputa catarrosamente in faccia, e sotto voce / mi dice in modo violento,
 / Son servo di Vossignoria: / Comandate? Volete compagnia?]

Come esempio per *Il S. Alessio* proponiamo la scena 4 del secondo atto, in cui Cola e Gennaro, in altre occasioni sempre pronti ad azzuffarsi, si ritrovano, dopo un naufragio causato dall'attacco di una nave turca con la presenza di Asmodeo ed altre Furie, perduti in un bosco e mezzi nudi. I due dapprima non si riconoscono, poi, dopo il racconto del naufragio e delle rispettive origini ("Io so

Napoletano”, “Ed eu Sicilianu”, “Sicilianno! Cola?”, “Jnnareddu!”), dimentichi delle baruffe, si abbracciano. A questo punto non resta che soddisfare il bisogno primario dell'appetito:

- Gen.* Pe scampà de lo Turco
M'aggio schiaffato a mare.
E songo gà ridotto
De fame miezzo muorto, e nudo tutto.
- Col.* Prun essiri aggranfatu,
E iri 'nbarbaria
A mari mi jttavi a grancicuni;
Persi tutti li robbi,
Prun sapriri natari,
Nudu arristavi, comu mi viditi,
Mortu di fami, ed arsu di la siti.
- Gen.* Into a sto Vuosco chi mi dà a magnà?
- Col.* Cà nun c'è nuddu, chi fa carità.
- Gen.* Uh vedisse quaccuno!
- Col.* Oh chi truvassi
A quarchi Zammataru!
- Gen.* Me daste de lo vino no voccune!
- Col.* A mia mi dessi quarchi guastidduni!
- Gen.* Ma chi è chillu! Me pare no Cignale, (*accorgendosi di Cola*)
- Col.* Viju a unu; cu sì? Gnurnò ch'è armali. (*accorgendosi di Gennaro*)
- Gen.* Tu si Uommo, si Ciuccio, o si Cetrulo?
- Col.* Tu si Cavaddru, si Stadduni, o Mulu?
- Gen.* Song'Uomo, non me vî, guardame fitto.
- Col.* Mi pari un Cuncuttrighiu di l'Egittu.
- Gen.* Io sò Napoletano.
- Col.* Ed eu Sicilianu.
- Gen.* Sicilianno! Cola?
- Col.* Jnnareddu!
- Gen.* Mo schiatto d'allegrezza.
- Col.* Iu tutu sbentu pri la cuntintizza.
- Gen.* Si vivo! Viene ccà, te no vasune. (*s'abbracciano*)
- Col.* E nun muristi! Pighiati nu strinciuni.

Gen. Frate mio, che facimmo!
 Aggio na fame ncuorpo,
 che sungo disperato.
Col. A mia mi stà pri nesciri lu xiatu. (II, 4)

[*Gen.* Per scampare dal Turco / mi sono schiaffato in mare / e sono già ridotto / di fame mezzo morto, e nudo tutto. / *Col.* Per non essere afferrato / ed andare in terra barbara / a mare mi sono gettato a carponi, / persi tutti vestiti, / per non saper nuotare, / nudo sono rimasto, come mi vedete, / morto di fame, ed arso di sete. / *Gen.* In questo bosco chi mi dà da mangiare? / *Col.* Qua non c'è nessuno, che fa carità. / *Gen.* Uh vedessi qualcuno! / *Col.* Oh che trovassi / qualche pastore! / *Gen.* Mi desse di vino un sorso! / *Col.* A me mi desse qualche pagnottone! / *Gen.* Ma chi è quello! Mi pare un cinghiale (*accorgendosi di Cola*) / *Col.* Vedo uno: chi sei? Signornò ch'è animale. (*accorgendosi di Gennaro*) / *Gen.* Tu sei uomo, sei ciuccio, o sei cetriolo? / *Col.* Tu sei cavallo, sei stallone, o mulo? / *Gen.* Son uomo, non mi vedi, guardami fisso. / *Col.* Mi pari un coccodrillo dell'Egitto. / *Gen.* Io sono napoletano. / *Col.* Ed io siciliano. / *Gen.* Siciliano! Cola? / *Col.* Gennarino! / *Gen.* Mo' schiatto per allegrezza. / *Col.* Io tutto vengo meno per la contentezza. / *Gen.* Sei vivo! Viene qua, tieni un bacione. (*s'abbracciano*) / *Col.* E non moristi! Pigliati una stretta forte. / *Gen.* Fratello mio, che facciamo! / Ho una fame in corpo, / che sono disperato. / *Col.* A me mi sta per uscire l'ultimo fiato.]

Per concludere, se da una parte il successo del *Riscatto* dell'Orioles è dovuto al rispetto dei canoni estetici del periodo, alla compostezza degli eventi sacri e alla grandiosità della messinscena, dall'altra, l'elemento più interessante delle commedie agiografiche dell'autore palermitano è il plurilinguismo — inteso in senso lato — grazie al quale va in scena, sia pure in modo anacronistico, la Sicilia del '700, sia aristocratica che popolana. E sono proprio, e principalmente, i personaggi del popolo con il loro colorito dialetto che rendono meno pesanti, se non addirittura vivaci, le commedie dell'Orioles.

University of Toronto

OPERE CITATE

- Amico, Ugo Antonio. Prefazione. *La conquista di Gerosolima*. Di Filippo Orioles. Palermo: Giannone e Lamantia, 1887.
- Bancheri, Salvatore. "Introduzione". *Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*. Di Filippo Orioles. Ed. critica a cura di Salvatore Bancheri, con la collaborazione di Johnny L. Bertolio, New York-Ottawa-Toronto: LEGAS, 2015. 7–23.
- . "La scomparsa di Patò e Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo". *Gran teatro Camilleri*. A cura di S. S. Nigro. Palermo: Sellerio, 2015. 83–97.
- . "Nota critica". *Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*. Di Filippo Orioles. Ed. critica a cura di Salvatore Bancheri. Rovito: Marra, 1995. X–CXLVII.
- . "Nota filologica". In *Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*. Di Filippo Orioles. Ed. critica a cura di Salvatore Bancheri. Rovito: Marra, 1995. CXLIX–CCII.
- . "Rosalia come dama del '700 nell'Eroina d'Oreto di Filippo Orioles". In *Studies in Honour of Guido Pugliese*. A cura di Anthony Mollica. Welland, ON: Soléil Publishing, 2015. 89–99.
- Camilleri, Andrea. *La scomparsa di Patò*, Milano: Mondadori, 2000.
- Croce, Benedetto. *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del decimottavo secolo*, 5ª edizione. Bari: Laterza, 1966.
- . *I teatri di Napoli, secoli XVI–XVIII*. Napoli: Pierro, 1891.
- De Simone, Roberto. Introduzione. *La cantata dei pastori*. Di Andrea Perrucci. A cura di Roberto De Simone, Torino: Einaudi, 2000.
- Marchese di Villabianca. *Diario Palermitano*. Biblioteca Comunale di Palermo, ms. Qq D 100.
- Musumarra, Carmelo. *La sacra rappresentazione della natività nella tradizione italiana*. Firenze: Olschki, 1957.
- Orioles, Filippo. *L'eroina d'Oreto ovvero la S. Rosalia*. Palermo: Francesco Ferrer, s.d.
- . *La notte in giorno nella nascita di Gesù Cristo*. Palermo: Valenza, 1745.
- . *Il peregrino di Roma ossia il S. Alessio*. Palermo: Per Gio: Battista Gagliani, 1777.
- . *Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*. Palermo: Eredi d'Aiccardo, 1750.

- _____. *Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*. Ed. critica a cura di Salvatore Bancheri. Rovito: Marra, 1995.
- _____. *Il riscatto d'Adamo nella morte di Gesù Cristo*. Ed. critica a cura di Salvatore Bancheri, con la collaborazione di Johnny L. Bertolio, New York-Ottawa-Toronto: LEGAS, 2015.
- _____. *San Basilio*. Biblioteca Centrale della Regione siciliana, ms. VII.B.6.
- _____. *La servitù disciolta nella morte di Gesù Cristo*. Palermo: Eredi d'Aiccardo, 1751.
- Pitrè, Giuseppe. Prefazione. *Il riscatto di Adamo nella morte di Gesù Cristo*. Di Filippo Oiroles. Palermo: Vittorio Giliberti, 1889.
- Pitrè, Giuseppe. *Spettacoli e feste popolari siciliane*. Vol. XII di *Biblioteca delle tradizioni popolare siciliane*. Palermo: Pedone Lauriel, 1881.
- Sciascia, Leonardo. *A ciascuno il suo*. Torino: Einaudi, 1975.
- Vacca, Salvatore, a cura di. *La Legazia Apostolica. Chiesa, potere e società in Sicilia in età medievale e moderna*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 2000.
- Vigo, Leonardo. *Cenno dell'arte drammatica e del teatro in Sicilia*. Vol. IV di *Opere*. Acireale: Tip. Donzuso, 1897–1900.
- Vigo, Leonardo. *Il Martorio di Acireale*. Vol. IV di *Opere*. Acireale: Tip. Donzuso, 1897–1900. 180–186.