

IL MONDO IN ITALIANO — THE WORLD IN ITALIAN

Dove il Sì suona
Viaggio attraverso la lingua italiana

The Land Where the Sì Sounds
A Journey through the Italian Language





DOVE IL SÌ SUONA – Viaggio attraverso la lingua Italiana

Ideazione
Società Dante Alighieri
Sede Centrale Roma

Presidente
Bruno Bottai

Vicepresidenti
Alberto Arbasino
Gianni Letta
Paolo Peluffo
Luca Serianni

Segretario generale
Alessandro Masi

Soprintendente ai conti
Salvatore Italia

Revisori dei Conti
Vittorio Ardizzone
Francesco Argondizzo
Luca Bonomi

Consiglieri Centrali
Antonio Augenti
Mario Franco Bani
Alberto Bersani

Lucio Caracciolo
Luisa Carrà Borgatti
Giulio Clamer
Francesco De Nicola
Giuseppe De Rita
Silvia Finzi
Teresa Grimaldi Scalafiotti
Edmea Guidetti Sorri
Renato Martinoni
Giampiero Massolo
Alfred Noe
Barbara Palombelli
Antonio Paolucci
Emilio Pasquini
Tommaso Pisanti
Francesco Sisinni

**Direttore Generale
della Promozione del Sistema Paese
Ministero degli Affari Esteri**
Maurizio Melani

**Direttore Generale
per gli Affari Internazionali
Ministero dell'Istruzione,
dell'Università e della Ricerca**
Marcello Limina

Presidente di ADA
Associazione Amici della Dante
Francesco Aloisi De Lardere

Responsabile scientifico del PLIDA
Massimo Arcangeli

Consiglieri Emeriti
Marella Agnelli
Francesco Aloisi de Lardere
Riccardo Campa
Carlo Clariond
Alessandro Cortese De Bosis
Mario Forte
Gherardo La Francesca
Francesco Merloni
Leone Piccioni
Raffaele Rossi
Alfred Spiteri
Giovanna Ussia Lumare
Alessandro Vattani

Comitati Dante Alighieri – Russia
Mosca- **Presidente**
Marina Millerova

Ekaterinburg – Presidente
Valeri Mikhailenko

Rostov sul Don – Presidente
Natalia Cigridova

San Pietroburgo – Presidente
Marina S. Samarina

Direzione scientifica della mostra
Luca Serianni
“Sapienza” Università di Roma

Autori
Giuseppe Antonelli
Università degli studi di Cassino
Matteo Motolese
“Sapienza” Università di Roma
Lucilla Pizzoli
Libera Università LUSPIO, Roma
Stefano Telve
Università degli studi della Tuscia, Viterbo

*Per la sezione dedicata
ai rapporti italo-russi:*
Ettore Gherbezza
Università degli studi di Udine

Progetto grafico
Raimondo Giuliani
www.officine06.com

PREMESSA

Questa esposizione nasce come forma ridotta delle due edizioni precedenti della grande mostra sulla storia della lingua italiana allestite dalla Società Dante Alighieri a Firenze (Galleria degli Uffizi e Sala delle Regie Poste, 13 marzo 2003 – 6 gennaio 2004) e a Zurigo (Musée Suisse, 15 febbraio – 30 maggio 2005).

L'edizione fiorentina è nata sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana, è stata patrocinata dal Ministero degli Affari Esteri, dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, dal Ministero per la Pubblica Istruzione, dal Ministero delle Comunicazioni, dalla Regione Toscana, dalla Provincia di Firenze e dal Comune di Firenze; la mostra è stata promossa dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, dalla Soprintendenza Speciale per il Polo Museale fiorentino e da Firenze Musei e ha ricevuto un contributo dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Ugo Bordoni.

L'edizione svizzera è nata sotto il patronato della commissione svizzera dell'UNESCO ed è stata promossa dal Dipartimento dell'educazione, della cultura e dello sport del Cantone Ticino, dalla Divisione della Cultura e degli Studi universitari, dalla Società Dante Alighieri della Svizzera, dall'Ambasciata e Consolato Generale d'Italia in Svizzera, dalla Consulta Italo-Svizzera, dal Cantone dei Grigioni e dalla Pro-Grigioni italiana.

L'attuale allestimento è stato realizzato per volontà dell'Istituto Italiano di Cultura a Mosca e grazie alla cortese collaborazione del Museo Centrale Statale di Storia Contemporanea della Russia, dove è stato possibile individuare lo spazio espositivo.

Si ringraziano, per l'Istituto Italiano di Cultura di Mosca

Adriano Dell'Asta (direttore), Raffaello Barbieri (addetto culturale), Maria Sica (addetto culturale), Anna Markova, Tatiana Popova e Natalia Zhuchenko

per il Museo Centrale di Stato di Storia Contemporanea della Russia

S.A. Arkhangelov (Direttore generale), T.I. Kazakova (Vicedirettrice del lavoro scientifico), O.I. Litvinova (Direttrice dell'ufficio internazionale),

N.G. Bodunova (collaboratrice dell'ufficio dell'organizzazione delle mostre e dei rapporti con il pubblico)

Si ringraziano inoltre Nicoletta Maraschio (Presidente dell'Accademia della Crusca – Firenze), Mikhail A. Bryzgalov (Direttore del Museo Centrale Statale della Cultura Musicale M.I. Glinka – Mosca), Dmitri V. Rodionov (Direttore generale del Museo Centrale Statale Bakhrushin dell'arte teatrale – Mosca), Ekaterina Y. Ghenieva (Direttore generale della Biblioteca Statale della Letteratura Straniera di M.I. Rudomino).

dal 15 ottobre al 5 novembre 2012
Museo Centrale Statale
di Storia Contemporanea della Russia
Ulitsa Tverskaya, 21 – Mosca



A Journey through the Italian Language

<i>Conception</i>	Francesco De Nicola	<i>Academic Coordinator of the PLIDA</i>	<i>Academic Director of the Exhibition</i>
Dante Alighieri Society Rome HDGRS	Giuseppe De Rita	Massimo Arcangeli	Luca Serianni, <i>Sapienza University of Rome</i>
<i>President</i>	Teresa Grimaldi	<i>Advisors Emeriti</i>	
Bruno Bottai	Scalafiotti Edmea	Marella Agnelli	<i>Authors</i>
<i>Vice Presidents</i>	Guidetti Sorrivi	Francesco Aloisi de Larderel	Giuseppe Antonelli
Alberto Arbasino	Renato Martinoni	Riccardo Campa	<i>University of Cassino</i>
Gianni Letta	Massolo Alfred Noe	Carlo Clariond	Matteo Motolese
Paolo Peluffo	Barbara Palombelli	Alessandro Cortese De Bosis	<i>Sapienza University of Rome</i>
Luca Serianni	Antonio Paolucci	Mario Forte Gherardo La Francesca	Lucilla Pizzoli
<i>General Secretary</i>	Emilio Pasquini	Tommaso Pisanti	<i>University of International Studies of Rome</i>
Alessandro Masi	Francesco Sisinni	Leone Piccioni	Stefano Telve
<i>Director of Accounts</i>	<i>General Director for the Promotion of the Country System</i>	Raffaele Rossi	<i>Tuscia University, Viterbo</i>
Salvatore Italia	<i>Ministry of Foreign Affairs</i>	Alfred Spiteri	<i>Italo-Russian relations:</i>
<i>Auditor of Accounts</i>	<i>Ministry of Foreign Affairs</i>	Giovanna Ussia Lumare	Ettore Gherbezza
Vittorio Ardizzone	<i>Foreign Affairs</i>	Alessandro Vattani	<i>University of Udine</i>
Francesco <i>Argondizzo</i>	Maurizio Melani	<i>Dante Alighieri Chapter - Russia</i>	<i>Graphic Design</i>
Luca Bonomi	<i>General Director of International Affairs</i>	<i>Moscow- President Marina Millerova</i>	Raimondo Giuliani
<i>Main Advisors</i>	<i>Ministry of Education, University and Research</i>	<i>Yekaterinburg - President Valeri Mikhailenko</i>	www.officine06.com
Antonio Augenti	<i>University and Research</i>	<i>Rostov-on-Don - President Natalia Cigridova</i>	
Mario Franco Bani	<i>Research</i>	<i>St Petersburg - President Marina S. Samarina</i>	
Alberto Bersani	Marcello Limina		
Lucio Caracciolo	<i>President of ADA</i>		
Luisa Carrà	<i>Associazione Amici della Dante</i>		
Borgatti Giulio	Francesco Aloisi De Larderel		
Clamer			

Background

This exhibit was conceived as a shortened form of the previous two editions of the major exhibition on the history of the Italian language organized by the Dante Alighieri Society in Florence (at the Uffizi Gallery and the Sala delle Regie Poste, from March 13, 2003 to January 6, 2004) and in Zurich (Musée Suisse, from February 15 to May 30, 2005).

The Florentine edition was conceived under the High Sponsorship of the President of the Italian Republic, and was sponsored by the Ministry of Foreign Affairs, the Ministry of Cultural Heritage and Activities, the Ministry of Public Education, the Ministry of Communications, the Region of Tuscany, the Province of Florence and the City of Florence; the exhibition was promoted by the Ente Cassa di Risparmio di Firenze, the Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino and Firenze Musei, while receiving support from the Accademia della Crusca and the Fondazione Ugo Bordoni.

The Swiss edition was conceived under the sponsorship of the Swiss commission of UNESCO and promoted by the Department of Education, Culture and Sport of the Canton of Ticino, the Division of Culture and University Studies, the Dante Alighieri Society of Switzerland, the Embassy and Consulate General of Italy in Switzerland, the Consulta Italo-Svizzera, the Canton of Grisons and Pro-Grigioni Italiano.

This current exhibit is based upon the one presently on display at the central offices of the Società Dante Alighieri in Piazza di Firenze, 27, Rome, Italy

For this current exhibition at the John D. Calandra Italian American Institute, we would like to thank the following people of the Società Dante Alighieri:

Andrea Riccardi, Presidente
Alessandro Masi, Segretario Generale
Andrea Vincenzoni, Vice Segretario Generale

And of the John D. Calandra Italian American Institute:

Carmine Pizzirusso, Curator
Samuel Fleck, English Translation

*Panel 16 and 19 are not interactive

Un caloroso grazie a tutti!

Anthony Julian Tamburri
President, Società Dante Alighieri di NYC

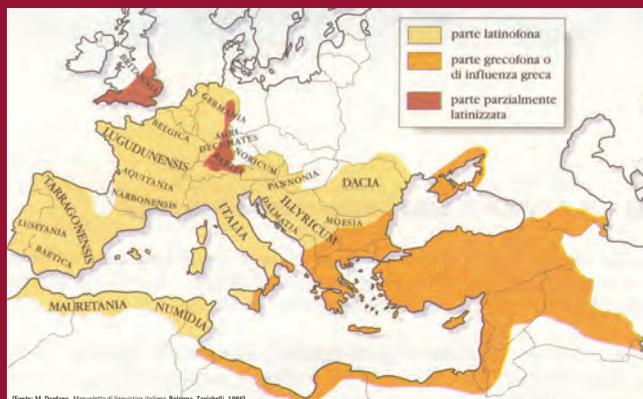
Roberto Dolci
Vice President, Società Dante Alighieri di NYC

L'ITALIANO DERIVA DAL LATINO

L'italiano appartiene alla famiglia delle lingue "neolatine" o "romanze". Deriva, cioè, dal latino dell'uso familiare così com'era parlato dopo il IV secolo d.C. Un latino molto lontano da quello dei grandi scrittori classici (come Cesare o Virgilio) e abbastanza diverso da una regione all'altra dell'Impero romano.

Dopo la caduta dell'Impero romano d'occidente (476 d.C.), nella vastissima area in cui si era parlato il latino nacque – con un lento processo, durato più di cinque secoli – una serie di parlate locali. Quando, molto tempo dopo, si formarono gli Stati nazionali, accadde quasi sempre che una di queste parlate si affermasse sulle altre, diventando la lingua di quella nazione.

In Italia, questa sorte è toccata alla lingua parlata a Firenze. L'italiano che oggi si parla e si scrive è infatti – nella sua struttura grammaticale – il fiorentino letterario del Trecento.



Fonte: M. Dardano, *Manuale di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1980.

L'Impero romano nel III secolo d.C.



Fonte: M. Dardano, *Manuale di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1980.

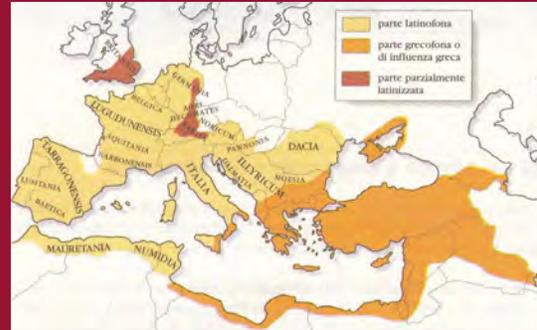
La diffusione delle lingue romanze in Europa.

Italian Derives from Latin

Italian belongs to the family of “neo-Latin” or “Romance” languages. That is to say, it derives from the Vulgar Latin spoken after the 4th century AD. This Latin was far removed from that of the great classical writers (such as Caesar and Virgil) and varied significantly from one region of the Roman Empire to another.

After the fall of the Western Roman Empire (476 AD), there emerged, within the vast territory where Latin had been spoken—by means of a slow process spanning more than five centuries—a series of local vernaculars. Much later, with the rise of the nation states, and as often happens in these situations, one of these vernaculars established itself over the others, thus becoming the language of the nation in question.

In Italy, this lot fell to the language spoken in Florence. The Italian spoken and written today is indeed, in its grammatical structure, the literary Florentine dialect of the 14th century.



The Roman Empire in the 3rd century AD.



The distribution of Romance languages in Europe.

L'ORIGINE DELLE PAROLE ITALIANE



Come ogni lingua viva, anche l'italiano è in continuo cambiamento. Le trasformazioni più evidenti riguardano la vita delle parole, perché questa segue da vicino gli sviluppi della cultura e della società. Nuovi oggetti o concetti portano a usare parole sempre nuove o a dare nuovi significati a quelle già in uso. Nel frattempo, però, altre parole escono dall'uso: invecchiano e finiscono per scomparire.

Gran parte delle parole usate nell'italiano di oggi per comunicare le cose essenziali (il cosiddetto vocabolario "di base") era già in uso tra il Duecento e il Trecento. Ma il vocabolario italiano nel suo insieme ha conosciuto, nel tempo, una crescita molto significativa. Nel corso di oltre dieci secoli, si sono aggiunti al nucleo originario vocaboli presi per via scritta dal latino (oggi circa il 15% del totale), voci provenienti altre lingue, tra cui il greco antico (in tutto quasi il 13%), e soprattutto parole nuove, formate a partire da vocaboli italiani già in uso (più del 60%).



The Origin of Italian Words

Like any living language, Italian is constantly changing. The most obvious shifts relate to the life of words, as this is closely bound up with cultural and social developments. The experience of new objects and concepts leads to the use of ever-new words and to the attribution of new meanings to words already in use. Meanwhile, other words go out of use: they fade and eventually die out.

A large portion of the words used in Italian today to communicate essential things (the so-called “core” lexicon) was already in use between the 13th and 14th centuries. Still, the Italian lexicon as a whole has grown considerably over the years. In the course of more than ten centuries, the original core has seen the addition of words taken from written Latin (today around 15% of the total), terms derived from other languages, including ancient Greek (in all, nearly 13%), and above all, new words, formed on the basis of Italian words already in use (more than 60%).



L'ITALIANO LINGUA LETTERARIA

.....

A differenza di altre lingue di cultura, l'italiano è stato per secoli una lingua principalmente scritta, basata sul modello della letteratura fiorentina.

Grazie alle opere di tre grandi scrittori del Trecento – Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio – il fiorentino ha avuto da subito un grande prestigio. In un'Italia divisa in molti stati e molti dialetti, la lingua dei grandi autori fiorentini è stata uno dei primi fattori di unità: per lungo tempo, chi imparava a scrivere, a Napoli come a Milano, aveva sul tavolo le loro opere; la stessa grammatica italiana è stata codificata, nel Cinquecento, prendendo a modello quella lingua.

In questo modo, il fiorentino letterario del Trecento è diventato la base della lingua italiana. Una lingua che, per secoli, la maggioranza degli italiani ha usato solo per scrivere e imparato quasi come una lingua straniera: attraverso le grammatiche, i vocabolari, la lettura dei classici della letteratura.

Solo dopo l'unità politica (1861), grazie alla diffusione della scuola obbligatoria in tutta la penisola e poi alla radio e alla televisione, l'italiano è diventato anche una lingua adatta alla comunicazione di tutti i giorni.

.....

Italian as a Literary Language

Unlike other cultivated languages, Italian was for centuries primarily a written language, based on the model of Florentine literature.

Thanks to the works of three major 14th-century writers—Dante Alighieri, Francesco Petrarca [“Petrarch”] and Giovanni Boccaccio—the Florentine dialect had a heightened prestige from the very outset. In an Italy divided into many states, with many dialects, the language of the major Florentine authors was one of the earliest unifying factors. For a long time, those learning to write, whether in Naples or Milan, had the works of these authors on their table; Italian grammar itself was codified in the 16th century using the language of these authors as a model.

Through such a process, the literary Florentine of the 14th century became the basis for the Italian language. It was a language that, for centuries, most Italians used only for writing and learned basically as they would have a foreign language: through grammars, dictionaries, and the reading of literary classics.

Only after political unification (1861), thanks first to the spread of compulsory education throughout the entire country, and later to radio and television, did Italian become a language suited to everyday communication as well.

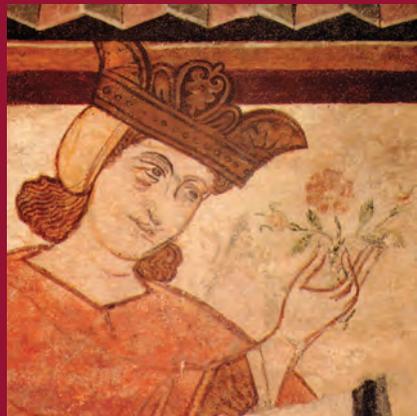
LA NASCITA DELL'ITALIANO LETTERARIO

I poeti della Scuola siciliana furono tra i primi a fare poesia in antico italiano. Riuniti attorno alla corte internazionale dell'imperatore Federico II di Svevia nella prima metà del Duecento, scrittori come il notaio Giacomo da Lentini o il giudice Guido delle Colonne hanno prodotto opere che sono la base della letteratura italiana.

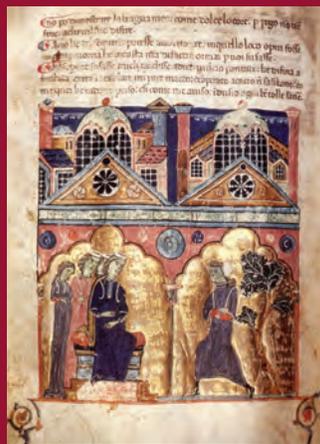
Uno dei meriti dei poeti della corte di Federico II è stato quello di aver fondato la poesia in lingua italiana, imitando l'antica poesia provenzale (dei cosiddetti *trovatori*) ma in modo originale: scegliendo di trattare solo temi amorosi e creando nuove forme poetiche, come il *sonetto* (la cui invenzione è attribuita a Giacomo da Lentini), un tipo di composizione che avrà immensa fortuna.

La lingua usata dai poeti siciliani è stata per secoli oggetto di un equivoco. La maggior parte delle loro poesie è infatti sopravvissuta solo attraverso copie trascritte in Toscana, nelle quali l'antico siciliano era stato adattato alla lingua del luogo. La perdita dei testi originali ha fatto pensare che i siciliani avessero scritto per scelta in una lingua vicina al toscano. Solo la scoperta di frammenti in siciliano, molto tempo dopo, ha permesso di ricostruire in parte la lingua originale di quelle poesie.

La poesia della Scuola siciliana si è diffusa da subito anche oltre la Toscana: copie molto antiche di poesie siciliane sono state trovate infatti in Italia settentrionale.

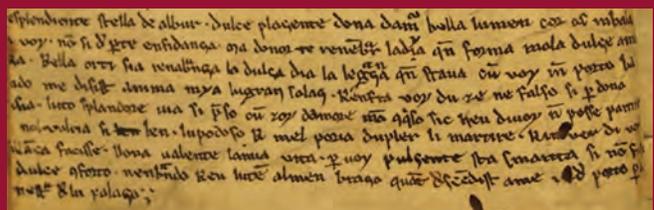


Federico II di Svevia
mentre porge una rosa.
Bassano del Grappa,
Palazzo Finco (particolare).



Uno dei più importanti canzonieri antichi.
Banco Rari 217, f. 52v. Firenze,
Biblioteca Nazionale Centrale.

Una pagina miniata da uno dei tre grandi canzonieri ai quali dobbiamo la maggior parte della nostra conoscenza delle poesie della Scuola siciliana. Il codice fu copiato nella Toscana occidentale verso la fine del XIII secolo.



Un antico frammento di poesia italiana.
Cod. C 88, f. Iv. Zürich, Zentralbibliothek.

• Tra il 1234 e il 1235, nel nord Italia, un copista trascrive alla fine di un testo latino i primi versi di una poesia che inizia: «[s]plendente stella de albur / dulce plaçente / dona d'amar» ossia 'splendente stella dell'alba, dolce e piacente donna d'amore'. Si tratta di una canzone del poeta della Scuola siciliana noto col nome di Giacomino Pugliese. La vicinanza alla lingua originale e l'antichità della copia ne fanno uno dei documenti più importanti per la ricostruzione delle origini della poesia italiana. La foto riproduce la sezione del codice (oggi conservato a Zurigo) in cui è presente questo importante frammento poetico.

The Birth of Literary Italian

The poets of the Sicilian School were among the first to create poetry in Old Italian. Gathered around the international court of emperor Frederick II of Swabia in the first half of the 13th century, writers such as the notary Giacomo da Lentini and the judge Guido delle Colonne produced works that formed the basis of Italian literature.

One achievement of the poets of the court of Frederick II was that of founding poetry in the Italian language, by imitating Old Provençal Poetry (of the so-called *troubadours*) albeit in a unique way: namely, they chose to deal exclusively with themes of love and created new poetic forms, such as the *sonnet* (which Giacomo da Lentini is credited with inventing), a type of composition that went on to enjoy immense success through the centuries.

For centuries, the language used by the Sicilian poets was the subject of a misconception. For the most part, their poetry has in fact only survived by way of copies, transcribed in Tuscany, where the Old Sicilian was adapted into the local language. The loss of the original texts created the impression that the Sicilian School of Poets had chosen to write in a language close to the Tuscan dialect. Only much later on, with the discovery of Sicilian fragments, was it possible to reconstruct partially the original language of those poems.

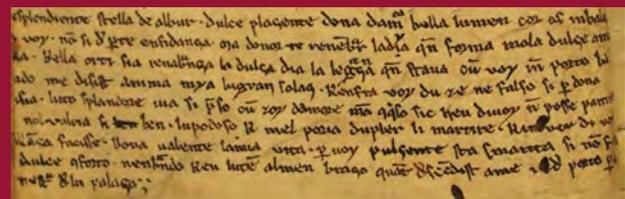
From the outset, the poetry of the Sicilian school spread beyond Tuscany as well: in fact, very old copies of Sicilian poems have been found in northern Italy.



Frederick II of Swabia holding out a rose.
Bassano del Grappa, Palazzo Finco (detail).



One of the most notable *canzonieri* ["songbooks"] of the period.
Banco Rari 217, f. 52v. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale.
An illuminated page from one of the three major songbooks to which we owe the majority our knowledge about the poetry of the Sicilian School. The codex was copied in Western Tuscany around the end of the 14th century.



An old fragment of an Italian poem.
Cod. C 88, f. Iv. Zürich, Zentralbibliothek.

Between 1234 and 1235, in the north of Italy, a copyist transcribed the following initial verses of a poem at the end of a Latin text: "[R]esplendente stella de albur / dulce piacente / dona d'amur," that is, "splendente stella dell'alba, dolce e piacente donna d'amore" ["Radiant star of dawn, {my} sweet and comely lady love"] The poem in question is a *canzone* ["song"] by the poet of the Sicilian School known as Giacomino Pugliese. The age of the copy and its proximity to the original language make it one of the most important documents for retracing the origins of Italian poetry. The section of the codex (now housed in Zurich) that contains this vital poetic fragment is reproduced in the photograph.

LE TRE CORONE: DANTE, PETRARCA E BOCCACCIO

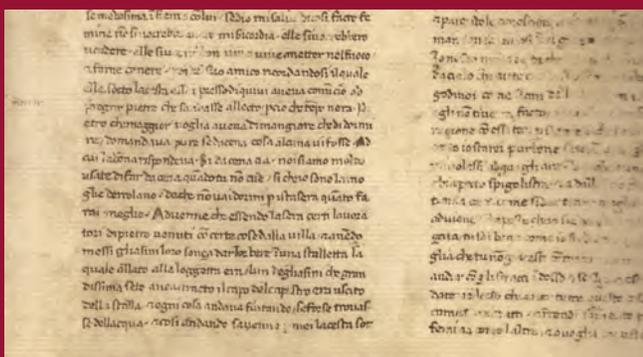
Nel Trecento, dalla penna di tre scrittori fiorentini sono nati tre capolavori decisivi per la storia della lingua e della letteratura italiana: la *Commedia* (poi detta *Divina*) di Dante Alighieri, i *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca (più noti come *Canzoniere*) e il *Decameron* di Giovanni Boccaccio.

Un poema d'argomento sacro, una raccolta di poesie di tema amoroso e una raccolta di novelle in prosa: opere molto diverse tra loro che mostrano, oltre al valore letterario, una stupefacente maturità linguistica. La grande varietà di toni della *Commedia*, lo stile puro e delicato del *Canzoniere*, la prosa solenne e il dialogo vivace del *Decameron* mostrano le potenzialità espressive del fiorentino antico.

Grazie alla straordinaria fortuna di questi autori (le cosiddette "Tre Corone"), la lingua di Firenze si impone all'attenzione di tutti i letterati.

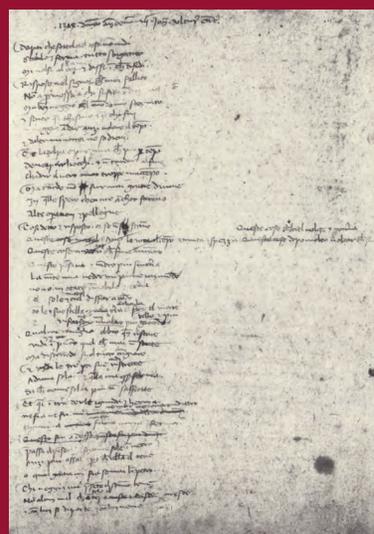


Domenico di Michelino, Dante e la Commedia.
Firenze, Duomo.



La copia del Decameron di mano del Boccaccio.
Hamilton 90, c. 87v, Berlin, Staatsbibliothek (particolare).

- È la bella copia autografa del *Decameron*: Boccaccio la realizzò attorno al 1370, ossia circa vent'anni dopo la prima versione del suo capolavoro. La presenza di alcuni cambiamenti rispetto alla prima versione, fanno sì che questo codice tramandi l'ultima redazione del testo (si noti, ad esempio, la correzione a margine del particolare qui riprodotto). Nel codice sono presenti anche disegni di mano dello stesso Boccaccio che ritraggono alcuni personaggi delle novelle.



Una poesia autografa di Petrarca.
Vat. lat. 3196, c. 19r. Città del Vaticano,
Biblioteca Apostolica Vaticana.

- A cinque mesi dalla morte, Petrarca – ormai settantenne – inizia a comporre un «ultimus cantus». È il 25 gennaio del 1374, come si ricava dall'annotazione dello stesso poeta in cima al foglio (1374 dominico ante cenam 25 ianuarii, ultimus cantus). Il componimento, che diventerà il *Trionfo dell'Eternità*, è ricco di correzioni, cancellature, spostamenti interni. Si noti come Petrarca, di profonda cultura umanistica, usasse annotare in latino anche mentre componeva in lingua volgare.

The Three Crowns:

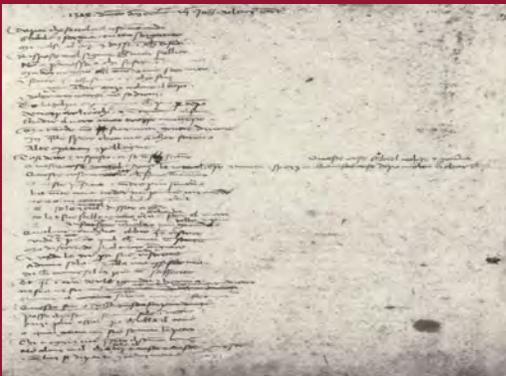
Dante, Petrarch, and Boccaccio

In the 14th century, three decisive masterpieces for the history of the Italian language and its literature sprung from the pens of three Florentine writers: The *Comedy* (later called *Divine Comedy*) by Dante Alighieri, the *Rerum vulgariū fragmenta* (better known as the *Canzoniere*) by Francesco Petrarca, and the *Decameron* by Giovanni Boccaccio.

A poem dealing with a sacred subject matter, a collection of poems on love, and a collection of short stories in prose: in addition to their literary merit, these works, which are very different from each other, also display an astounding linguistic maturity. The enormous variety of tones in the *Comedy*, the pure and delicate style of the *Canzoniere*, the solemn prose and vibrant dialog of the *Decameron*, all showcase the expressive potential of the Old Florentine dialect. The extraordinarily successful reception of these authors (the so-called “Three Crowns”) brought the language of Florence to the attention of all learned people.

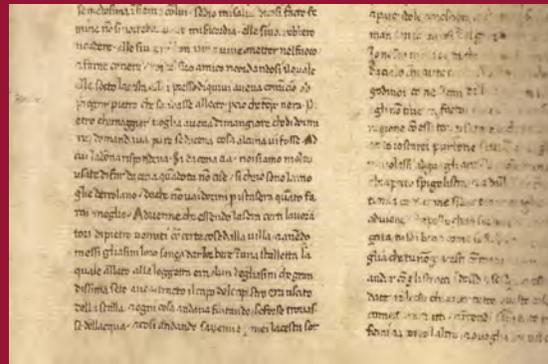


Domenico di Michelino, Dante and The Comedy. Florence, Duomo



An autograph poem by Petrarch. Vat. lat. 3196, c. 19r. Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Five months before his death, Petrarch—by then in his seventies—began writing an “ultimus cantus.” The date, which can be gleaned from the poet’s own annotation at the top of the page, is January 25, 1374 (“1374 dominico ante cenam 25 ianuarii, ultimus cantus”). The composition, which later became the *Trionfo dell’Eternità*, is packed with revisions, erasures and internal transpositions. Note how Petrarch, who had a deep humanist background, was in the habit of annotating in Latin even as he composed poetry in the vernacular.



The copy of the *Decameron* transcribed by Boccaccio himself.

Hamilton 90, c. 87v, Berlin, Staatsbibliothek (detail).

Above is the autograph fair copy of the *Decameron*: Boccaccio produced it around 1370, that is, twenty years after the first version of his masterwork was published. The presence of certain changes relative to the first version afford us a glimpse of the final editing of the text (note, for instance, the margin correction in the detail reproduced here). The codex also contains drawings by Boccaccio’s own hand depicting characters from the novellas

LE PRIME GRAMMATICHE

La lingua italiana ha un'impronta letteraria anche a causa delle scelte fatte dai grammatici del passato.

La prima grammatica italiana ad essere stampata, le *Regole della volgar lingua* di Fortunio (1516), descrive gli usi linguistici di Dante, Petrarca e Boccaccio, secondo il modello della grammatica latina.

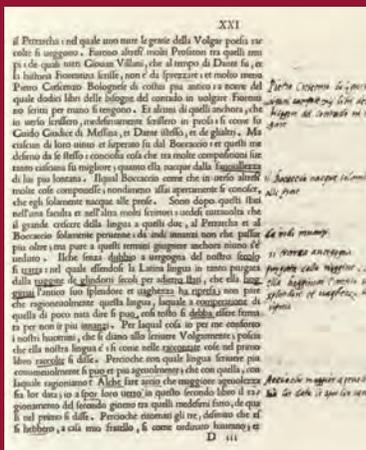
Questa impostazione letteraria è alla base anche delle *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo, uno dei libri più importanti del Rinascimento. In modo più autorevole e maturo rispetto a Fortunio, Bembo ragionerà sulla grammatica all'interno del più ampio problema della letteratura: distinguendo una lingua per la poesia e una lingua per la prosa e indicando precisi modelli stilistici da imitare (Petrarca in poesia; Boccaccio in prosa).

La proposta di Bembo avrà grande successo. Scrittori come Ariosto o Castiglione riscriveranno le loro opere secondo le nuove regole dettate da Bembo. Il risultato sarà la definitiva affermazione del fiorentino trecentesco come base dell'italiano.



Anonimo, Ritratto di Pietro Bembo. Pavia, Pinacoteca Malaspina.

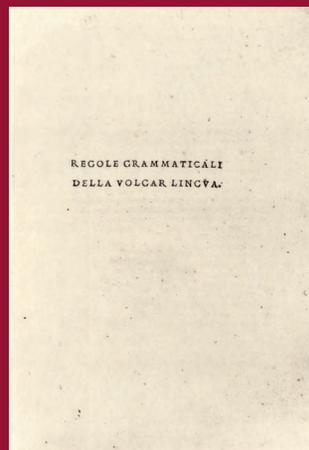
- Il letterato veneziano Pietro Bembo (1470-1547) fu il più grande grammatico del Rinascimento.
- Nel ritratto sembra tenere in mano una copia dell'importante edizione delle rime di Petrarca che, appena trentenne, curò per conto del celebre tipografo Aldo Manuzio. Le sue *Prose della volgar lingua*, pubblicate nel 1525, contribuiranno in modo decisivo alla promozione del fiorentino letterario.



Una testimonianza di lettura delle Prose di Bembo.

Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* (Venezia, Tacuino, 1525, c. 21r). Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

La pagina di questo esemplare della prima edizione delle Prose testimonia il modo in cui un lettore del tempo, probabilmente veneto, cercava di ricavare le regole dal libro di Bembo. Oltre ad aspetti di contenuto, vengono messe in evidenza forme verbali (*debba, verrò*), nominali (*dubbio, secolo*) e espressioni particolari (*da indi innanzi, che che*).



La prima grammatica italiana a stampa.

Giovan Francesco Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua* (Ancona, Guerralda, 1516, frontespizio). Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

Composta di due libri (il primo dedicato alle parti del discorso, il secondo all'ortografia), la grammatica di Fortunio ebbe subito un notevole successo di pubblico e numerose ristampe. L'impostazione schematica e la semplicità espositiva ne fecero un importante strumento per l'apprendimento del fiorentino letterario fuori di Toscana.

The Earliest Grammars

The Italian language bears a literary character due also to choices made by the grammarians of the past. The first printed Italian grammar, the *Regole della volgar lingua* by Fortunio (1516), outlines the linguistic usages of Dante, Petrarch, and Boccaccio, based on the model of Latin grammar.

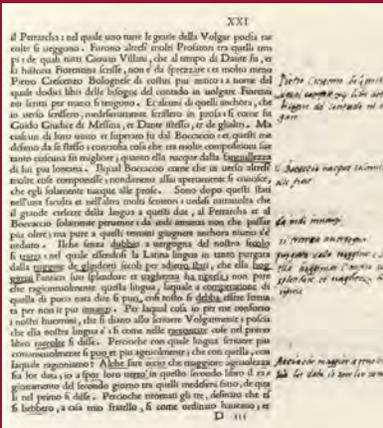
This literary approach is also the basis for Pietro Bembo's *Prose della volgar lingua* (1525), one of the most important books of the Renaissance. In a more authoritative and mature manner than Fortunio, Bembo conceives of grammar within the broader question of literature, distinguishing between a poetic language and a prose language while suggesting specific stylistic models to imitate (Petrarch for poetry; Boccaccio for prose).

Bembo's proposal was highly successful. Writers such as Ludovico Ariosto and Baldassare Castiglione rewrote their works in accordance with the new rules laid down by Bembo. The result was the definitive affirmation of the 14th-century Florentine dialect as the basis of Italian



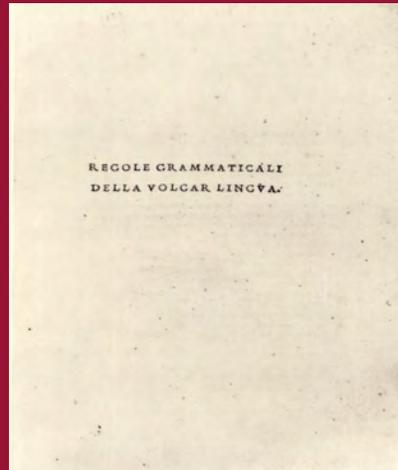
Anonymous, Portrait of Pietro Bembo. Pavia, Pinacoteca Malaspina.

The Venetian scholar Pietro Bembo (1470-1547) was the foremost grammarian of the Renaissance. In the portrait he seems to be holding a copy of the important edition of Petrarch's poems that he edited, while in his early thirties, on behalf of the noted typographer Aldus Manutius. Bembo's *Prose della volgar lingua*, published in 1525, contributed decisively to the advancement of the literary Florentine dialect.



Evidence of a reading of Bembo's *Prose*. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* (Venice, Tacuino, 1525, c. 21r). Rome, Biblioteca Nazionale Centrale.

The page in this exemplar from the first edition of the *Prose* attests to the manner in which a reader of the period, who was probably Venetian, attempted to glean rules from Bembo's book. In addition to elements of content, forms of verbs (*debba* ["he/she/it ought to"] and *verrò* ["I will come"]), nouns (*dubbio* ["doubt"] and *secolo* ["century"]) and particular expressions (*da indi innanzi* ["thenceforth"] and *che che* ["whatever"]) are underlined.



The first printed Italian grammar. Giovan Francesco Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua* (Ancona, Guerralda, 1516, frontispiece). Rome, Biblioteca Nazionale Centrale.

Comprised of two books (the first on the parts of speech, the second on spelling), Fortunio's grammar was an immediate success, resulting in several reprints. The work's schematic approach and expository simplicity made it a crucial tool for learning the literary Florentine dialect outside Tuscany.

LE CORREZIONI DI DUE GRANDI SCRITTORI DEL RINASCIMENTO

Nel Cinquecento, l'affermarsi del modello linguistico del fiorentino trecentesco comportò, soprattutto per gli autori non toscani, un'intensa attività di revisione linguistica dei propri testi.

Nel pannello qui accanto si possono osservare due esempi indicativi di quanto, al tempo, i problemi grammaticali fossero rilevanti anche nella stesura di opere destinate a divenire dei classici della letteratura: l'autografo del celebre *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1478-1529) e quello dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1483-1540).

Entrambi questi scrittori – seppur in modo differente – si trovarono a dover fare i conti con la norma codificata da Bembo: Castiglione, lombardo, dopo aver preparato varie stesure del suo capolavoro, lo farà correggere a un revisore per adeguarlo alla norma grammaticale bembiana in vista della pubblicazione; Ariosto, emiliano, darà alle stampe ben tre edizioni del suo *Orlando furioso* (1516, 1521, 1532), progressivamente avvicinandosi al fiorentino trecentesco attraverso un lungo percorso di revisione.



Giovanni Battista Tiepolo, Angelica incide sulla corteccia il nome di Medoro.
Vicenza, Villa Valmarana, Stanza dell'*Orlando furioso*.

The Revisions of Two Major Renaissance Writers

In the 15th century, for non-Tuscan authors in particular, the affirmation of the 14th-century Florentine linguistic model gave rise to an intense activity of linguistic revision directed at their own texts.

In the panel shown here, we observe two examples illustrating how important grammatical questions were at the time, not least for the writing of future literary classics: the autograph manuscript of the celebrated *Cortegiano* [*Book of the Courtier*] by Baldassare Castiglione (1478-1529) and that of the *Orlando Furioso* by Ludovico Ariosto (1483-1540).

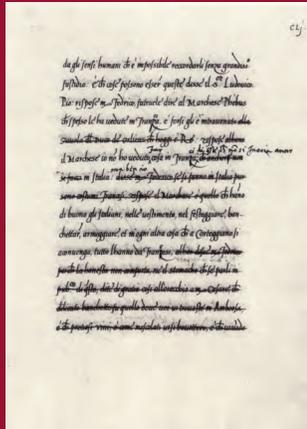
Both of these writers—albeit in different ways—found themselves having to contend with the rules codified by Bembo. Castiglione, a Lombard, after redrafting his masterwork several times, had it revised by an editor to adapt it to Bembo’s grammatical norms prior to publication.

Ariosto, who hailed from Emilia, sent no fewer than three editions of his *Orlando Furioso* (1516, 1521 and 1532) to the presses, coming increasingly near to the 14th-century Florentine dialect through a long process of revision.



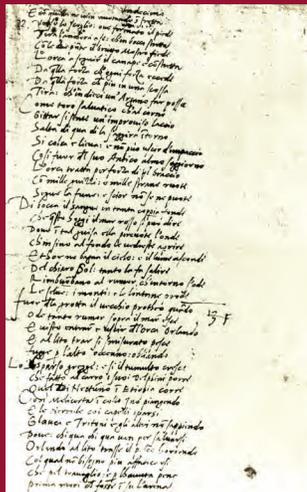
Giovanni Battista Tiepolo,
Angelica carves Medoro’s
name in the bark.
Vicenza, Villa Valmarana,
Stanza dell’*Orlando furioso*

1 DOCUMENTI: CASTIGLIONE E ARIOSTO



**Dietro un classico del Rinascimento:
le revisioni del Cortegiano.**
Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*.
Vat. lat. 8206, c. CLr. Città del Vaticano,
Biblioteca Apostolica Vaticana.

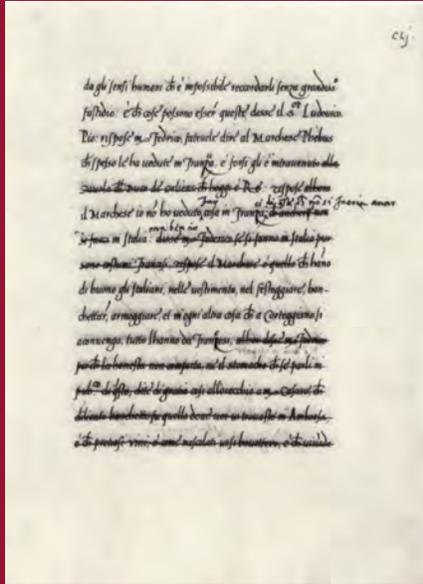
La stesura del *Cortegiano* fu lunga e laboriosa: Castiglione iniziò a scrivere il testo attorno al 1508, completando una prima stesura tra il 1513 e il 1518; non contento del risultato raggiunto, lavorò ancora sul testo per molti anni, fino alla stampa definitiva del 1528. Le varie fasi di lavorazione sono documentate da quattro codici con correzioni autografe e una serie di abbozzi preliminari. Qui è riprodotta una pagina in cui, su una copia preparata da un amanuense di fiducia, Castiglione apporta correzioni di sua mano e depenna parti di testo.



**Una pagina autografa degli ultimi anni
di lavoro sull'Orlando furioso.**
Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,
canto XI (ottave 41-45).
Ms I, c. 16r. Ferrara, Biblioteca Comunale.

In questo foglio sciolto è contenuta una delle aggiunte inserite dall'Ariosto per l'edizione definitiva del *Furioso*. Aumentata da quaranta a quarantasei canti, l'edizione del 1532 si caratterizzerà anche per una più piena adesione alle regole linguistiche di Bembo, contribuendo in modo decisivo alla diffusione del modello proposto nelle *Prose della volgare lingua*.

Documents: Castiglione and Ariosto



Behind the scenes of a Renaissance classic:

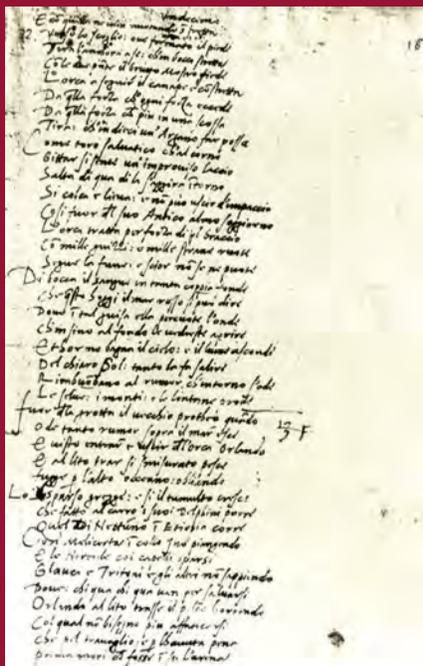
The revisions to *Il Cortegiano*.

Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*.

Vat. lat. 8206, c. CLlr. Vatican City,

Biblioteca Apostolica Vaticana.

The writing of the *Cortegiano* was a long and laborious process: Castiglione began writing the text around 1508, finishing a first draft between 1513 and 1518. Not satisfied with the outcome, he continued working on the text for several years, up until the final printing of 1528. The various phases of the process are documented by four codices containing autograph revisions and a series of rough drafts. In the page reproduced here, Castiglione made revisions and crossed out sections of text on a copy drafted by a trustworthy scribe.



An autograph page from the final years of work on the *Orlando Furioso*.

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,

canto XI (ottave 41-45).

Ms I, c. 16r. Ferrara, Biblioteca Comunale.

This loose-leaf sheet contains one of the additions inserted by Ariosto into the definitive edition of the *Furioso*. Increased from forty to forty-six cantos, the 1532 edition also reflects a fuller adherence to the linguistic rules set by Bembo, thus contributing in a decisive manner to the diffusion of the model put forth in the *Prose della volgar lingua*.

IL VOCABOLARIO DELLA CRUSCA

Il *Vocabolario* della Crusca è stato il primo vocabolario moderno di una lingua europea. Pubblicato nel 1612 dall'Accademia della Crusca, la più importante accademia letteraria italiana, ha una struttura molto diversa rispetto alle precedenti raccolte lessicografiche: mentre queste non erano molto più che glossari raccolti in modo parziale e occasionale, la compilazione del *Vocabolario* avviene attraverso un'ampia selezione di opere scritte da autori di "buona lingua", da cui vengono estratti e ordinati vocaboli e significati. A differenza dei vocabolari moderni, che si limitano a registrare la lingua d'uso, il *Vocabolario* proponeva un'idea di lingua ben precisa.

In una situazione come quella dell'Italia di allora, priva di un centro unificatore della vita politica, sociale e culturale, non era possibile cercare i modelli di lingua nell'uso di una classe colta geograficamente e storicamente ben definita, come avveniva in altri paesi. Gli Accademici della Crusca si richiamano dunque al modello fiorentino del Trecento, secondo le indicazioni fornite da Pietro Bembo quasi un secolo prima, ma accolgono anche testi non letterari di quel secolo e alcune opere moderne, così da evidenziare la continuità tra la lingua toscana antica e quella contemporanea.

Questa scelta fu molto criticata, già dai contemporanei; ma il ruolo svolto dal *Vocabolario* nel diffondere un certo modello linguistico è stato assolutamente decisivo; tutti gli scrittori, nei secoli successivi, hanno dovuto confrontarsi con la Crusca.



• Pala dell'accademico cruscante Guernito.
• Firenze, Accademia della Crusca.

• Come in molte accademie del passato, anche nell'Accademia della Crusca era in uso un particolare rituale, ancora non del tutto scomparso: ogni accademico doveva assumere un soprannome e donare all'accademia uno stemma a forma di pala di fornello debitamente illustrato con un tema solitamente riguardante il pane, la farina o il grano. In questa pala dell'accademico seicentesco Alessandro Segni si raffigura un mazzo di rose legato con della paglia, usata per riparare le radici della pianta.

The *Vocabolario* of the Crusca

The *Vocabolario* of the Crusca was the first dictionary of a modern European language. Published in 1612 by the Accademia della Crusca, the foremost Italian literary academy, it is organized very differently from previous lexicographical collections: whereas the latter were little more than partial glossaries assembled at random, the compilation of the *Vocabolario* came about through a broad selection of works written by authors “di buona lingua” [“with good language”], from which words and meanings were extracted and sorted. Unlike modern dictionaries, which merely record the language in use, the *Vocabolario* presented a very specific idea of language.

Given the situation of Italy, which at the time lacked a unified center of political, social, and cultural life, it was not possible to seek out linguistic models in the usages of an educated elite that was geographically and historically well defined, as was the case in other countries. The scholars of the Crusca therefore appealed to the 14th-century Florentine model, based on the guidelines provided by Pietro Bembo nearly a century earlier, while also assembling non-literary texts from the 14th century and certain modern works, so as to underscore the continuity between the Old Tuscan language and the contemporary one.

This choice was highly criticized, even at the time. Nevertheless, the *Vocabolario* played an extremely decisive role in the dissemination of a particular linguistic model; every writer in the centuries that followed had to deal with the Crusca.



Bread shovel of Della Crusca academician “Guernito.”
Florence, Accademia della Crusca.

As with many academies of the past, the Accademia della Crusca made use of a special ritual, which has still not completely died out: each academician was given a nickname and asked to provide the academy with an emblem in the form of a bread shovel, duly illustrated according to a theme, which typically related to bread, flour or grain. On the shovel shown here belonging to the 17th-century academician Alessandro Segni is depicted a bunch of roses bound with straw, which was used to protect the plant’s roots

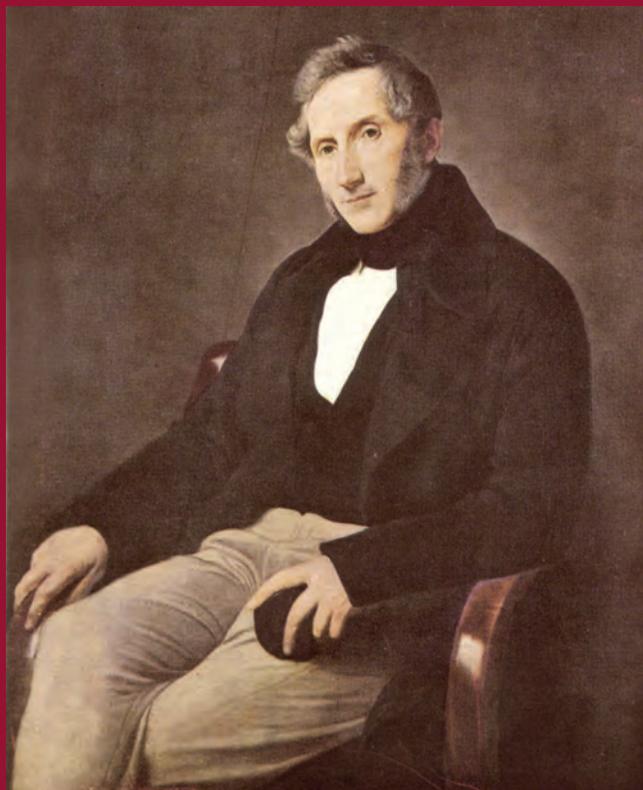
LA RIFORMA LINGUISTICA DI ALESSANDRO MANZONI

La storia dei classici della letteratura italiana mostra come la lingua sia stata, nel passato, uno dei principali problemi da risolvere: se nel Cinquecento, Ariosto lavora per adeguare la sua lingua al fiorentino letterario, nell'Ottocento il milanese Alessandro Manzoni corregge per anni i suoi *Promessi sposi* alla ricerca di una lingua non letteraria e artificiosa ma capace di riprodurre sulla pagina la spontaneità del parlato.

Dopo aver scritto, nel 1821, una prima versione in una lingua ricca di elementi differenti (latinismi, parole regionali, ecc.), Manzoni decide di uniformare il suo stile al toscano. Essendo milanese, come tutti i non toscani, si basa sui libri: legge opere letterarie e riempie di annotazioni la sua copia del *Vocabolario* della Crusca. Nel 1825-27 pubblica il romanzo in questa nuova versione. Nonostante il grande successo, Manzoni giudica però lo stile ancora insufficiente, perché troppo letterario. Per ottenere una lingua «viva e vera», cioè spontanea, sceglie come modello da imitare il fiorentino parlato dalle persone colte. Grazie anche ai consigli di amici e conoscenti fiorentini, Manzoni comincia così un nuovo percorso di revisione che porta all'edizione definitiva del romanzo (1840-42).

Questo lavoro di autocorrezione ha avuto conseguenze notevoli nella storia dell'italiano; non solo per la prosa letteraria, ma anche per la lingua comune. I *Promessi sposi* ebbero uno straordinario successo e furono ben presto usati come modello di stile nelle scuole.

La lingua del romanzo è stata un concreto esempio di scrittura moderna e colloquiale che ha, per molti aspetti, influenzato in profondità la fisionomia attuale dell'italiano.



• Francesco Hayez, Ritratto di Alessandro Manzoni.
• Milano, Pinacoteca di Brera.

• Il celebre ritratto da Hayez fu eseguito nel 1841, anno in cui usciva a fascicoli l'edizione definitiva dei *Promessi sposi*. Manzoni tiene in mano la sua tabacchiera: una scelta iconografica che sembra sia nata per dare al ritratto un tono domestico, rappresentazione visiva dello stile piano e non retorico del romanzo.

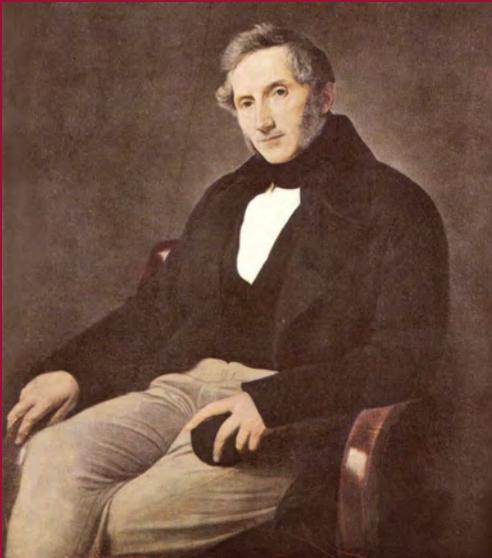
The Linguistic Reforms of Alessandro Manzoni

The history of the classics of Italian literature shows how language was, in the past, one of the main problems that needed working out. If in the 16th century, Ariosto worked to adapt his language to the literary Florentine dialect, in the 19th century, the Milanese writer Alessandro Manzoni spent years revising his novel *Promessi Sposi* [*The Betrothed*], in search not of a literary and artificial language but of one capable of reproducing the spontaneity of the spoken word on the page.

In 1821, after writing a first version in a language packed with different elements (Latinisms, regional expressions, etc.), Manzoni decided to standardize his style based on the Tuscan dialect. Being Milanese, Manzoni, like all non-Tuscans, relied on books. He read literary works and made copious annotations to his copy of the *Vocabolario* of the Crusca. In 1825-27, he published the new version of the novel. Despite its great success, Manzoni still considered the style unsatisfactory because it was too literary. To achieve a language that was “viva e vera” [“living and real”], that is, spontaneous, he decided to use the Florentine dialect spoken by educated people as a model to imitate. Thanks in part to the advice of Florentine friends and acquaintances, Manzoni began another process of revision that led to the definitive edition of the novel (1840-42).

This work of self-revision had notable consequences for the history of Italian: not only for literary prose, but also for the common language. *Promessi sposi* was extraordinarily successful and was quickly taken up as a model for teaching style in schools.

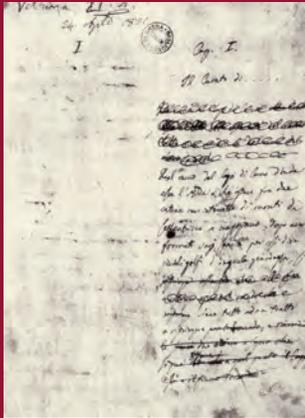
The novel’s language served as a concrete example of modern and colloquial writing that, in many ways, fundamentally shaped the current face of the Italian language.



Francesco Hayez, Portrait of Alessandro Manzoni. Milan, Pinacoteca di Brera.

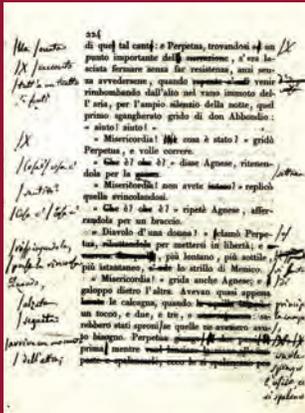
The iconic portrait by Hayez is from 1841, the year that the definitive edition of *Promessi Sposi* was published in installments. Manzoni is holding his snuffbox, an iconographic choice seemingly intended to lend a domestic tone to the portrait, as a means of rendering visually the novel’s plain, non-rhetorical style.

NEL LABORATORIO DI MANZONI



L'inizio del romanzo.
Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*.
Manz. Vetrina IX, 1. Milano,
Biblioteca Nazionale Braidense.

Il *Fermo e Lucia* costituisce la prima redazione, mai pubblicata da Manzoni, di quel romanzo che successivamente diventerà *I promessi sposi*. Qui sopra è riprodotta la prima stesura del celebre inizio: «Quel ramo del lago di Como...».



Una pagina a stampa
con correzioni autografe.
Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*
(Milano, Ferrario, 1825-26 [1827], p. 224).
Manz. XIII, 102-4. Milano,
Biblioteca Nazionale Braidense.



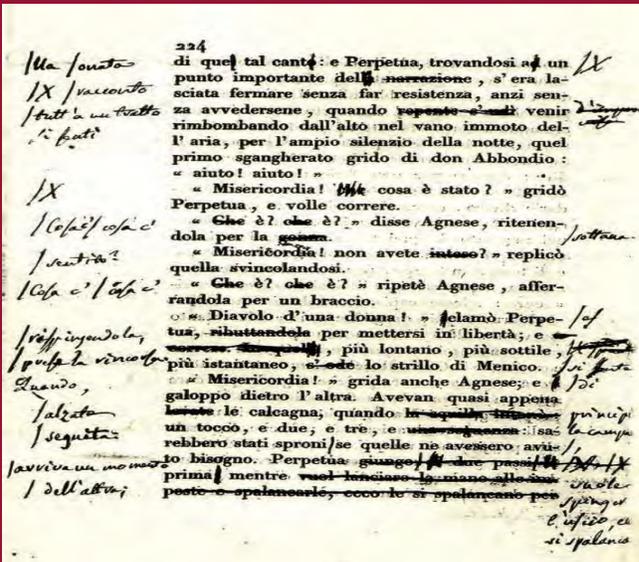
Nel laboratorio dei *Promessi Sposi*: i dubbi
di Manzoni.
Manz. B. VIII, 9. Milano, Biblioteca Nazionale
Braidense.

A partire dal 1838, Manzoni ricorse – per la revisione linguistica dei *Promessi sposi* – ai suggerimenti di diversi conoscenti e amici fiorentini. Tra questi, l'istitutrice Emilia Luti. Il biglietto si riferisce alla revisione dei capitoli XII e XIII: nella colonna di sinistra la Luti ha copiato le domande di Manzoni, nella destra ha scritto le risposte. Le indicazioni linguistiche della Luti furono in molti casi accolte nella stesura definitiva.

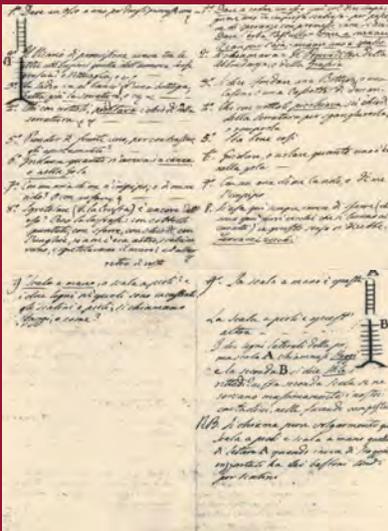
In Manzoni's Workshop



The beginning of the novel. Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*. Manz. Vetrina IX, 1. Milan, Biblioteca Nazionale Braidense. *Fermo e Lucia* represents the first edition, unpublished by the author, of what subsequently became *I promessi sposi*. The initial draft of the famous opening: "Quel ramo del lago di Como..." ["That branch of lake Como..."] is reproduced above.



A printed page with autograph revisions. Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* (Milan, Ferrario, 1825-26 [1827], p. 224). Manz. XIII, 102-4. Milan, Biblioteca Nazionale Braidense



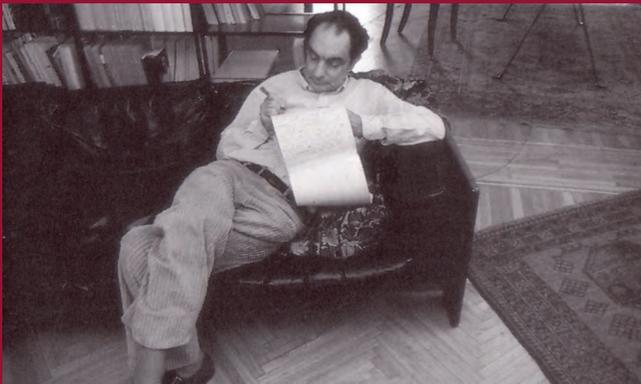
In Manzoni's workshop: Manzoni's doubts. Manz. B. VIII. 9. Milan, Biblioteca Nazionale Braidense. Starting in 1838, Manzoni appealed to various Florentine acquaintances and friends for advice on his first linguistic revision of the *Promessi sposi*. Among those consulted was the tutor Emilia Luti. The note relates to the revision of chapters 12 and 13: the left-hand column contains Manzoni's questions, transcribed by Luti; the right-hand column contains her responses. In many cases, Luti's linguistic advice was taken up in the final draft.

TRA LINGUA LETTERARIA E LINGUA QUOTIDIANA: IL NOVECENTO

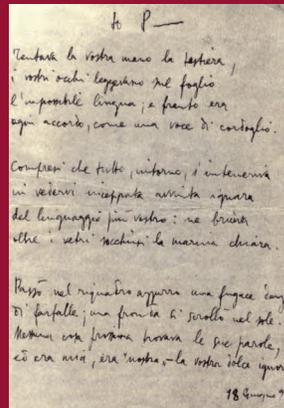
Nel Novecento la letteratura lascia progressivamente ad altri mezzi (la radio, la televisione) il compito di modellare e diffondere l'italiano. Le carte degli scrittori testimoniano tuttavia come la ricerca una lingua più flessibile e autonoma dalla tradizione sia ancora un problema non del tutto risolto.

La poesia del Novecento rompe con secoli di tradizione letteraria; la prosa si apre agli influssi della letteratura americana. La maggiore libertà verso i modelli tradizionali permette una pluralità di stili e di esperienze letterarie. Inoltre, nell'Ottocento la lingua era ancora un obiettivo da raggiungere partendo dal dialetto; un secolo dopo, gli scrittori possono cercare forme più originali di modulare una lingua ormai comune.

Le carte degli scrittori testimoniano bene queste ricerche: la stesura autografa di una celebre poesia di Eugenio Montale ci fa vedere il minuto lavoro di ricerca di una lingua esatta e scarna; gli appunti di Italo Calvino ci mostrano il lavoro che sta dietro alla prosa cristallina di uno dei grandi scrittori del secondo Novecento.

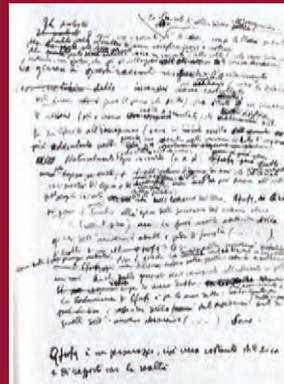


Eugenio Montale in una fotografia di Federico Patellani.



Una poesia del giovane Montale.
Eugenio Montale, *Tentava la vostra mano la tastiera...*
Autografo.
Pavia, Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei.

Montale è stato uno dei maggiori innovatori del linguaggio poetico italiano. Questo foglio manoscritto, dato 18 giugno 1924 e con una dedica in alto (to P., ossia Paola Nicoli), contiene una versione, ancora non definitiva, di uno dei componimenti che andranno a formare gli *Ossi di seppia*, prima raccolta lirica di Montale.



Il laboratorio delle *Cosmicomiche* di Italo Calvino.

Appunti autografi riguardo alla composizione delle *Cosmicomiche*, serie di racconti fantastici che hanno come protagonista un personaggio di nome Qfwfq. Nella parte bassa del foglio si legge un interessante appunto di lavoro: «Qfwfq è un personaggio, cioè una costante stilistica e di rapporto con la realtà». Il manoscritto è databile al 1965.

A sinistra:
Italo Calvino nel suo studio a Roma.
Fotografia Sebastião Salgado/Contrasto.

Between a Literary Language and an Everyday Language: The 20th Century

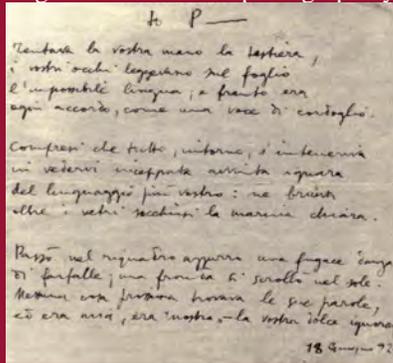
During the 20th century, literature gradually ceded the task of shaping and disseminating the Italian language to other mediums (radio and television). Nevertheless, it is evident from the writers' papers shown here that the problem of finding a more flexible language independent of tradition was still not fully settled.

The poetry of the 20th century broke with centuries of literary tradition. The prose opened itself up to the influence of American literature. An increased freedom vis-à-vis traditional models allowed for a plurality of literary styles and experiences. Moreover, whereas in the 19th century, language had still been a goal to work towards, starting from dialect, a century later, writers could seek out more original forms of inflecting what was by then a common language.

These writings offer ample evidence of this research: the autograph draft of a well-known poem by Eugenio Montale reveals the minute labor involved in the search for an exact and bare language; Italo Calvino's notes show us the work behind the crystal-clear prose of one of the great writers of the second half of the 20th century.



Eugenio Montale in a photograph by Federico Patellani.

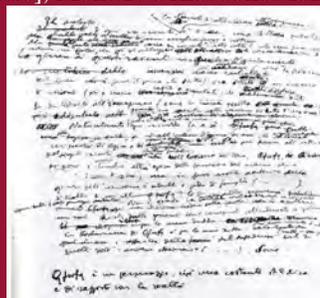
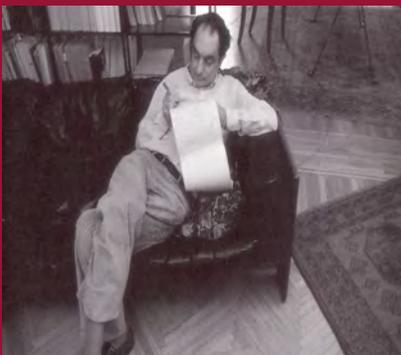


A poem by the young Montale.

Eugenio Montale, Tentava la vostra mano la tastiera... Autograph.

Pavia, Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei.

Montale was one of the major innovators of Italian poetic language. This manuscript page dated June 18, 1924, with a dedication at the top of the page (to P., Paola Nicoli), contains a non-definitive version of one of the compositions that made up *Ossi di seppia* [Cuttlefish Bones], Montale's first collection of lyric poems.



The workshop of Italo Calvino's *Cosmicomiche* [Cosmicomics]. Autograph notes for the writing of *Cosmicomiche*, a series of fantastic tales whose protagonist is a character named Qfwfq. At the bottom of the page, an interesting work note reads: "Qfwfq is a character, insofar as it is a stylistic constant and in relation to reality." The manuscript can be dated to 1965.

On the left: Italo Calvino in his study in Rome

Photograph Sebastião Salgado/Contrasto.

VOCI DAGLI ARCHIVI DEL NOVECENTO

.....

Le testimonianze del passato tramandano, in alcuni casi, dettagli sul modo di parlare dei grandi scrittori: sappiamo, ad esempio, che Alessandro Manzoni aveva un difetto di pronuncia che lo rendeva, a volte, quasi balbuziente e che, con i suoi familiari, parlava in dialetto milanese. Nessuno di noi, però, può ascoltare oggi il suo tono di voce.

Per gli scrittori del Novecento gli archivi della radio conservano invece numerosissime testimonianze: la voce siciliana di Luigi Pirandello che affiora da una distanza di un secolo per raccontare un concetto fondamentale della sua poetica; il modo cantilenante e attento alla sonorità della parola in cui Giuseppe Ungaretti, con la voce arrochita dall'età, recita i suoi versi; il modo netto, con lieve accento genovese, in cui Eugenio Montale legge una sua poesia.

Molto spesso gli scrittori stessi progettarono trasmissioni radiofoniche: è celebre la serie di interviste immaginarie a personaggi del passato scritte da Italo Calvino, Umberto Eco e altri. Tra le molte disponibili, ne abbiamo scelte due: l'intervista di Italo Calvino all'imperatore atzeco Montezuma (1466-1520) e quella di Umberto Eco a Muzio Scevola (VI secolo a.C.), il leggendario personaggio dell'antica Roma che, non essendo riuscito a uccidere il re etrusco Porsenna, avrebbe punito la sua mano destra mettendola sul fuoco.

.....

Voices from the Archives of the 20th Century

In some cases, accounts from the past provide us with details about the way the great writers spoke: we know, for instance, that Alessandro Manzoni had a speech impediment that caused him almost to stutter at times, and that he spoke in the Milanese dialect with his relatives. None of us today, however, can listen to his voice.

By contrast, many traces of 20th-century writers are preserved in radio archives: the Sicilian voice of Luigi Pirandello surfacing a century after the fact to describe a fundamental concept of his poetics; the chant-like way in which Giuseppe Ungaretti, attentive to the resonance of each word, recites his own verses, his voice hoarse with age; and Eugenio Montale's sharp reading of one of his poems in a slight Genoese accent.

Quite often, the writers themselves prepared radio broadcasts: a well-known example is the series of imaginary interviews with figures from the past, written by Italo Calvino, Umberto Eco, and others. Among the many available, we have selected two: Italo Calvino's interview with the Aztec emperor Montezuma (1466-1520) and that of Umberto Eco with Muzio Scevola (6th century BC), the legendary figure from ancient Rome who, after failing to kill the Etruscan King Porsenna, is said to have punished his right hand by setting it on fire.

ANCHE TU POETA: CORREGGI UNA POESIA CELEBRE

.....

A differenza della lingua della prosa, la lingua della poesia italiana ha assunto da subito una fisionomia specifica che è rimasta sostanzialmente uguale a sé stessa almeno da Petrarca sino al secondo Ottocento.

Una lingua con un proprio lessico e una propria grammatica; che diceva *aura* accanto ad *aria*, *alma* accanto ad *anima* e usava espressioni trasfigurate e cristallizzate come *verde età* per 'giovinezza' o *capei d'oro* per 'capelli biondi'.

Questo linguaggio poetico tradizionale entrerà definitivamente in crisi nel Novecento: quando il poeta torinese Guido Gozzano (1883-1916) ironizza sull'uso di parole come *core* e *augello* è evidente che quel codice è ormai andato in soffitta, diventando inequivocabilmente un pezzo del passato.

Per concludere questo percorso tra le correzioni dei grandi scrittori, chiediamo anche a te di correggere una celebre poesia, riportandola alla sua versione originale. Abbiamo infatti sostituito con parole correnti espressioni tipiche della lingua poetica del passato presenti in alcune poesie di grandi scrittori.

.....

You Be the Poet: Revise a Well-known Poem

Unlike the language of prose, the language of Italian poetry took on specific features at the outset that remained essentially unchanged from the time of Petrarch up to the 19th century.

It was a language with a lexicon and a grammar of its own: one that said *aura* [aura] alongside *aria* [“air”], *alma* alongside *anima* [“soul”], and used crystallized exalted expressions such as *verde età* [“green age”] for “youth” and *capei d’oro* [“golden hair”] for “blond hair.”

This traditional poetic language collapsed once and for all in the 20th century: by the time the Turinese poet Guido Gozzano (1883-1916) poked fun at the use of words such as *core* [“heart”] and *augello* [“bird”], it was clear that this code had seen its day, and was now unequivocally a relic of the past.

In concluding this journey through the revisions of the literary greats, we would like to ask you to revise a well-known poem yourself, restoring it to its original version. Here, we have substituted current terms for expressions typical of the poetic language of the past in certain poems by great writers.

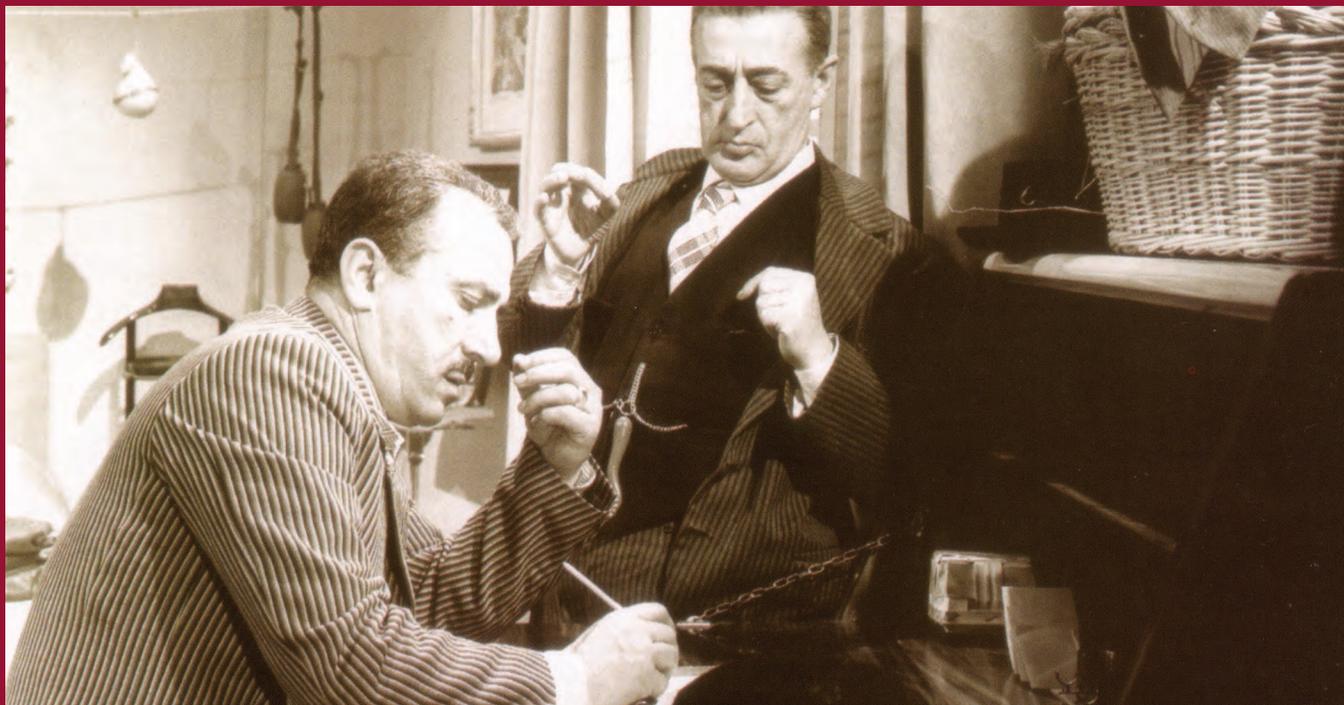
L'ITALIANO PARLATO: UNA CONQUISTA RECENTE

A differenza dell'italiano scritto, l'uso di un italiano parlato comune è una conquista abbastanza recente e soltanto negli ultimi decenni del Novecento la sua diffusione ha raggiunto tutte le regioni della penisola.

Ancora nel 1861, quando viene proclamato il Regno d'Italia, non più del 10% della popolazione era in grado di parlare in italiano e ben il 75% era analfabeta: solo i letterati scrivevano in italiano, ma più o meno tutti parlavano in dialetto (o meglio nei tanti dialetti della penisola).

Con l'Unità d'Italia comincia un lento processo di unificazione linguistica, affidato soprattutto alla scuola e ad altri importanti canali, come la letteratura di consumo (giornali, fotoromanzi, fumetti) e, più recentemente, i mezzi di comunicazione di massa (soprattutto quelli "orali": radio, televisione, cinema).

La lingua nazionale è oggi diffusa in tutte le classi sociali e in tutte le aree del paese. Proprio per questa sua grande estensione, però, il suo uso risente delle differenze geografiche e accoglie inflessioni e modi regionali o dialettali, soprattutto nelle situazioni informali e familiari.



• Parlare e scrivere.

• Totò, Peppino e la malafemmena, di Camillo Mastrocinque, 1956.

• Nello scrivere una lettera, chi ha poca confidenza con la lingua scritta rischia di rimanere ingarbugliato in un italiano contorto e irresistibilmente comico.

• È quello che accade in una scena entrata ormai nella storia del cinema italiano, interpretata da Totò e Peppino De Filippo.

Spoken Italian: A Recent Achievement

Unlike written Italian, the use of a common spoken Italian stands as a relatively recent achievement, and only in the final decades of the 20th century did it become diffused in all regions of the peninsula.

In 1861, when the Kingdom of Italy was proclaimed, no more than 10% of the population could speak Italian and as much as 75% was illiterate. Only learned people wrote in Italian, but more or less everyone spoke in dialect (or rather, in the many dialects of the peninsula).

With the political unification of Italy began a slow process of linguistic unification, which relied primarily on schools and other important channels, such as consumer literature (newspapers, photo novels, and comic books) and, more recently, the mass media (especially the “oral” media: radio, television and film).

Today, the national language has spread to all social classes and to every part of the country. Precisely because of this huge expansion, however, its use shows traces of geographical differences, and admits regional and dialectal inflections and idioms, especially in informal and familiar contexts.



Speaking and writing.

Totò, Peppino e la malafemmena [“*Toto, Peppino and the Hussy*”] by *Camillo Mastrocinque*, 1956.

When writing a letter, someone who lacks familiarity with written Italian risks becoming tangled up in a language that is convoluted and irresistibly comic.

This is what happens in a now-legendary scene from Italian cinema, featuring Totò and Peppino De Filippo

RADIO E TELEVISIONE: LA PROGRESSIVA ESPANSIONE DELL'ITALIANO

L'effetto della radio e della televisione sulla lingua è stato enorme. Per la prima volta l'italiano comincia a diffondersi in tutto il territorio nazionale come lingua parlata. Raggiunge finalmente paesi isolati, classi sociali disagiate e soprattutto i numerosissimi analfabeti che, ascoltando le trasmissioni, cominciano a prendere confidenza con una lingua diversa dal loro dialetto particolare. Il processo di unificazione linguistica del paese si accelera.

Radio e televisione conquistano presto il largo pubblico: gli abbonati della radio (nata come servizio pubblico nel 1924) passano da circa 800.000 nel 1937 a 1.700.000 nel 1943, mentre quelli della televisione, nel 1954 (anno della prima trasmissione), salgono da 24.000 a più di 88.000. A quest'epoca, però, solo il 10% degli italiani può comprare un televisore, ancora molto costoso; così, come succedeva un tempo anche con la radio, molte persone si riuniscono al bar o in casa di amici per assistere agli spettacoli televisivi.

L'italiano della radio e della televisione è per vari decenni un italiano accurato, anche nella pronuncia. Solo a partire dagli anni '70, con la partecipazione in diretta da parte degli ascoltatori e con la nascita delle radio e delle televisioni locali private, il parlato radiofonico e televisivo diventa più spontaneo e colloquiale e assume talvolta coloriture regionali. La televisione smette di essere un modello di lingua e diventa uno specchio delle varie realtà linguistiche parlate in Italia.

Le trasformazioni avvenute nel corso del '900 e in particolare nella seconda metà del secolo (l'industrializzazione, la diffusione della radio e della televisione, la scolarizzazione di massa ed altro ancora) hanno fatto sì che al dialetto subentrasse a poco a poco l'italiano, sia pure un italiano che risente in qualche misura dei diversi dialetti (si parla infatti spesso di "italiani regionali").



Come hanno parlato gli italiani: dialetto e italiano (1955-1995)

Dati espressi in percentuale

Italiano	10	1955
	38	1988
	44,4	1995
Italiano e dialetto	24	1955
	48	1988
	48,7	1995
Dialetto	66	1955
	14	1988
	6,9	1995

Fonte: T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1999.

Gli italiani e la televisione.

Il pubblico assiste, in un cinema, alla trasmissione di *Lascia o raddoppia* in televisione (Carpi, Modena).

Radio and Television: The Gradual Spread of Italian

Radio and television had a tremendous effect on the language. For the first time, Italian began to spread as a spoken language to every part of the country. It finally reached isolated villages, underprivileged social classes, and, above all, the large number of illiterate people, who, in hearing the broadcasts, started becoming familiar with a language other than their particular dialect. The process of the country's linguistic unification accelerated.

Radio and television quickly won over the public at large: the number of radio subscribers (radio became a public utility in 1924) went from around 800,000 in 1937 to 1,700,000 in 1943, while the number of television subscribers in 1954 (the year of the first transmission) grew from 24,000 to more than 88,000. In this period, however, only 10% of Italians could afford televisions, which were still very expensive; consequently, as had once also been the case with radio, groups of people would congregate at a café or a friend's house to watch television shows.



For many years, the Italian heard over the radio and on television was highly edited, even in terms of pronunciation. Not until the 70s, with the live participation of listeners and the advent of local private radio and television stations, did the language spoken on the radio and television become more spontaneous and colloquial, at times assuming regional colorings. Television ceased to be a linguistic model and became a mirror for the diverse linguistic realities spoken in Italy.

The changes that took place in the course of the 20th century, and especially in the second half of the century (industrialization, the spread of radio and television and mass compulsory education, to name a few), made possible the gradual supplanting of dialect by Italian, albeit by an Italian that was to some extent reflective of the different dialects (indeed, we often speak of “regional Italians”).

How Italians Spoke: Dialect and Italian (1955-1995)

Numbers are percentages

Italian		
	30	1955
	38	1988
	44.4	1995
Italian and Dialect		
	24	1955
	48	1988
	48.7	1995
Dialect		
	66	1955
	14	1988
	6.9	1995

Source: T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1999.

Italians and television.

An audience watching the television show *Lascia o raddoppia?* broadcast in a movie theater (Carpi, Modena).

IL CINEMA RIFLETTE SULLA LINGUA

Uno dei più importanti mezzi grazie ai quali diversi strati della popolazione sono entrati in contatto con la lingua italiana è stato, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, il cinema.

Ad essere efficace per la diffusione dell'italiano non è stato soltanto il modello costituito dalla lingua dei personaggi (o da quella, davvero impeccabile, del doppiaggio dei film stranieri). Molte volte quello che ha inciso maggiormente sulla coscienza linguistica collettiva è stato il fatto che alcuni tratti linguistici venivano messi in ridicolo per ottenere un effetto comico. A volte si tratta di modi pomposi o antiquati (basta pensare ai vari *fa d'uopo* o *quisquillie* di Totò); altre volte – al contrario – di errori molto comuni, commessi soprattutto dai parlanti meno acculturati (emblematico, in questo caso, il *vadi* di Fantozzi).

Il cinema, insomma, riflette la lingua della propria epoca, ma spesso riflette anche sulla lingua e sui suoi meccanismi: riderci sopra è stato, in certi casi, il modo migliore per esorcizzare vizi e vezzi linguistici.

Nello schermo qui accanto abbiamo montato scene di film celebri attorno a tre temi:



- **La lingua italiana nel cinema**
- Locandina di *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (1948).
- Accanto a film in italiano (o in doppiaggio), che presentano dialoghi in un italiano decisamente formale e libresco (come *Catene*, di Raffaello Materazzo, 1949), con il cinema neorealista irrompe nelle sale cinematografiche anche il dialetto (nel 1948 uscirono *La terra trema* di Luchino Visconti, e *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica).

Le parole straniere alla moda

Frafi fatte, stereotipi, parole di moda, tic linguistici. È "l'italiano di plastica", quello più sciatto e trascurato, che si nutre di espressioni come *a livello di ...*, *nella misura in cui ...* e *un attimino*. Contro le espressioni più trite del linguaggio dei mass-media, spesso veicolato dalla scrittura giornalistica, regisseur Nanni Moretti durante un'intervista a bordo piscina (*Palombella rossa*, di Nanni Moretti, 1989), mentre il professore di letteratura italiana (Vittorio Gassman) corregge con una punta di sarcasmo la sua interlocutrice (Fanny Ardant) che parla usando molti luoghi comuni (*La famiglia*, di Ettore Scola, 1987).

La difficoltà di scrivere una lettera

La stesura di una lettera richiede soprattutto due requisiti: una buona capacità di organizzare il discorso e il rispetto di alcune formule fisse (ad esempio, quelle di saluto). Chi ha poca confidenza con l'italiano scritto e sa di rivolgersi a una persona importante, rischia di rimanere ingarbugliato in un italiano contorto e irresistibilmente comico. È quello che accade in due famose scene entrate ormai nella storia del cinema italiano, interpretate da Totò e Peppino De Filippo (*Totò, Peppino e la malafemmena*, di Camillo Mastrocinque, 1956) e da Roberto Benigni e Massimo Troisi (*Non ci resta che piangere*, di R. Benigni e M. Troisi, 1984).

Le insidie dell'italiano

L'"italiano popolare", cioè l'italiano molto stentato proprio delle persone di scarsa cultura, è uno dei bersagli più esposti alla satira e alla censura sociale. Incorre in errori tipicamente "popolari" la moglie (Giovanna Ralli) di un avvocato in carriera (Vittorio Gassman), che per adeguarsi al più alto livello socioculturale del marito cerca di parlare, senza successo, un italiano borghese (vuole dire ad esempio *carboidrati* ma dice *idrocarburi*). Il film è *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola (1974). L'uso errato del congiuntivo contrassegna invece la lingua del ragioniere Ugo Fantozzi (Paolo Villaggio), incarnazione cinematografica della figura sociale dell'italiano "medio" (*Fantozzi*, di Luciano Salce, 1975). Un'incertezza grammaticale è invece censurata, come segno di un più basso livello culturale, in alcune scene con gli attori Totò e Aldo Fabrizi (*Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi*, di Mario Mattioli, 1960).

Cinema Reflects on Language

Particularly after the end of World War Two, the cinema became one of the predominant means for bringing diverse strata of the population into contact with the Italian language.

Film's effectiveness for the diffusion of Italian went beyond the linguistic models provided by the characters (or by the truly impeccable dubbing of foreign films). Often, what had a major impact on the collective linguistic consciousness was the fact that certain linguistic traits were mocked for comic effect. At times, this concerned stilted or antiquated idioms (it suffices to think of Totò's many *fa d'uopo* ["it behooves"] and *quisquillie* ["trifles"]); at others, rather, it concerned very commonplace errors, especially those made by less cultured speakers (Fantozzi's use of *vadi* is emblematic in this sense).

In short, films reflected the language of their own time, but often also reflected *on* language and its workings: in some cases, the best way to drive out bad habits and quirks of language was to laugh about them.



The Italian language at the cinema.
Poster for *Ladri di biciclette* [*Bicycle Thieves* or *The Bicycle Thief*] by Vittorio De Sica (1948).

Alongside the decidedly formal, bookish Italian featured in the dialogues of some Italian (or dubbed) films (such as *Catene* by Raffaello Materazzo, 1949), dialect exploded into theaters by way of neo-realist cinema (*La terra trema* by Luchino Visconti and *Ladri di biciclette* by Vittorio De Sica were released in 1948).

On the nearby screen, we have put together scenes from well-known films around three themes:



Fashionable foreign words.

Set phrases, stereotypes, trendy lingo, linguistic tics: these are the hallmarks of "plastic Italian," the sloppiest and most careless form of the language, which feeds off expressions such as "a livello di..." ["in terms of"/ "like"], "nella misura in cui..." ["insofar as"/ "like"] and "un attimino" ["one sec"]. Nanni Moretti reacts to the most hackneyed mass-media expressions—often spread by journalistic writing—during a poolside interview (*Palombella rossa* [*Red Wood Pidgeon*] by Nanni Moretti, 1989), while a professor of Italian literature (Vittorio Gassman) corrects the cliché-ridden language of his female interlocutor (Fanny Ardant), not without a hint of sarcasm (*La famiglia* [*The Family*], by Ettore Scola, 1987).



The difficulty of writing a letter.

The drafting of a letter demands two prerequisites: the proper ability to organize discourse and the observance of certain fixed formulas (for example, those used in greetings). Someone who lacks familiarity with written Italian and knows he is addressing an important person risks becoming tangled up in a language that is convoluted and irresistibly comic.

This is what happens in two legendary scenes from Italian cinema, the first featuring Totò and Peppino De Filippo (*Totò, Peppino e la malafemmena* [*Toto, Peppino and the Hussy*] by Camillo Mastrocinque, 1956) and the second featuring Roberto Benigni and Massimo Troisi (*Non ci resta che piangere* [*Nothing Left to Do but Cry*], by R. Benigni and M. Troisi, 1984).



The pitfalls of Italian.

"Popular Italian"—that is, the highly butchered form of the language spoken by people with limited education—is among the most common targets of satire and social censure.

The wife of a career lawyer (Giovanni Ralli) commits typical "popular" errors while trying unsuccessfully to speak a bourgeois Italian (for example, she says *idrocarburi* ["hydrocarbons"] when she means to say *carboidrati* ["carbohydrates"]), all in a bid to match higher the socio-cultural level of her husband. The film in question is *C'eravamo tanto amati* [*We All Loved Each Other So Much*] by Ettore Scola (1974).

On the other hand, the incorrect usage of the subjunctive is the hallmark of the clerk Ugo Fantozzi (Paolo Villaggio), a cinematic embodiment of the social situation of the Italian "everyman" (*Fantozzi*, by Luciano Salce, 1975). Meanwhile, grammatical uncertainty is censured as a mark of the less educated in certain scenes featuring the actors Totò and Aldo Fabrizi (*Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi* [*Toto, Fabrizi and the Young People Today*] by Mario Mattòli, 1960).

GIUSTO O SBAGLIATO?

.....

La norma linguistica non è statica, ma è il risultato di forze contrastanti: da una parte l'evoluzione naturale della lingua e le sue innovazioni, dall'altra i fattori di stabilizzazione e di regolamentazione: la scuola, le grammatiche, i dizionari, i modelli scritti. Il concetto di errore è dunque più dinamico di quanto non si creda.

La norma oggi è rigida soprattutto nella grafia, il settore più stabile: si può accettare la grafia *a*, senza l'*h* davanti, come voce del verbo *avere* (*egli a*)? La risposta è categorica: no. La violazione di questa regola è avvertita come grave e comporta un'immediata censura sociale.

Ci sono, all'estremo opposto, regole largamente violate anche da parlanti colti, e dunque considerate accettabili. Si tratta, in particolare, di fatti riguardanti la pronuncia. Per esempio, la pronuncia "io *valùto*" andrebbe preferita per ragioni etimologiche, ed è difesa da alcuni grammatici, ma "io *vàluto*" è la pronuncia oggi di gran lunga prevalente ed è registrata, accanto all'altra, in tutti i dizionari.

Ma le insidie dell'italiano sono tante.
Tu, quante ne sai evitare?

.....

Correct or Incorrect?

The linguistic norm is not static but a result of conflicting forces: on the one hand, the natural evolution of the language and its innovations, and on the other hand, stabilizing and regulatory factors, such as schools, grammars, dictionaries and written models. The concept of error is therefore more dynamic than one might think.

Today, the rules are particularly strict with respect to spelling, the most stable area: can an *a*, without the *h* in front of it, pass as an instance of the verb *avere* [“to have”] (*egli a*) [“he {h}as”]? The answer is categorically no. The violation of this rule is taken seriously and entails an immediate social censure.

We find, at the opposite extreme, violations that are commonplace even among educated speakers, and thus deemed acceptable. This applies, in particular, to matters of pronunciation. For example, while the pronunciation “io *valùto*” [“I evaluate”/ “I estimate”] is dictated by etymology, and some grammarians advocate its use, today, “io *vàluto*” is by far the dominant pronunciation and is listed next to the other one in all the dictionaries.

The Italian language nevertheless contains many pitfalls.

How many can you avoid?



L'ITALIANO E LE ALTRE LINGUE

Nel corso della sua storia, l'italiano è stato arricchito da molte parole ed espressioni giunte da altre lingue grazie a contatti di vario genere (guerre, dominazioni, scambi commerciali, circolazione di testi letterari).

Nella storia dell'italiano, il maggior numero di parole è venuto dalla Francia. Per tutto il Medioevo il francese e il provenzale hanno influenzato le varie parlate italiane e anche nei secoli successivi il francese è rimasto la principale fonte di parole straniere. L'afflusso è stato particolarmente forte tra la fine del Seicento e la fine del Settecento (tanto che si parlava di "gallomania", cioè di mania per le parole e le mode "galliche", francesi), ma non ha mai smesso di farsi sentire fino alla prima metà del Novecento. Una parte importante hanno avuto anche l'arabo – in epoca medievale – e lo spagnolo, specie nel periodo che va dalla scoperta dell'America alla prima metà del Seicento; molto minore, nel tempo, è stato l'influsso del tedesco.

Ma la presenza di gran lunga più significativa nell'italiano attuale è quella dell'inglese. Dalla fine della seconda guerra mondiale a oggi, il numero di parole inglesi è aumentato con un ritmo sempre più rapido: di quelle attualmente in uso, un quarto sono entrate tra il 1950 e il 1975, più della metà negli ultimi trent'anni.
