LA CRUSCA per voi

Foglio dell'Accademia della Crusca
dedicato alle scuole e agli amatori della lingua
Fondato da Giovanni Nencioni

Direttore responsabile: *Francesco Sabatini*
Direttore: *Paolo D'Achille*
Comitato di redazione: *Vittorio Coletti, Francesco Sabatini, Raffaella Setti*
Coordinamento editoriale: *Elisa Altissimi, Kevin De Vecchis*

Periodico semestrale

N. 70 (2025 - I)

Accademia della Crusca
Villa Medicea di Castello, Via di Castello 46, 50141 Firenze
www.accademiadellacrusca.it

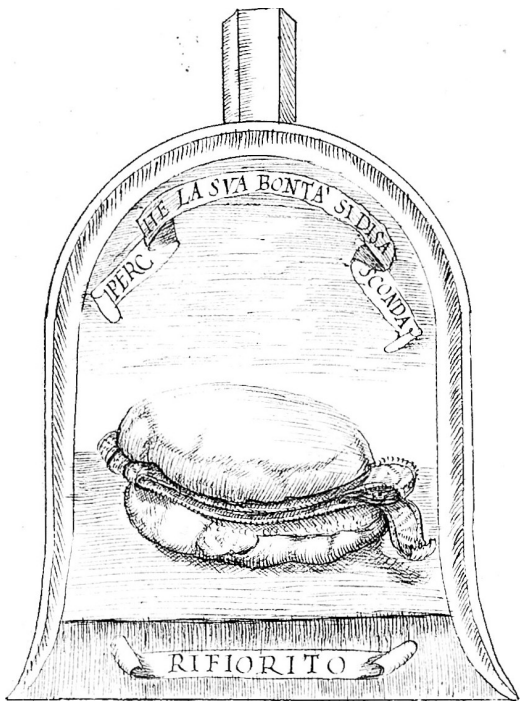
Franco Cesati Editore
Via Cesare Guasti 2, 50134 Firenze
www.francocesatieditore.com

Paolo D'Achille, *L'italiano a teatro: il* parlato recitato *(e il* parlato recitando*)*; Pietro Trifone, *Il caso della lingua teatrale*; Claudio Giovanardi, *La commedia rinascimentale*; Luca D'Onghia e Lorenzo Tomasin, *Le lingue teatrali di Carlo Goldoni*; Vittorio Coletti, *L'italiano della tragedia*. Notizie dell'Accademia. QUESITI DA: Giuseppe Balducci, Guillermo Carrascon, Linda Foglieni, Antonella Gariboldi, Francesca Marisa, Pia Turturo, Elena Zilotti. RISPOSTE DI: Raffaella Setti (*Etimologia e significato di due termini teatrali:* quinta *e* pepiano), Vittorio Coletti (*Mettere in scena* e *Cos'è la lingua del teatro?*), Elisa Altissimi (Tragediografo *o* tragedista*?*), Giuseppe Patota (*A teatro,* bravo! *è parola italiana o francese?*), Andrea Riga (*L'etimologia di* birignao). SPIGOLATURE.

L'italiano a teatro: il *parlato recitato* (e il *parlato recitando*)

Abbiamo deciso di dedicare i due numeri del 2025 del nostro "foglio" alla lingua del teatro, che è stata anche oggetto di uno degli Incontri dell'italiano della Piazza delle lingue 2024 e che probabilmente si riproporrà pure nella Piazza delle lingue 2025, dedicata al dialetto.

Iniziamo col dire che con questa scelta intendiamo anzitutto rendere omaggio a un grande presidente dell'Accademia, Giovanni Nencioni: un suo articolo del 1976 (ristampato nel 1983, nella raccolta Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, edita da Zanichelli), intitolato* Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, segnò, infatti, sotto vari aspetti, l'inizio dell'interesse per la lingua del teatro negli studi di storia della lingua italiana. In precedenza – a parte i magistrali saggi che Gianfranco Folena aveva dedicato a Goldoni, raccolti nel suo volume* L'italiano in Europa*, sempre del 1983 (recentemente ristampato da Franco Cesati) – la lingua del teatro di prosa (così come quella del teatro d'opera) era stata alquanto trascurata dagli storici della lingua. Nencioni ebbe il merito di individuare nel teatro (e in particolare nella commedia) una fonte per la fenomenologia dell'italiano parlato delle epoche passate e di porre la distinzione non solo tra il vero parlato (da lui detto* parlato-parlato*), il* parlato-scritto *proprio delle parti mimetiche della narrativa e il* parlato-recitato *che avviene in scena (alla presenza del pubblico, che costituisce il destinatario reale dei dialoghi tra attori, a loro volta immedesimati nel ruolo che interpretano), ma anche tra il* parlato-recitato *e il* parlato-recitando *(da intendere nel senso di 'da recitare', come un gerundivo latino) proprio dei testi scritti (che comprendono i copioni, anteriori alle prime rappresentazioni di commedie pubblicate spesso solo successivamente, e anche le didascalie, che restano ignote al pubblico). Accanto a Nencioni, tra i pionieri dello studio della lingua del teatro, oltre a Folena, ai cui studi goldoniani si è già accennato, va ricordata anche Maria Luisa Altieri Biagi, che nel 1980, nella stessa collana zanichelliana che avrebbe ospitato il citato volume di Nencioni, pubblicò* La lingua in scena*, in cui raccolse tre suoi saggi (uno dei quali era allora ancora inedito) sulla commedia rinascimentale (in cui la studiosa propose la di-*



stinzione tra comico del significante *e* comico del significato*, destinata a un meritato successo negli studi posteriori), su tre autori toscani (Fagiuoli, Nelli, Gigli), che anticiparono, in parte, la riforma goldoniana, e su Pirandello nel momento della riscrittura di alcuni suoi testi dalla pagina scritta delle* Novelle per un anno *alla scena teatrale delle* Maschere nude*.*

Dopo Nencioni (che si occupò anche lui del teatro di Pirandello, e specificamente delle interiezioni e dei segnali discorsivi), la lingua del teatro italiano è stata riscoperta e studiata con sempre maggiore convinzione dagli storici della lingua: alcuni hanno preso in esame opere teatrali occasionalmente (seppure con esiti tutt'altro che trascurabili); altri invece hanno fatto del linguaggio teatrale un loro centro di interesse. Tra questi ultimi ricordo almeno Stefania Stefanelli, allieva di Nencioni, a cui si devono molti importanti contributi sulla lingua del teatro otto-novecentesco; Pietro Trifone, che ha avuto tra l'altro il merito di non restringere la lingua del teatro all'imitazione del parlato, parlando opportunamente di oralità spettacolare*; Claudio Giovanardi, a cui si devono attente analisi di opere, in lingua e in dialetto, di commediografi antichi e contemporanei, nonché autore, con Pietro Trifone, del volume* La lingua del teatro*, edito nel 2015. La lingua in scena è stata non di rado oggetto di convegni e pubblicazioni da parte sia dell'Accademia della Crusca (ricordiamo almeno l'e-book* L'italiano sul palcoscenico*, a cura di Nicola De Blasi e Pietro Trifone, edito dall'Accademia e da goWare per la* Settimana della lingua italiana nel mondo *del 2019, in cui sono raccolti molti importanti interventi), sia dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (ASLI): ed è un vero peccato che non siano usciti gli Atti del V Convegno dell'ASLI,* Storia della lingua e storia del teatro*, che si tenne a Bologna nel 2006, a cura del compianto Fabrizio Frasnedi, nel corso del quale si mostrò la varietà della lingua (anzi, delle lingue, perché sulle scene e sulle piazze il dialetto ha avuto e ha tuttora una presenza rilevante) del teatro, e quindi dei molti possibili approcci al suo studio.*

Presento ora rapidamente il contenuto di questo fascicolo. Il primo articolo, che si deve all'accademico Pietro Trifone, pone in generale il problema della lingua del teatro (e della sua storia italiana), per esemplificarla poi in particolare commentando tre brani da opere capitali della letteratura teatrale italiana: la Mandragola *di Niccolò Machiavelli,* La locandiera *di Carlo Goldoni e* Il berretto a sonagli *di Luigi Pirandello. Sulla lingua della* Mandragola *torna il secondo saggio, dell'accademico Claudio Giovanardi, dedicato ad alcuni aspetti del teatro rinascimentale riconducibili alla matrice classica greco-latina (ma anche a quella boccacciana) dei commediografi italiani del Cinquecento, tra cui, oltre a Machiavelli, vengono esaminati Ariosto, con la prima versione in prosa della* Cassaria*, il cardinal Bibbiena, con la celebre* Calandra*, e Pietro Aretino e la sua* Cortigiana*, ambientata a Roma. Dal Cinquecento, attraverso il* fil rouge *della Commedia dell'Arte, si arriva a Goldoni, alla sua "riforma" teatrale, con un uso disinvolto, vivo e almeno apparentemente spontaneo (e per questo a lungo oggetto di critiche) del parlato, sia esso veneziano, italiano o anche francese. Il plurilinguismo goldoniano è oggetto dell'articolo dell'accademico Lorenzo Tomasin e di Luca D'Onghia, condirettori del* Vocabolario Etimologico Veneziano (VEV) *presentato nello scorso fascicolo della* Crusca per voi*, che tornano a firmare insieme un testo sul nostro*

CPV 70 (2025 - I).indd 1 21/05/2025 14:41:16

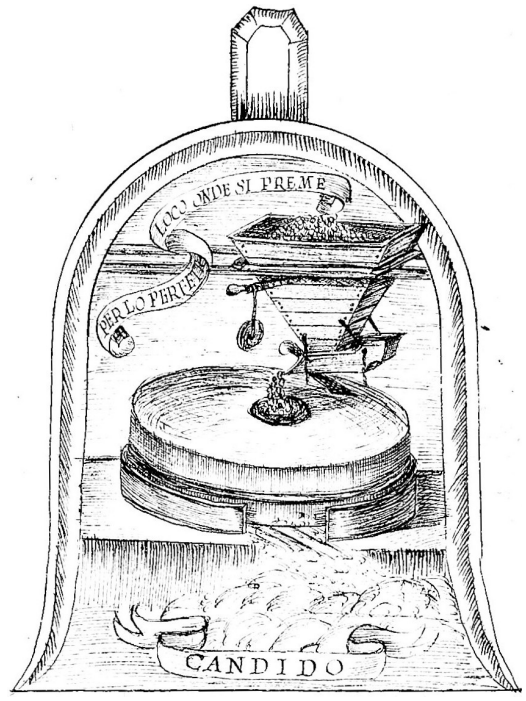
QUESITI E RISPOSTE

1. Etimologia e significato di due termini teatrali: *quinta* e *pepiano*

Su sollecitazione di Linda Foglieni (Bergamo) ed Elena Zilotti (Minerbe – VR) diamo ragguagli su due termini teatrali, rispettivamente sulla formazione e affermazione di quinta/quinte*, elemento scenico che attraversa tutta la storia del teatro, e sull'origine e il significato del sostantivo* pepiano*, riferito solitamente al palco (*palco di pepiano *o* pepiano*) destinato al pubblico.*

Il termine *quinta* (usato prevalentemente al plurale *quinte*, così come in scena sono effettivamente sempre almeno due, simmetriche, una per lato del palcoscenico) nella sua accezione moderna di 'grande pannello di stoffa o di tela, spec. scorrevole e orientato in prospettiva, che simula sul palco l'ambientazione della scena rappresentata' (così definita nel GRADIT), trova le sue più antiche attestazioni in testi teatrali (perlopiù nelle didascalie) a partire dalla seconda metà del Settecento (come documentato da D'Achille/Proietti 2020: 49-56; anche, più compendiosamente, in D'Achille/Proietti 2019). I due studiosi hanno rintracciato esempi da alcune commedie di Carlo Gozzi andate in scena dal 1762 e pubblicate dal 1772 (pp. 49-50), retrodatando così le prime attestazioni del termine sia rispetto al DELI (1780-1798), sia rispetto al GRADIT (av. 1806).

I vocabolari arrivano molto più tardi a registrare la nuova accezione del termine e il primo a darne una definizione in questo senso è il Tommaseo-Bellini (III, 1871: 1399), s.v. *quinta*: «Le quinte del teatro, che riparano la scena, sì che non possa vedersi al di là». Nella formula di spiegazione del termine si nota il passaggio immediato alla forma plurale *quinte* e la precisazione del contesto "del teatro", scelte che sembrano far affidamento sulle conoscenze diffuse dei lettori più che fornire una precisa spiegazione di che cosa siano e come si costruiscano le quinte. Com'è noto, le quinte sono dei teli fissati su telai mobili su cui venivano dipinte parti della scena (principalmente case, palazzi o altri elementi architettonici che, insieme al fondale, formavano la scenografia). Nel teatro classico, in cui avevano la denominazione di *periacti* (nel teatro greco, prismi a base triangolare ruotanti) e poi di *telari* (così denominati ancora da Sebastiano Serlio nel secondo dei suoi *I sette libri dell'Architettura*, del 1545, dedicato alle scene teatrali) avevano principalmente una funzione scenografica, mentre nel teatro moderno vengono utilizzate anche come 'paraventi' per nascondere quello che il pubblico non deve vedere (ma, eventualmente, solo sentire o immaginare), fino a essere inglobate nella scena e a sparire del tutto nel teatro contemporaneo. Questo elemento scenico ha subìto dunque significative trasformazioni nel corso della storia, ma c'è un passaggio nodale, in pieno Rinascimento, determinato dalla progettazione e costruzione dei primi teatri stabili (in Italia il primo modello è il Teatro Olimpico di Vicenza, progettato da Andrea Palladio tra il 1580 e il 1585): il *telaro*, struttura mobile, leggera e adattabile di volta in volta all'allestimento di rappresentazioni itineranti e all'aperto, diventa parte integrante, in muratura (o finissimi marmi), di questa nuova forma architettonica che è il teatro moderno. Con il teatro barocco e la ricerca della dinamicità sulla scena, i telari saranno recuperati e sfruttati come parti mobili e velocemente sostituibili attraverso lo scorrimento su rotaie. Nella progettazione e co-



struzione dei teatri si cerca di applicare le regole prospettiche: il pubblico, in qualsiasi parte si trovi, deve avere la miglior visuale possibile e le proporzioni del palcoscenico e degli elementi che si trovano sulla scena devono essere calcolate in modo che lo spazio limitato della scena appaia credibile e proporzionato come ambientazione delle azioni sceniche che vi si svolgono. L'ideale prospettico e le proporzioni geometriche che ne garantiscono la realizzazione sono resi comunque irraggiungibili nel teatro dalla presenza umana e dalle sue dimensioni non "adattabili" alle leggi della prospettiva; anzi, proprio l'accostamento della figura degli attori con le scene che ne incorniciano l'azione scenica evidenzia l'artificiosità di tutta la costruzione. Questo problema impegnerà i teorici della prospettiva per secoli e l'architetto Francesco Taccani lo riassume così nel suo trattato *Della Prospettiva e sua applicazione alle scene teatrali* (Milano, Giusti, 1825, p. 8), offrendo forse anche un nuovo spunto per la spiegazione del motivo per cui le *quinte* hanno assunto tale denominazione:

«Questo ramo dell'arte prospettica che è di speciale attribuzione de' Pittori di scene, fu generalmente non curato ne' trattati di prospettiva, e se taluno pare ne fece alcun cenno, fu tale appunto da non poterne il Pittore dedurre alcun metodo, applicabile a guida sicura per dipingere le scene del teatro; quindi ne venne l'incertezza e l'arbitrio dell'operare nella disposizione de' varj piani cui si diedero li nomi di *quinte*, di *rompimenti*, e di *teloni*, di maniera che le varie parti di un unico oggetto su di essi ripartito, presentisi allo spettatore come se il dipinto fosse tutto eseguito su di un sol piano, e ne emerse pure la generale opinione, che impossibile sia ne' teatri l'ottenere una esatta corrispondenza tra l'altezza invariabile degli attori e quella della prospettiva scenica, e pur per ultimo non esservi, sotto di un tale rapporto, una regola plausibile pel conseguimento di una prospettiva perfetta».

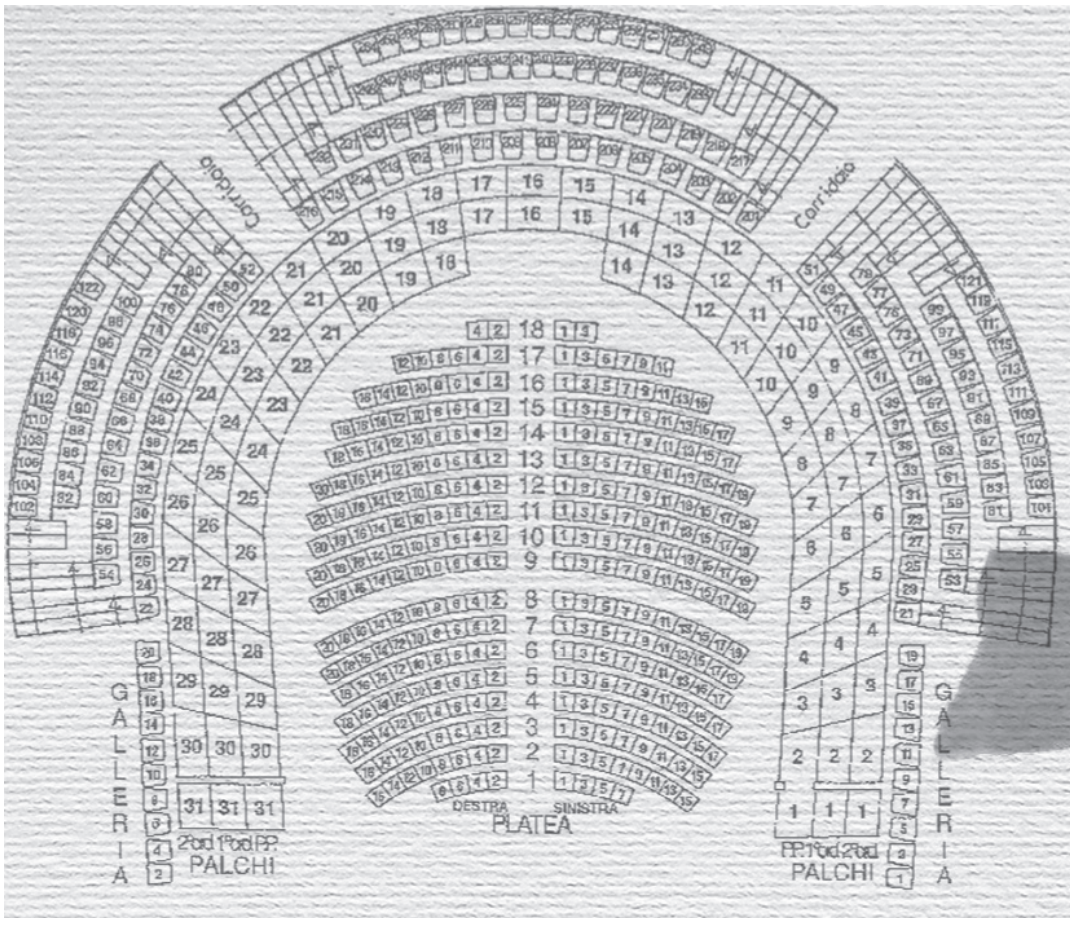
Per l'etimologia della parola *quinta*, possiamo far riferimento soltanto a ipotesi, alcune più plausibili di altre, ma nessuna ad oggi risolutiva. Nel DELI troviamo le prime due: quella di Migliorini/Duro (1970[5]), che riconduce la denominazione di *quinta* per 'il pannello di scena' alle cinque parti della scenografia di cui questo elemento di cornice della scena sarebbe appunto la 'quinta parte'; tale interpretazione è ripresa anche nell'EVLI. La seconda ipotesi chiama in causa il temine spagnolo *quinta* 'pagamento del quinto del reddito di una proprietà', passato in portoghese nel significato di 'tenuta, podere, villa': il nome della *quinta* teatrale potrebbe derivare da qui, visto che tradizionalmente le decorazioni sui teli laterali della scena prevedevano case, palazzi, ville. Se la prima ricostruzione ha il limite di funzionare con la forma singolare, che però non risulta tra le prime attestazioni, la seconda appare ancora più debole in quanto tale accezione non si sarebbe affermata neanche nelle due lingue originarie (in spagnolo le quinte teatrali sono denominate con il termine *bastidores*), e tanto meno abbiamo documentazione che ne mostri il passaggio in italiano.

Il *Vocabolario Treccani*, s.v. *quinta*, offre un'altra possibile spiegazione del nome:

«Nell'architettura teatrale di tipo tradizionale, ciascuno dei diaframmi verticali di stoffa o tela, semplici o armati, inchiodati direttamente sul piano del palcoscenico o, quando intelaiati, forniti talvolta di ruote che scorrono lungo le *strade* (a terra e in alto); costituiscono la delimitazione prospettica della scena, essendo quasi sempre disposti, anche in più file, a sinistra e a destra del boccascena in modo da dare l'illusione di una chiusura, pur lasciando fra l'uno e l'altro spazî liberi per l'entrata in scena degli attori (il nome deriva forse dal fatto che in origine erano a cinque facce girevoli)».

Dunque, secondo questa ipotesi, peraltro priva di riferimenti cronologici e di attestazioni, dagli antichi *periacti* a tre facce si sarebbe passati a prismi a base pentagonale, da cui il nome di *quinte* che offrivano la possibilità, semplicemente ruotando le strutture, di alternare ben cinque scene differenti (magari con un passaggio da *quinte scene* per indicare il numero massimo di cambi possibili). Un breve richiamo merita anche la ricostruzione che si può leggere alla voce *Quinta* di Wikipedia: «Prende il nome (quinta) dal tipico telaio in legno che sostiene la quinta armata: sul retro ha la forma di una V, ovvero di un cinque in caratteri latini». Una spiegazione che ci riporta al lavoro concreto di montaggio delle scene e potrebbe far immaginare i montatori di scene denominare così queste strutture quasi quella forma a V delle cantinelle diventasse una sigla, una denominazione pratica e veloce per intendersi: purtroppo però, anche in questo caso, manca qualsiasi attestazione o documentazione di supporto.

Come accennato, recentemente anche D'Achille e Proietti sono tornati sulla questione e, sulla base di alcuni trattati di architettura e prospettiva sei-settecenteschi, hanno ipotizzato una trafila che vedrebbe *quinte* come l'esito di un'ellissi da *quinte linee*: il lessico tecnico architettonico, trasferito nei trattati di prospettiva e, in particolar modo, in quelli di prospettiva teatrale, avrebbe portato a indicare così quelle linee (quinte) che intersecano i lati verticali interni dei teloni laterali (stabilendone così la posizione e la distanza tra loro per realizzare una corretta visione prospettica): l'espressione geometrica si sarebbe poi ridotta nella denominazione dell'oggetto scenico, seguendo un percorso consueto per le espressioni frequenti e interne a contesti specifici, specie con i numerali ordinali (si pensi solo a *prima*, *seconda* per per *prima/se-*



PIANTA DEL TEATRO VERDI DI PADOVA DOVE IL PRIMO ORDINE DI PALCHI È INDICATO CON LA SIGLA PP (PALCHI PEPIANI) (FONTE: HTTPS://PADOVACULTURA.PADOVANET.IT/SITES/DEFAULT/FILES/DOCUMENTI-EVENTI/TEATRO_VERDI_2014-2015.PDF)

conda classe, o *primo*, *secondo*, *terzo* per *primo/secondo/terzo classificato*). Anche in questo caso – come avvertono gli stessi autori – «manca qualche anello» che confermi questa trafila e, aggiungerei, appare un po' strano che si siano affermate solo le *quinte* (linee) senza nessuna traccia delle altre (prime, seconde, terze e quarte, come solitamente accade in casi analoghi di ellissi).

Per finire, senza purtroppo arrivare a una conclusione certa, riprenderei una parte del trattato di Taccani, citato poco sopra che, per quanto tardo (1825), sembra offrire un appiglio all'ipotesi dell'ellissi (anche se qui non si parla più di *linee*, ma di *prospettive su pareti*, ovvero dei diversi piani che le linee prospettiche incontrano attraversando lo spazio scenico). La cosa interessante è che l'autore elenca le cinque pareti (o piani) e sceglie come criterio di partire dal fondo della scena: abbiamo quindi il *telone*, i *rompimenti* ('tele verticali segate e intermedie tra il telone e il punto di vista'), le *quinte*, le *arie* (i 'cielini') e il *palco* (p. 152). A questa altezza cronologica la denominazione di *quinte* era certamente ormai ben consolidata e diffusa, ma tale descrizione, ormai alleggerita della tecnicità dei trattati di prospettiva rinascimentali, può forse farci recuperare quali fossero le *cinque pareti* (intersecate dalle *linee prospettiche*) considerate nella scena tradizionale. Restano da trovare attestazioni, ammesso che ce ne siano, che rendano conto del passaggio da *quinte pareti* a *quinte*: sarebbe sufficiente un criterio diverso nell'ordine della descrizione rispetto a quello di Taccani che, come abbiamo visto, le inserisce come terze nella sequenza: partendo dalle pareti esterne potremmo avere, ma non abbiamo conferme documentali, *fondale*, *palco*, *arie*, *rompimenti* e *quinte* (al quinto posto!).

Meno problematica appare l'origine del sostantivo *pepiano* riferito a un palco di teatro (*palco di pepiano* che si trova pure nella variante *palco pepiano* in cui *pepiano* assume valore aggettivale), anche se si tratta di una forma circoscritta a un uso regionale e decisamente non frequente nell'italiano contemporaneo, come facilmente verificabile tramite una ricerca in rete: su Google (pagine in italiano, 20/3/2025) si ottengono soltanto 200 risultati per la stringa "palco di pepiano" e 509 per "palco pepiano". L'unico dizionario dell'uso che lo registra è il GRADIT, che lo marca come regionale di area veneta (con attestazioni av. 1536) e ne spiega l'etimologia a partire dal veneziano *pepiàn*, composto di *pe* 'piede' e *pian* 'piano' per indicare il 'pianterreno di un edificio'. E infatti lo ritroviamo nel VEV s.v. *abitar*: *abitar a pepiàn* 'stare terra a terra' [con un possibile refuso per 'stare a piano terra'] (con attestazioni ottocentesche da Boerio), dove viene anche confrontato con l'espressione opposta *abitar su un desora* 'abitare a un piano alto'; la stessa voce prevede anche un rimando alla voce *pepian*, che risulta però ancora in preparazione. Del tutto prevedibile quindi che la domanda arrivi da una lettrice veneta che avverte il termine come corrente nella sua varietà di italiano e si stupisce di non trovarlo registrato in nessun dizionario: in realtà è proprio l'origine dialettale del termine e la sua sostanziale assenza dall'italiano a spiegarne la mancata registrazione lessicografica (GRADIT a parte). In effetti, anche le poche occorrenze in rete ne confermano la circolazione entro le province di Venezia e Padova con qualche sconfinamento verso Trieste. Quanto al significato, si fa riferimento all'ordine di palchi più bassi, che stanno quindi al "piano terra", cioè allo stesso livello del palcoscenico, analogamente a quello che comunemente viene denominato *I ordine (di palchi)*. Se però andiamo a consultare le sezioni dedicate alla scelta e vendita dei settori di grandi teatri veneti, come ad esempio il Teatro Stabile Veneto (Teatro Verdi) di Padova, notiamo che coesistono *pepiani* e *I ordine di palchi* (che, tra l'altro, insieme alla platea rientrano nello stesso settore e hanno lo stesso prezzo). Ma se i *pepiani* sono i più bassi (a terreno), quali sono allora i palchi di I ordine? La risposta viene dalla rappresentazione in pianta dello stesso teatro (come si può vedere nell'immagine di lato, tratta dal sito dello stesso teatro), in cui si nota che la prima fila di palchi è abbreviata con *PP* (*palchi pepiani*) e i *palchi di I ordine* sono quelli che comunemente consideriamo di II ordine. La forma dialettale e regionale, fortemente radicata nella tradizione teatrale veneta, nella "competizione" con la denominazione panitaliana di *palchi di I ordine* pare aver avuto la meglio, forse proprio in virtù del significato della parola *pepiano*: un palco che per antonomasia significa 'terreno', 'a piano terra' non poteva essere spostato a un livello più alto; la soluzione di compromesso è stata quindi quella di intendere convenzionalmente il *palco di I ordine* come quello immediatamente superiore al *pepiano*.

Raffaella Setti

2. Mettere in scena

Antonella Gariboldi da Merate (Lecco) desidera «sapere se l'espressione "mettere in scena" riferita ad uno spettacolo teatrale, pubblicata su una locandina per pubblicizzare tale spettacolo, sia corretta o troppo poco formale».

Cominciamo con il rispondere alla domanda della lettrice: *mettere in scena* nel senso da lei indicato (che è poi quello principale) è un'espressione perfettamente pertinente all'oggetto "spettacolo teatrale", è corretta e non è né troppo, né troppo poco formale. Forse qualcuno (di qui il dubbio della lettrice?) potrebbe pensare che siano più accurati due suoi parziali sinonimi assai meno diffusi: *porre in scena*, solo più forbito ma un po' meno preciso, e *allestire* (uno spettacolo), verbo che copre un àmbito più limitato dello stesso significato di *mettere in scena* (la differenza si vede bene considerando i sostantivi derivati dai due verbi: l'*allestimento* riguarda solo o soprattutto la parte scenotecnica di una rappresentazione, mentre la *messa in scena* – anche nella forma univerbata *messinscena* – concerne lo spettacolo nella sua interezza, comprendendo quindi anche adattamento e riduzione del soggetto, scenografia, assegnazione dei ruoli, recitazione ecc.). Quindi nessuna esitazione a usare *mettere in scena*.

Questa locuzione, nel significato principale di 'allestire uno spettacolo', 'rappresentare un testo da recitare o cantare', 'tradurre nello specifico formato teatrale un evento o un personaggio storico', sembra emergere in italiano nella prima metà del Settecento. La locuzione di partenza, *in scena*, si combina con alcuni verbi di moto o movimento (soprattutto *andare*, *entrare*) e trasmette un significato dinamico (di moto a luogo) veicolato anche, ancorché meno visibilmente, da *porre* e dal nostro *mettere*: tutte locuzioni riferibili sia al teatro vero e proprio e a suoi momenti particolari, sia, assunte in senso figurato, ai comportamenti comuni (ad esempio l'essere teatrali, cioè esagerare o fingere eccessivamente qualcosa).

Il GDLI riporta esempi della nostra locuzione da Pier Jacopo Martello («essendo composte le tragedie col fine di metterle in scena») e da Lodovico Antonio Muratori, che usa una variante in passato del sostantivo con la *i* prostetica dopo consonante non infrequente fino a metà del Novecento («quivi [in queste opere teatrali] si mettono in iscena il papa, l'imperadore, i re di Francia, Germania, Grecia…»), morti entrambi entro la metà del sec. XVIII. All'epoca, la costruzione con *in* si alternava con quella, se vogliamo più pertinente, di *sulla* («sono da… mettersi sulla scena», Jacopo Zanotti), perché *sulla scena* si sale. Ma poi ha prevalso *in*, forse un po' meno aderente alla realtà fisica del moto di chi o di ciò che è portato su un palcoscenico, ma più funzionale a quella figurata dell'insieme