

Vecchi ridicoli : sul comico dei veneziani imbertonai della commedia plurilingue cinquecentesca

Autor(en): **Merisi, Giovanni**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **69 (2022)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Studi sul teatro comico del Rinascimento**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1005919>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vecchi ridicoli: sul comico dei veneziani *imbertonai* della commedia plurilingue cinquecentesca

Giovanni MERISI

Université de Lausanne

Orcid: 0000-0002-5439-6130

Abstract: Il contributo vuole indagare alcuni aspetti all'origine del comico di una delle maschere più fortunate di sempre: Pantalone. Individuando l'archetipo del personaggio nei vecchi della commedia plurilingue cinquecentesca, il lavoro sonda alcuni aspetti della lingua di Andronico e Sier Tomao delle commedie ruzantiane *Bilora* e *Anconitana*, dei calmiani Zurlotto, Collofonio, Cornelio e Melindo, *Spagnolàs*, *Saltuzza*, *Rodiana*, *Travaglia*, e di Sabanello della *Pace* di Marin Negro, cercando di capire in che modo la varietà lagunare contribuisca alla resa scenica di questo carattere. Si farà particolare attenzione alla natura contrastiva da cui deriva il comico pantaloniano, analizzando tensioni di tipo linguistico, caratteriale e situazionale.

Keywords: Pantalone, teatro, commedia plurilingue, veneziano, vecchio

Or le parti de' vecchi sogliono essere per lo più ridicole, per essere innamorati, e la vecchiaia quando cade in questo errore è derisibile, come anche per esser avari, tenaci, sospetti e viziosi, quindi è ch'a' diversi linguaggi si sono attribuite le parti di padri, come al veneziano la parte di Pantalone, figurando un marcadante avaro, stitico, e facile ad innamorarsi, e se gli dà anche a parte di consigliere, essendo quei saggi, e venerandi padri di gran senno per le consulte...(Perrucci 1699: 245).

La *Regola VI*, contenuta nella seconda sezione del trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, e dedicata alle «Parti de' Padri e vecchi» descrive i tratti fondamentali che caratterizzano la maschera di Pantalone. I primi sono interdipendenti e non peculiari del «marcadante avaro». Infatti, la ridicologgine risultante dalla tensione tra premesse di partenza – vecchiaia, saggezza, assennatezza – e la nuova condizione emotiva – l'innamoramento – è comune a una categoria anagrafica e drammaturgica di lunga tradizione, già greca e latina e del teatro regolare¹. Nella com-

¹ In questo senso si vedano le parole di Pietro Levi: «Ma il Pantalone mercante veneziano, quasi simbolo della borghesia lavoratrice di Venezia, ha i suoi antenati nella Commedia greca e latina. Troviamo il Pantalone che si chiama Stepsiade, Filocleone, Blefiro in Aristofane, ed Euclione, Demifone, Nicobulo e Stalinone in Paluto: è il *Senex* della Commedia di Terenzio, ed è il *Pappus* delle Atellane [...] Vecchio ridicolo, canzonato da tutti, burlato dalla moglie, ingannato dai giovani, tradito nella sua ambizione...» (Levi 1911: 253). Per il teatro regolare è esemplare di questa continuità la trasposizione veneziana della *Mandragola*, ovvero la calmiana *Pozione* (1552), nella quale il corrispettivo veneziano di Nicia, Despontao, presenta molte

media rinascimentale a distinguere Pantalone dai suoi più o meno recenti antenati è il veneziano, varietà che definisce nettamente i limiti geografici e sociali dello personaggio, garantendone un'immediata riconoscibilità scenica. Qualche decennio prima rispetto alla pubblicazione del compendio del Perrucci, Pier Maria Cecchini descrive le caratteristiche fondamentali della maschera e, pur considerando «la gravità come nota dominante del carattere» (Spezzani 1962: 554), ne riconosce la natura ridicola:

La parte del vecchio sotto habito e nome di Pantalone è sempre parte grave, ma vien però mescolata fra le ridicole per la lingua e vestimento. Debbe però chi l'esercita ritener quella portione di grave, che non va mai disgiunta da persona la quale debbe riprendere, persuadere, comandare, consigliare, e far mill'altri offitii da huomo ingegnoso, non essendo mai detto personaggio inferior di conditione cittadina, o almeno di facultoso mercante. Può bene dar alquanto licenza alla gravità quando che con un servo tratta d'amori, banchetti, solazzi, o d'altre materie gustose, poiché così fanno anche tutte l'altre conditioni benché più gravi e eminenti (Cecchini 1628: 25).

Nei suoi *Avisi*, il capocomico individua due elementi attraverso i quali si verifica il rivolto comico della maschera. Il primo è di tipo situazionale, legato all'intreccio: può esserci comicità quando si parla di «materie gustose», come l'amore e altri «solazzi». Il secondo identifica il ridicolo nella costruzione stessa del personaggio: il «vestimento» – al quale possiamo accostare tutto quel perduto bagaglio di «caratteri soprasedimentali» (Folena 1991: 120) quali espressioni, acrobazie e lazzi – e la lingua.

Per quanto frutto di «un plurilinguismo di marca giocosa e macchinistica, che è il portato della specializzazione attoriale e della fissità dei ruoli proprie della Commedia dell'Arte» (D'Onghia 2014: 190) e la cui natura diverge profondamente da quella che anima, nei primi decenni del Cinquecento, la nascita del teatro plurilingue, il veneziano di Pantalone trova molti punti di incontro con il dialetto che caratterizza il tipo del 'vechio venezian', protagonista di varie commedie venete cinquecentesche, ed emblema della borghesia cittadina, prima nelle fortunatissime esperienze ruzantiane e poi, pur perdendo in parte la «verosimiglianza geografica o sociale» (*ibidem*), nelle opere, tra le altre, di Andrea Calmo.

Saranno quindi le battute di Andronico e Sier Tomao del *Bilora* (Ruzante 1981) e dell'*Anconitana* (Ruzante 1965) di Ruzante², i calmiani Zurlotto, Collofonio, Cornelio e Melindo, *Spagnolàs* (1549; Calmo 1979) *Saltuzza* (1551;

delle caratteristiche che saranno prima dei vecchi delle commedie qui analizzate e poi di Pantalone (D'Onghia 2009: 13-17).

² Il *Bilora* è stato probabilmente composto immediatamente dopo il *Primo dialogo* (o *Parlamento*), che narra di fatti avvenuti nel 1529 (cfr. Ruzante 1965: 15-25). Più discussa è la datazione dell'*Anconitana*, collocata probabilmente tra il 1534-35 (cfr. Vescovo 1989: 181-207).

Calmo 2006), *Rodiana* (1553; Calmo 1985) *Travaglia* (1556; Calmo 1994), e Sabanello della *Pace* di Marin Negro (1561; Negro 1987)³ – opera considerata da Ludovico Zorzi l'estremità finale dell'arco evolutivo del teatro veneto rinascimentale (1980: 101-129) – a fornire il materiale testuale nel quale ricercare il «primo repertorio linguistico di Pantalone» (Spezzani 1962) e in cui individuare quegli elementi che, tramite meccanismi semplificatori, diverranno significativi del comico della maschera. L'analisi qui proposta si divide in tre sezioni – 1. Rapporti linguistici e scenici, 2. Vecchiaia e gioventù, 3. Linguaggio affettivo e ingiurioso⁴ – volte ad analizzare porzioni di testo e modalità linguistiche esemplari della tensione scenica vista in precedenza.

L'entrata del "proto-Pantalone" (Folena 1991: 143) è sempre solitaria e monologante, sia nei casi in cui in scena non sono previsti interlocutori – così per Sier Tomao (A II,1), Collofonio (T I,7), Cornelio (R I,5) e Sabanello (P I,1) – sia quando altri si aggiungono successivamente al vecchio, come accade per Andronico (B IV) e Melindo (Salt. I,3) – raggiunti dai servi Zane e Saltuzza – e per Messer Zurlotto (S I), a cui seguono diversi personaggi. Le larghe maglie del monologo, rispetto al dinamico botta e risposta caratteristico del dialogo comico, permettono un'introduzione esaustiva del personaggio e dei suoi legami con la vicenda. I toni lamentosi e tragici delle battute d'entrata segnalano sin da subito che l'incontro del personaggio con ciò che 'disdice ai vecchi' è avvenuto: Amore ha già confuso i pensieri e le emozioni; il grottesco instupidimento è iniziato, e il mercante (o avvocato) tenta di razionalizzare la sua condizione ricorrendo a risorse intellettuali e oratorie del tutto insufficienti.

1. Uno dei tratti più evidenti sin dalle prime battute è il frequente ricorso a un «latino spropositato» (Folena 1991: 143), imitazione esasperata di una coesistenza linguistica con il veneziano già riscontrabile, a partire dal Trecento, in scritture pubbliche e private (soprattutto in ambito giuridico e notarile), tradizionalmente esclusive della lingua colta (Tomasin 2010: 35 e ss.). Si va quindi dai nessi discorsivi dal tono argomentativo – *tandem, tamen, breviter concludendo, in suma sumario* (B, IV,78-82), *sicut* (Sp. I,1 e T I,9,81) – a formule fatte – *talis qualis* (P I,1), *sed sic est* (R I,5,48), *cotidie temporibus* (T I,7,76) – che dovrebbero garantire un'argomentazione ben strutturata del discorso, ma che non fanno altro che appesantire la già ingarbugliata e ridondante

3 I titoli delle opere verranno d'ora in poi abbreviati: B = *Bilora*; A = *Anconitana*; S = *Spagnolaz*; Salt = *Saltuzza*; R = *Rodiana*; T = *Travaglia*; P = *La Pace*. Tutte le opere saranno citate seguendo, quando possibile, l'ordine: Atto (in numerazione romana, mantenuta anche per le scene di B che non prevede atti), Scena (non presenti in S, e nel quinto atto di P), Battuta (non presenti in A). Per la comprensione dei brani citati si rimanda sempre al commento dell'edizione di riferimento, aggiungendo informazioni puntuali laddove ce ne fosse bisogno.

4 Per completezza si riportano gli elementi alla base del linguaggio di Pantalone individuati da Spezzani a) Elementi affettivi b) Elementi gnomici c) Ricerche di espressività e di realismo dialettale d) Elementi aulici e parodia della lingua colta (Spezzani 1962: 565-577).

– preteritiva è la formula «*nihil repatatio repetamus*» (P I,1,4) – retorica del vecchio, come ben mostrato da questo passo della *Rodiana* (I,5,43): «...quanto me trovo adesso, al presente, in sti propri dì, in sta terra, *ita et taliter, totiens quotiens* che ’l me par esser ficào dentro una barchetta vuoda...». Quasi a testimoniare una certa consapevolezza circa l’insensatezza di quanto si sta enunciando, è frequente il ricorso a locuzioni che risultano pertinenti al ragionare e che rimandano a un’esperienza vissuta in prima persona – «...palpando *super loco*, conosce de vera scienza...» (T I,7,79) e *oculata fide* (R I,5,43) – o a fonti storiche e ufficiali: «*ut in cronicam scriptum apparuit*» (T I,7,79). Il discorso è puntellato anche da numerosi appelli a formule, spesso inserite strategicamente a inizio o fine frase, tratte dal linguaggio giuridico (o imitative di questo) – *simul e semel* (Sp. I,1), *prima facie* (R I,5,48), *stantibus terminis* (Salt. I,3,23) – o religioso: «*aliter memento homo, quia vado in probaitca pescina*» (Salt. I,3,23), «*quid natura sforzatibur, nunc et in hora mortis nostre amen*» (P I,1,5).

L’utilizzo parodico della lingua colta interviene spesso nei frequenti ricorsi, il più delle volte fittizi, ad *auctoritates*, come quello di Zurlotto a Cicerone – «come dise Tulio in la quinta Metaforica “*amor stringit suam funem ubi est debilitate nervorum*”» (S I,1) – o l’epigrama in distico attribuito a Marco Aurelio da Cornelio (T I,7,80): «*Ego sum tanquam omnium generatus, quia si de comitis ergo autem viro de quo maggius trastulabantur*»⁵. Il latino dei vecchi è sintomo di una cultura superficiale, costruita sulla ripetizione meccanica e contaminata dal dialetto, che interferisce con la corretta enunciazione di brevi formule come «*sicut ego son*» (S I,1) e storpia celebri passi, come il virgiliano *audentes fortuna iuvat* – «*audaces hominem fortuna i mena in cogolo*» (S I,1) – e formule – «*sic de singulis pro coversso*» (R I,5,45)⁶.

La ricerca di un discorso argomentativamente incisivo non si risolve unicamente nel ricorso al latino. La sintassi accumulativa è uno dei tratti più distintivi del *vecchio venezian*. Esempio in questo senso l’entrata in scena di messer Collofonio, che, sragionando sul suo amore per Leonora, figlia di Messer Proculo, infarcisce il discorso di *isocolon* di due, tre e quattro elementi:

Mortificando e torcolando e inliquidando e lambicando el pensier, l’intelletto, el cervello e la volentàe, fuora per i spiràcoli, per le commessure, per la piria e per la zarabotana mondial, che passa, che corre, che fuzze, che vola al

5 Il ricorso ad autorità fittizie e stravaganti è tipico della letteratura comico-realistica e burlesca. In questo caso si tratta di citazioni che non trovano effettivi riscontri negli autori chiamati in causa: secondo Cornelio, Marco Aurelio avrebbe ‘cantato’ questo distico «in tel senato de’ romani». Il ricorso all’*auctoritas* è ridicolizzato quindi, oltre alla commistione tra latino marcheronico e lingua popolare, anche dall’assurdità della vicenda narrata.

6 In questi ultime due casi è fortissima l’influenza del veneziano: ‘cogolo’: rete per la pesca delle anguille (cfr. Cortelazzo XVI, s.v. *cogolo*). *Coversso*: ‘coperchio’ (dal ven. *coverchio*) è evidente storpiatura del latino *converso*.

so àlveo e al fin del nostro viatico terrestio, cotidie *temporibus*, ultima strida e *inappellabiliter* dei usi e frutti e utilitàe che dié aver le creature incorporàe, formàe, plasmàe e sigilàe da quella prima bozzaùra e da quel gran desegno composto per el magno Esculapio e teribele monarca, daspuò la division del gielo dalla terra, el mar dai fiumi, i boschi dalle campagne e i grèbani dai luoghi desmèstighi, favorizando sta machina e sta opera magnifica de zorno da un afogào e superbo feràl e de notte da una bianchissima e reluistrante lumiera (T I,7,76).

Anche Sabanello, disperato per Doralice, figlia del greco Frangia, si affida a strategie sintattiche identiche:

Se per desperarse l'omo annichilasse parte dei so dolori, vista la presente farave un lamento, un epitafio, una epigrama, una desperazion, con un sberlar de occhi e un buttar via de testa, un storzer de colo, un sbampolar de brazze, un traghetar de buelle, un destirar de membri, che né Piramo vedando el fazuòl de madonna Tisbe, né Verzilio tacao in t'un çesto pilloto, né Sanson tosao ch'el pareva P. Bombeni, no ha mai fatto una desperazion *talis qualis* farave mi, puovero Sabanello d'i Condidì (P I,1,1).

Da subito si nota l'incedere pesante e difficoltoso del discorso, la cui inefficacia è allo stesso tempo causata e manifestata dall'accumulazione di sostantivi, verbi e aggettivi, che da una parte cercano di rimediare all'incapacità nel trovare il lessico adatto, e dall'altra denunciano la visione distorta e iperbolica che il protagonista ha della vicenda. Il tono grave del monologo non è sostenuto dal lessico, che si rivela, diradata la coltre di latinismi, estratto da contesti popolari. Nella successione di quattro gerundi che apre l'intervento di Collofonio, *torcolare* 'spremere' e *inliquidare* 'diluire' e *lambicare*, appartengono alla sfera contadina, legata alla produzione del vino. Dialettali sono anche le forme *piria* 'imbuto' e *zarabotana* 'cerbottana' ai quali il nostro aggiunge, tentando di confondere le acque, dei latineggianti *spiracoli* e *commessura*, accostabili diastraticamente al *mortificare* posto in apertura della serie verbale vista in precedenza. Nelle prime battute di Sabanello, a parole come *annichilire*, *epitafio*, *epigramma* seguono i popolari *sberlar* 'schiaffeggiare', *sbampolar* 'agitarsi', *destirar* 'distendere'. Emblema di questa tensione socio-culturale è la triade di esempi illustri, biblici e storici – Piramo (accostato al *fazuòl* 'accappatoio'), Virgilio (al *çesto pilloto* 'grande cesto per raccogliere la frutta') e Sansone (a P. Bombeni⁷) – alla quale si accoda un quarto elemento, decisamente meno elevato: Sabanello.

7 La natura ridicola del personaggio, la cui identità è oscura è confermata da altre occorrenze: nella *Caravana del Pini* e in un testo del Venier. In entrambi i casi si cita un *Piero Bomben* (o *Bonben*, i cui connotati comici potrebbero essere dovuti all'associazione paretimologica con 'bombo' = vino (cfr. Cortelazzo XVI s.v. *bombo*)), nel primo accostato a *sogiar* 'schernire, burlare': «Sia pi scampao / Che un amorbao, / E pi sogiao, che n'è Piero Bonben». Nel secondo alle

Dal monologo d'apertura il vecchio non esce indenne. Il latino zoppicante – che il più delle volte si limita alla sola riproduzione dei fonemi della lingua colta – la sintassi macchinosa e ripetitiva, il ricorso al lessico popolare e, non da ultima, l'ossimorica condizione di innamoramento e vecchiaia, pongono le basi dello stravolgimento comico del personaggio, non abituato a falsi consigli, inganni e beffe (e quindi incapace di riconoscerli). Al dinamismo delle vicende, dettato da un susseguirsi intricato di alleanze, tradimenti e raggiri, si contrappone la staticità intellettuale del mercante, che si affida sempre – errando – ai servi e a una consapevolezza distorta dei propri mezzi, sia fisici che mentali.

Spesso si assiste a una tensione generata da manifestazioni linguistiche del tutto incoerenti e fuori luogo rispetto a quanto succede in scena. Nelle commedie analizzate, i vecchi sono frequentemente protagonisti di ridicoli tentativi di introduzione clandestina nelle abitazioni delle amate. Collofornio, convinto con l'inganno che Leonora provi dei sentimenti per il *vilan* Gianda, si presenta travestito da quest'ultimo alla porta del padre di lei, Messer Proculo, e, scambiato per un vile contadino, viene aggredito fisicamente. Indolenzito, abbacchiato e vestito poveramente, il vecchio innamorato racconta l'accaduto ricorrendo a impacciate rielaborazioni di sentenze e salmi: «*si fortuna perit nullus homo me consolavit*»⁸ e «*Faraonem dirupisti ossa mihi e carni vetera*» (*T* III,13,235-237)⁹. Qualche scena più avanti, mezzo nudo, sentenzia uno sgangherato «*tibi soli dolentis agaricon*» (*T* IV,1,21)¹⁰, subito seguito da un dissonante «cagastrazze» e, una volta nella cesta di carbone che, nelle sue intenzioni, lo celerà entrando in casa dell'amata, si affida a un «*memento salutis in nobis codam presenti corporis*»¹¹ dai sentori liturgici (smorzati immediatamente dall'illusione, oscena, alla 'coda'), subito seguito da un meno cerimoniale «Dio me la mandi bona» (*T* IV,1,28). Situazione del tutto simile, scenicamente e linguisticamente, è quella presentata dal Negro nella *Pace*: Sabanello, dopo aver esercitato il belato (*P* II,8,147-149) che lo aiuterà, in aggiunta alla pelliccia ottenuta scorticando personalmente l'animale, a spacciarsi per l'agnello di proprietà di Frangia, padre di Doralice, se ne esce con un sentenzioso e macheronico «*periculi in maris periculi in terra*» (*P* II,8,151) il cui tono dottrinale stride con l'assurda situazione, come stride quel «*tamen, et in tenebris omnia fatta sunt bona*» (*Salt.* V,5,75) in bocca a Melin-

bàgie 'burla, scherzo': «De ste to bàgie, del to grandizar, / Che no me accordaria Piero Bomben» (cfr. Pini 1573: 45r e Venier 2001: 169).

⁸ In questo caso si tratta di una rielaborazione ovidiana (*Tristia* 1,9,5; cfr. Tosi 2017: §1706).

⁹ Cfr. *Salm.* 115,7.

¹⁰ *Lagarico*, tipo di fungo dalle proprietà drastiche ed emetiche (cfr. TLIO s.v. *agàrico*), è in questo caso allusione oscena.

¹¹ Il passaggio è parodia dell'inno mariano *Memento salutis auctor* cantato durante il periodo natalizio.

do entrando nel buio che dovrebbe celare l'amante, sostituita dall'inconsapevole fantesca Rosina.

La contaminazione tra elementi bassi – di tipo linguistico e situazionale – ed elementi alti è uno strumento fondamentale nella resa comica del personaggio. Serve quindi a questo scopo l'accostamento del virgiliano *omnia vincit amor* – enunciato in un momento di particolare esaltazione da parte di Melindo, convinto della riuscita del suo piano – a un più basso «el tira pì [...] la gola una panaela ['pappina'] amorosa ca trenta saoreti ['dolcetti'] de casa» (*Salt.* V,5,65). Lo stesso Melindo che qualche scena prima (*Salt.* II,7,99) avrebbe voluto «strucolar» 'abbracciare, stringere' l'amata Panfila, facendosi così «cognoscer *in operibus* e non *in verbis loquacis*»¹² e che, euforico per il perdono di Clina, sua moglie, per le sue – non riuscite – malefatte, esclama «*Pro famen lupus fecit tremare pastoribus!* L'è una gran cosa a chi ha petito restar a dezun!» (*Salt.* V, 174)¹³.

2. «...facendo la parte di un vecchio cadente, ma che voglia afferrare la gioventù» (Perrucci 1699: 247). Il contrasto tra gioventù e vecchiaia è una delle tematiche più ricorrenti nelle commedie, ed è uno dei principali motori della comicità del «proto-Pantalone». In alcuni casi il riferimento all'età è diretto – «...in sta etae!» (S I,1), «...in sta mia etae» (R I,5,48) – e preciso, come i «nuoveçento mesi, tre settemane, do zorni, quatr'ore» di Collofonio (*T* I,7,78), che si meraviglia del sentimento provato ma trova consolazione per analogia emotiva in un interminabile elenco di «vecchi antighi» (*T* I,7,78), *auctoritates* sulle quali si basa anche Cornelio, difendendosi dalle domande accusatorie di Demetrio (*R* III,6,53-54):

DEMETRIO Chié, donga vui se' numerào? o càtergos te diavule, te par mo vui chié ve stan be chiesti cosi? no l'è vergugna andesso 'namurari de vostro tembo?

CORNELIO Moia, anche Aristotele e Marguttin e Quintilian¹⁴ ha volesto manzar de sto çitronato: no poss'io, anca mi, farme un soffritto d'una còda d'un gambarello? co sarò morto ve incago int'el viso, mi: parto!

Alla vecchiaia si può alludere indirettamente attraverso la poca dimestichezza con gli usi contemporanei (si veda per esempio la domanda (A II,4) «che canzon cantàvestu? Canzon che se usa adesso, o pur canzon vecie?» di Sier Tomao a Ruzante) e, soprattutto, tramite riferimenti a guai fisici, come

¹² L'affermazione latina è ancora una volta attribuita, fintamente, all'*auctoritas* di Cicerone, come già accaduto in S I,1 (cfr. Calmo 2006: 98).

¹³ La definizione *Latinus grossus facit tremare pilastrus* indicava, nell'antichità, la parlata latina vittima di influenze volgari sintattiche e lessicali. La rielaborazione di questa sentenza, si veda anche il v. 666 della *Macaronea* di Tifi Odasi «amazat gentes, facit tremare pilastrus», utilizza un costrutto, 'facere + infinito', caratteristico del latino maccheronico (cfr. Calmo 2006: 166).

quelli di Sier Tomao la cui vista non lo «serve tropo ben» per cui ha bisogno degli *ociali* e che fatica a muoversi a causa del *cataro* (A II,3) e della *siatica* (A V,4). Dolori e difficoltà motorie sono manifestate anche da Collofonio, che risponde all'invito del servo Brocca, dal tono (non còlto) evidentemente metaforico e parodico, a eseguire «quei vostri salti mortali e bestiali che facevi nella vostra gioventù»¹⁵: «e che voravistu, che me frantumasse tutto? si avessemo tre o quatro leti e' te contenterave» (T II,13,230-231). In S II,30 Zurlotto si dice «amarizao de amaritudine» data la sua condizione: le ossa consumate («ho fracà tanto ste puovere e desnuae osse, che *nihil superius*») sono connesse tramite metafora erotica al martello troppo usato, e quindi causa di difficoltà negli atti amatori, quasi a testimoniare la veridicità del detto «*qui seminant in senetute* sue sagite veneree, acorgie pontaruoli che ghe intra int' i parei de le buele» (S II,30).

I continui riferimenti alla degradazione fisica mirano alla denuncia di un fatto più importante: l'incapacità amorosa che affligge i vecchi e che essi non vogliono riconoscere cercando di eludere lo schema secondo il quale alla gioventù corrisponde l'amore e alla vecchiaia l'inadeguatezza rispetto a esso. La dignità erotica del mercante è quindi difesa tramite decisi dinieghi della condizione di anzianità, come mostrato da questo scambio tra Brocca e Collofonio (T IV,7,303-309):

BROCCA	Voi non farete nulla.
COLLOFONIO	Ben, perché?
BROCCA	Che so io? Per esser voi un poco al tempo.
COLLOFONIO	Oh sier frómbola, siben te paro cusi canùo e' son forse più zovene che ti no te impensi.
BROCCA	Si... di cervello!
COLLOFONIO	Che cosa hastu ditto?
BROCCA	Io dico che può essere e ch'avete bon cervello.

È sempre Collofonio a rispondere collerico «l'è ben differenzia da messer pare a innamorà», sentendosi chiamato con un troppo familiare e anagraficamente qualificante «caro padre» dall'amata Leonora (T I,8,92-95). Melindo definisce «buffali, ignoranti, invidiosi, maligni e gaioffi» quelli che gli dicono che si dovrebbe «destiore [dalle faccende amorose], e che oramai el sol va a monte, e ch'el me manca la vertue *diritiva, premitiva e sustentativa...*» (Salt. I,3,23).

All'illusione di una condizione di gioventù, o meglio di non-vecchiaia, si mescola spesso la convinzione di poter appagare il desiderio sessuale attingendo a qualità sconosciute ai giovani, quali acutezza d'ingegno, prudenza

¹⁵ Gli stessi «bestialissima saltareli e cantarugni» eseguiti «teribelmendi» di cui parla Cortese a Collofonio in T II,16,310-315.

– come confida Missier Zurlotto al villano «e’ te digo ch’el besogna inzegno saldo, a chi vuol star contenti; e andar pesai, masime un de la mia etae, si-ando zonto in le forze d’amor» (S III,25) – e fedeltà: Sier Tomao raccomanda a Ruzante di riferire all’amata «che la puol esser çerta che mi no andarò ancùo drio a questa, doman drio a quel’altr, co fa i zoveni» (A II,4). Manifesto in difesa dell’amore in vecchiaia è questo monologo di Collofonio. Ancora deluso dal recente rifiuto di Leonora, il vecchio lamenta l’ignoranza delle donne circa la «senetùe costante e fidelissima», la cui sola *tarra* ‘difetto’ è la *zolesia* ‘gelosia’ che, tramite un’impegnativa progressione testuale diviene, infine, pregio (T I,19,257):

Veramente, si le donne cognoscesse de che utilitàe, governo e contento sé l’acostarse ai vecchi, no gh’è dubio, rispetto o clausola che le no butasse una tansa [‘tassa’] infra d’esse e far un idolo d’oro con un braccio de barba bianca e piantarlo su la piazza in onor della senetùe costante e fidelissima, e che ’l sia la veritàe andé a lezer e considerar l’*Ecatonfila*¹⁶. Quanta tarra mo se tro-va in nualtri è un puoco de zolesia, e questo vien da bona parte, perché chi ama teme: a temendo l’amor s’incarna, incarnando el cresce el desiderio, desiderando se voria star d’ognora insieme e, a stagando, el se vien a conzelar una amicizia cordial e definitiva, per la qual cosa beada madonna Lionora si la prenderà sto so bon partio, come son mi, omo iuridico, ben adotào dalla natura e anche d’altri privilegi, si ben si.

A queste argomentazioni, si contrappone la *vox populi*, sempre pronta a svilire le parole e a intralciare le gesta dei vecchi, le cui velleità amorose foraggiano le malelingue, dalle quali scaturisce una rappresentazione grottesca dello «sdentao stomacoso» (T IV,13,426), del «venchio sbutengoso» (T II,10,125), del «vecchio vecchio, brutto brutto, che ancora non ha i denti» (T IV,9,383)¹⁷, vittima di beffe e inganni monetari perché, come dice la ruffiana Ortica, con questi «vecchi chilosì, co i sé innamorai» bisogna fare così (P I,2,51), approfittando del fatto che «tosto l’uomo si avvicina alla vecchiezza si accosta alla pazzia e bene ella se ne cava solazzo» (T I,17,220). Le difficoltà fisiche, la resistenza dell’amata – la quale preferibilmente «vorrebbe un bel giovanotto» (S II,1) – i beffardi servitori e l’etichetta che condanna «queste sorte de matremunio»¹⁸, destinano a sicuro fallimento gran parte delle vicende amorose inscenate in questi testi¹⁹.

17 Garbino conclude la descrizione degradante di Collofonio con un *tricolon* di nomi sbagliati «Polonio, Melonio, Cervonio» (T IV,9,385).

18 Proculo definisce queste unioni «scanduli» (T IV,8,335), salvo poi cedere immediatamente alle pressioni di Collofonio, benedendo l’unione tra quest’ultimo e la figlia.

19 Un’eccezione è costituita dall’*Anconitana*, nella quale la beffa non consta nella non riuscita delle imprese amorose, ma piuttosto nello ‘scambio di favori’ della moglie a un ignaro Sier Tomao (come direbbe Lecardo «la fersora fa beffe del lavezo» (Salt. III,1,24)).

Anche se agisce in un impianto strutturale atipico – un solo atto di dieci scene – e in un intreccio dai risvolti più tragici che comici, lo stesso Andronico, pur godendo di una situazione amorosa favorevole – Dina ha abbandonato il violento marito Bilora e si è rifugiata in casa sua – fa il suo esordio scenico ragionando dubbioso di vecchiaia, gioventù e amore:

Or tandem el xe pur la veritae, al corpo de mi, che chi no fa so puerizia in zoventúe, el besogna farla in so vecieza. Mi a me arecordero al mio tempo, quando quele bone memorie, massime missiér Nicoletto di Aliegri e messiér Pantasileo da Bucentoro, le so magnificenzie me diseva: “Che vuol dir Andronico che ti stà cussí perso, de male voia? Che diavolo no te tròvistu una fía, a darte piasere con essa? Quando voràstu aver piaser, né bon tempo; quando non ti porà pí? Te me par un omo a no so che muodo mezo incantao. Mo tiente a mente vè: e recòrdate che in to vecieza ti farà qualche materia per amor può”. Com che xe anche stao. E sí saràve squasi pí contento esser innamorao adesso che quando giera zòvene, si 'l no fosse per una cosa che purassé fae me vasta el dessegno, ché non respondent *ultima primis*. Oh, diavolo, el xe una male cosa vegnir veci; tamen el me bastaràve l'anemo ancora. Basta, mo no pí; perché in efeto a no son nianche vecio in decrepitae (B IV,78-79).

3. Uno dei tratti più significativi che accomuna i vecchi delle commedie plurilingue e poi identificativo dell'espressività pantaloniana, è la forte instabilità emotiva, che alterna manifestazioni dalla «coloritura iperbolicamente affettiva» (Spezzani 1661-62: 566) a più o meno fantasiose contumelie.

Gli incontri dei nostri con l'amata sono spesso caratterizzati da un linguaggio *saoroso* e *proffumato*: goffo e sproporzionato corteggiamento linguistico prontamente deriso e rifiutato, come accade a Collofonio con Leonora (T I,8,83):

COLLOFONIO Buona salute, buon giorno, Dio vi salvi, madonna, signora, donzella e bella fia: arecordeve che son schiavo della soleta del zoccolo che tocca la zapada che fa ombria della spagnolesca mercede, umanitàe contumeliosa vostra...

LEONORA Ohimè ohimè, che salutatione proffumata, è ella più longa?

COLLOFONIO E' la non è miga troppo saorosa, ma e' ve priego ben che la proffumeghé con la vostra bona e zentil grazieta.

LEONORA Dove avete imparata questa vostra retorica silvatica?

COLLOFONIO An, fia dolçe, vu volé dir *sylvestram tenui ut ibi puramente colendi*? ma aldi, sior cara, vu me de ben a mastegar retoriche, povereto mi, *oh oh oh!*

Qualche battuta più tardi, la «madonna, signora, donzella» verrà degradata a «garzona crudel» (T I,8,99, la stessa sarà poi definita «truffadora»

(*T IV,239*) per averlo definitivamente rifiutato). Sabanello cerca di ottenere il perdono di Pantasilea attraverso un'enumerazione aggettivale fondata su materie preziose «mogièr cara, d'oro, de veluo, de balassi, de saffili» (*P V,240*). Più sincera e meno nobile – quasi a testimoniare un rapporto più genuino con il volgare – è la manifestazione d'affetto rivolta dallo stesso alla ritrovata consorte Marietina (Creusa) una volta scoperta la sua vera identità: *armèr de dolcezze* ('armadio di dolcezze'), *penaruòl* ('contenitore per aghi') *desfornio, mama mia da le tette grande* (*P V,304-306*). Nel *Saltuzza* Melindo, parlando con Saltuzza, si riferisce all'amata Panfila (che non entra mai in scena, come Agnesiana dal «viset fort pulit» (I,13) de *La Spagnolas*) paragonandola a «una rosa, una viola, e un carubin» (*Salt. I,3,39*). Anche nell'*Anconitana* e nel *Bilora* ritroviamo la stessa tipologia di lessico per descrivere e parlare alle amate. Sier Tomao attinge al repertorio dei beni preziosi discorrendo con Doralice, definita «perla mia», «zogièlo caro» (due volte), «tesoro mio» e con un più elaborato «pì dolçe che coronela de zucaro fin» (*A IV,5*). Andronico nel *Bilora* si sofferma sulle caratteristiche fisiche di Dina, che «par un anzolo cherubin» (come già in *Salt. I,3,39*) e che ha «un bochin che fa volontae de basar» (*B IV,80*).

Il linguaggio affettuoso – come già visto nel repentino cambio di registro di Collofonio – quasi mai è sintomo di un sentimento sincero, e quasi mai è esente da secondi fini. La gentilezza verso le amate è offuscata da una profonda misoginia che emerge in quasi tutte le opere. Nel *Bilora* Andronico afferma che la «la mazor parte [dele done] ghe n'ha puoco [de cervello]» (*B IX,128*). Sier Tomao cova un odio profondo per la moglie, definita «diavolo» (*A IV,3*) e «bestia» (*A V,3*), arrivando a minacciare violenza fisica, in un dialogo con Doralice che ben mostra l'ambiguità del vecchio: «Questo diavolo de mia moier, al sagramento mio, ghe voio dar diese bastonae per ste parole! E per zò, fia bela, fia zentilesca» (*A IV,5*). La violenza fisica si verifica nel *Saltuzza*, in cui Melindo picchia la «poltrona da puoco» e «putana lara» (*Salt. V,148*) Rosina perché «in effetto el besogna incantar ste asene co' se fa le bisse, con un baston sul cao» (*Salt. IV,3,32-47*), lo stesso Melindo che poi chiederà perdono alla moglie Clinia con un patetico tricolon «cara muier, bella muier, dolce muier» (*Salt. V,153*).

Nel rapporto coi servi, lodi e insulti sono distribuiti in egual misura a seconda della momentanea utilità o inutilità dell'interlocutore. Melindo, lo stesso che picchia la serva Rosina, si rivolge con amore a Saltuzza – «frar», «frar mio» (*Salt. I,3,25*), «dolce fio caro/caro occhio» (*Salt. I,3,49*), «speranza d'oro, anema mia» (*Salt. I,3,65*), «cuor mio dolce» (*Salt. I,3,67*) – e arriva iperbolicamente a offrirsi come schiavo – «Caro bello Saltuzza, fallo caro messer mio, e còmpreme per schiavo» (*Salt. I,3,69*) – disposto quindi, a parole, a stravolgere l'ordine sociale pur di ottenere l'aiuto del servo. Ruzante è

definitino sia «fio belo» (quando sier Tomao vuole cavargli un'informazione) che «bestia», «pigro», a volte in rapida successione (A IV,3):

SIER TOMAO Sto sferdimento no me lassa sentir. Sta' in pase, vie' zà, bestia, dime co ti ha fato...
 RUZANTE Miegio ch'a' fesse mé in mia vita, e la meior noela, per mi, che foesse mé.
 SIER TOMAO Ben, che cossa? Di' via, caro fio belo.
 RUZANTE La puta m'ha impromesso, ela, a mi!
 SIER TOMAO Va', diavolo! E' digo de mi. Co hastu fato de quele zanze?

Messer Zurlotto aggredisce Stratioto chiamandolo *laro impicao* (V,3), *squartaizo* 'delinquente' (V,7), *bruo de sardelle* 'brodo di sardine' (V,9)²⁰, *frustaizo* 'che merita frustate' (V,11)²¹, salvo poi ricorrere a un lessico completamente diverso una volta compresi i destini dell'impari lotta (a Stratioto si aggiunge il servo di Zurlotto): «M(isier) Stradioto caro, fradel dolze, e' son sempre vostro» (V,21).

Lontani dall'esaurire gli aspetti del comico pantaloniano, gli esempi qui adottati mostrano come spesso la natura comica del personaggio si manifesti attraverso l'accostamento di elementi tra loro opposti. La «lingua veneziana» – più di ogni altra varietà accostabile, per risorse espressive, al toscano – «con i suoi dialetti, proverbi, e vocaboli» (Perrucci 1699: 247) è il motore principale di questa tensione, sia quando interferisce nei pedanteschi 'latinorum' dei vecchi, sia quando ne colorisce le intemperanze emotive. L'espressione orale – nelle commedie artificiosa e funambolica imitazione del 'volgare cittadino' in uso nella Venezia rinascimentale – oltre a caratterizzare geograficamente e socialmente il tipo, ne descrive, attraverso i meccanismi stilistici visti, la trasformazione comica che avviene in scena, dove la condizione amorosa e il logorante confronto con la gioventù, stravolgono tutti quei connotati 'gravi' – «riprendere, persuadere, comandare, consigliare, et far mille altri offizi da huomo ingegnoso» (Cecchini 1628: 59) – intrinseci alla condizione anagrafica e sociale dei «venerandi padri» (Perrucci 1699: 245).

20 Epiteto utilizzato anche da Sabanello ai danni di Frangia: «Ah, batizao in brùo de sardelle» (P V,227).

21 Si noti la desinenza in *-izo* caratteristica del dialetto veneziano.

Bibliografia

- Alberti, Leon Battista, *Opere Volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, 1973.
- Beolco, Angelo (il Ruzante), *Dialogo secondo*, in Id., *I dialoghi*, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1981, pp. 137-171.
- Beolco, Angelo (il Ruzante), *L'Anconitana*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1965.
- Calmo, Andrea, *La Spagnolàs*, a cura di L. Lazzerini, Milano, Bompiani, 1979.
- , *Il Saltuzza*, a cura di L. D'Onghia, Padova, Esedra, 2006.
- , *Rodiana*, a cura di P. Vescovo, Padova, Antenore, 1985.
- , *Il Travaglia*, a cura di P. Vescovo, Padova, Antenore, 1994.
- Cecchini, Pier Maria, *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padova, Guaresco Guareschi, 1628.
- Cortelazzo, Manlio, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena, La Linea, 2007.
- D'Onghia, Luca, «Drammaturgia», in *Storia dell'italiano scritto. II. Prosa letteraria*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 153-202.
- , «Pluridialettalità e parodia. Sulla *Pozione* di Andrea Calmo e sulla fortuna comica del bergamasco», *Lingua e stile*, XLIV (2009) pp. 13-17.
- Dizionario delle sentenze latine e greche*, a cura di L. Tosi, Milano, BUR, 2017.
- Folena, Gianfranco, «Le lingue della commedia e la commedia delle lingue», in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 119-146.
- Giovanardi, Claudio - Trifone, Pietro, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino, 2015.
- Levi Cesare, «Il vecchio papà della Commedia: Pantalone», *Emporium*, 299, 1919, pp. 253-265.
- Negro, Marin, *La Pace*, a cura di S. Nunziale, Padova, Antenore, 1987.
- Perrucci, Andrea, *Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699.
- Pini, Modesto, *Delle Rime piasevoli di diversi auttori, nuovamente raccolte da M. Modesto Pini, & intitolate La Carovana. Parte prima, In Venetia*, Appresso Sigismondo Bordogna, 1573.
- Spezzani, Pietro, «Il linguaggio del Pantalone goldoniano (I)», *Ateneo veneto*, 152, 1961, pp. 47-69.
- , «Il linguaggio del Pantalone goldoniano (II)», *Ateneo veneto*, 153, 1962, pp. 23-44.
- , «Il primo repertorio linguistico di Pantalone», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXX, 1962, pp. 549-577.
- , «Il linguaggio del Pantalone pregoldoniano», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXI, 1963, pp. 643-710.

- . «L'Arte rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della Commedia dell'Arte», in *Lingua e strutture del teatro italiano del rinascimento*, Padova, Liviana Editrice, 1970, pp. 355-438.
- Tessari, Roberto, *Commedie dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1984.
- TLIO = Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (<tlio.ovi.cnr.it/TLIO>)
- Tomasin, Lorenzo, *Storia linguistica di Venezia*, Roma, Carocci, 2010.
- Trifone, Pietro, «Le due vie del parlato teatrale: realismo e deformazione», in F. Bini (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 343-354.
- Venier, Maffio, *Poesie diverse*, a cura di A. Carminati, Venezia, Corbo e Fiore, 2001.
- Vescovo, Piermario, «Possibilità, verosimiglianza, infinita probabilità. Appunti in margine alla datazione dell'*Anconitana* di Ruzante», *Quaderni veneti*, 10, 1989, pp. 191-207.
- Zorzi, Ludovico, «Per una storia del teatro veneto. L'esperienza dei mariazi e la *Betia* del Ruzante», in M. Cortelazzo (a cura di), *Guida ai dialetti veneti*, II, Padova, C.L.E.U.P., 1980.