

Lingua e dialetto come espressione dell'altro nella commedia del Cinquecento

Manuela Caniato
K.U.Leuven

È fatto noto che i diversi personaggi della Commedia dell'Arte parlano lingue diverse. Gli Innamorati si esprimono in toscano, gli Zanni o servitori in dialetto bergamasco, i Vecchi spesso rendono riconoscibili le loro maschere utilizzando il dialetto della città di provenienza. Questo plurilinguismo non costituisce una novità, ma è piuttosto un'eredità della commedia erudita in volgare dei primi del Cinquecento.

Nei primi anni del Cinquecento, dopo aver faticosamente abbandonato il latino delle rappresentazioni di Plauto e Terenzio la commedia parla in volgare. Famoso è il prologo, erroneamente attribuito al Castiglione ma molto probabilmente dello stesso Bibbiena, a *La Calandra*: «Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia [...] in prosa non in versi; moderna, non antiqua; volgare, non latina»¹ in cui pare che la modernità dell'intreccio, la prosa e il volgare siano da considerarsi come il manifesto della nuova commedia "cortegiana".

Il volgare della commedia però, malgrado i dettami e la vivacità della questione della lingua, non è quasi mai il monolitico toscano proposto dal Bembo, ma piuttosto una lingua che ricerca sovente un forte espressionismo. Del resto viene ammesso anche nel *Discorso o dialogo della nostra lingua*, attribuito al Machiavelli, con conseguenze del tutto diverse da quelle della pratica teatrale a venire²: «Ma perché le cose sono da trattare ridicolamente, conviene usare termini e motti che facciano questi effetti»³.

Questo espressionismo si manifesta molto presto in termini di plurilinguismo

Volgare ↔ altri dialetti
Volgare ↔ altre lingue

Nelle commedie di Ludovico Ariosto, per esempio, notiamo che alcuni personaggi usano le espressioni larghe e lente della sua Ferrara. In particolare, quando l'autore ricerca un effetto comico semplice e diretto si avvale di espressioni la cui carica dialettale è più forte.

NUTRICE: Nessuno appare; sì che esci, Polinesta, ne la via, dove ci potremo vedere intorno, e seremo certe almeno non essere da alcun altro udite. Credo

¹ Bibbiena, *La Calandra*, a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1985 (prima ed. 1967), p. 61.

² L'autore propone uno stile espressivo esclusivamente in volgare toscano e critica l'Ariosto per l'uso di espressioni padane.

³ Nicolò Machiavelli, *Tutte le opere*, a cura di Alessandro Capata, Roma, Newton Compton, 1998, p. 806.

che in casa nostra sino le lettiere e le casse e li uscì abbino li orecchi.
POLINESTA: E bigoncioni⁴ e pentole l'hanno similmente⁵.

Se poi si prende in esame la produzione dialettale vera e propria, si nota un fenomeno inverso. Il Beolco ricerca l'effetto comico facendo esprimere i suoi personaggi in toscano. Naturalmente un toscano "sbagliato".

BETÍA: Uuh! A' m'ái fato morire el cuore.
TONIN: Morí el cur? A mi no morirà 'l zà, ché no l'ho⁶.

Nel brano de *La moscheta* preso in esame è evidente il contrasto fra la lingua di Betía, che si comporta da signora davanti a uno sconosciuto e abbozza un volgare toscano, e il rozzo dialetto di Tonino.

Da questi pochi esempi sembra di poter ricavare una conclusione molto generale: nella commedia del Cinquecento l'accostamento di lingue e dialetti diversi è uno degli elementi comici più importanti. Il contrasto creato dalla diversità dei dialetti e da lingue differenti provoca effetti comici semplici, ma di sicuro successo.

Ciò che fa da sostrato a questa comicità, è la percezione della diversità, il riconoscimento che chi parla in modo diverso è ineluttabilmente diverso. Questa percezione da sola non pare però sufficiente a scatenare la comicità. L'ipotesi è che quello che muove al riso è tutto il mondo simbolico e stereotipico che si nasconde dietro la diversità e che scatena la risata nel momento stesso in cui questo mondo prende vita grazie alle parole.

Quando un personaggio si esprime in una qualsiasi lingua altra (diversa da quella socialmente accettata al momento della comunicazione), chi lo ascolta mette in atto tutta una serie di processi cognitivi che vanno dal riconoscimento della parlata all'attivazione di conoscenze e stereotipi sul luogo di origine della parlata e di chi vi abita.

Queste conoscenze pregresse, facenti parte della competenza del pubblico, sono organizzate in modo gerarchico da un grado zero (riconoscimento dell'esistente), fino a forme stereotipiche molto elaborate⁷. Un possibile grado zero potrebbe essere che sento un bergamasco parlare e lo riconosco come tale. Il grado stereotipico potrebbe essere che gli abitanti di Bergamo sono montanari, chiusi e rozzi, ma grandi lavoratori e appassionati di buon vino. Questa radice antropologica del plurilinguismo potrebbe essere utile anche a spiegare la diffusione nella commedia del Cinquecento di personaggi-tipi caratterizzati dalla loro provenienza. Questi personaggi saranno poi l'humus dal quale nasceranno le maschere della Commedia dell'Arte. Per continuare con il precedente esempio, prendiamo il Bergamasco.

Ha nome La Cortigiana, et è per padre toscana e per madre da Bergamo. Però non vi maravigliate s'ella non va su per "sonetti lascivi", "unti", "liquidi cristalli", "unquanto", "quinci e quindi" e simili coglionerie, cagion che madonne

⁴ Orci con grossi manici.

⁵ Ludovico Ariosto, *I suppositi*, a cura di Luigina Stefani, Milano, Mursia, 1997, p. 155.

⁶ Ruzante, *La moscheta*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di Guido Davico Bonino, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, p. 255.

⁷ Per un'analisi dello stereotipo dal punto di vista della psicologia sociale vedi Jean Maisonneuve, *La psicopsicologia*, Firenze, Sansoni, 1979, p. 121 e ss. Particolarmente interessante è l'osservazione che la formazione degli stereotipi appartiene al processo generale di schematizzazione e di organizzazione delle conoscenze in categorie, uno dei più studiati e discussi processi cognitivi umani. Per tutta la problematica legata alla nozione di categoria vedi Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1999.

Muse non si pascono si non d'insalatucce fiorentine!⁸

Questo è il prologo de *La cortigiana* di Pietro Aretino che rimane immutato nelle due versioni della commedia: quella del 1525 e quella del 1534. L'autore prende posizione sulla questione della lingua contro un eccessivo purismo toscano dicendo che la sua commedia è di madre bergamasca. Pensiamo che il testo voglia giocare sul contrasto fra puro-raffinato e impuro-rozzo, per cui avanziamo l'ipotesi che già nel 1525 Bergamo fosse conosciuta per la sua parlata peculiare e non proprio raffinatissima. Del resto l'autore conferma l'idea che ha del dialetto di Bergamo più avanti:

GRILLO, solo: [...] E quella bestiaccia di Maestro Andrea li fa credere cose che fariano bugiardo il Vangelo; e messere parla per “mi” e per “sí” come un bergamasco e usa vocaboli che non l'intenderebbe l'interprete⁹.

Quindi il Bergamasco è colui che parla una lingua rozza e incomprensibile che ha bisogno dell'interprete. Non solo, ma per l'Aretino oltre a questo aspetto si aggiunge anche quello professionale: il Bergamasco è un facchino. Parlando di un attore che recita con svariate voci il commediografo dice: «Egli faceva un facchino, che ogni bergamasco gliene avrebbe dato vinta»¹⁰. La sua caratterizzazione è abbastanza forte da trasformarlo in personaggio.

La venexiana e *La moscheta* sono fra le prime commedie in cui il Bergamasco diventa personaggio. È interessante notare che sono entrambe di area veneta. Nel 1428 Bergamo passa sotto il dominio della Repubblica di Venezia e questo modifica l'assetto strategico della città che diventa da luogo di transito a luogo di confine avendo Venezia il proprio centro strategico sul mare. È probabile che gli scambi fra la Serenissima e Bergamo fossero frequenti e che cittadini bergamaschi si recassero a Venezia per lavoro. È altrettanto probabile che la loro parlata “rozza” portasse a considerarli appartenenti a classi sociali inferiori.

Il primo Bergamasco letterario di cui parliamo è il servitore Bernardus de *La venexiana*. L'anonimo autore della commedia non dice esplicitamente che il personaggio è di Bergamo, ma il suo dialetto è riconoscibilissimo e inoltre dice «Maidé»¹¹ che secondo l'Aretino è il vezzo tipico di chi viene da Bergamo¹². Bernardo fa, naturalmente, il facchino:

NENA: Bernardo, frar, o' vastu cussi in pressa?
BERNARDUS: A' vaghi al magazì de Garipol, a cargà robì¹³.

Ma per la sua discrezione, affidabilità e disponibilità viene utilizzato per compiti delicati:

NENA: Ti volio dir un secreto; ma tasi, a <zò> che, caro frar, che la terra nol sapi. E po', voio che te fasi un servisio grande.

⁸ Pietro Aretino, *La cortigiana* [1525], a cura di Federico Doglio, Roma, Torre dell'Orfeo Editrice, 2001, p. 12.

⁹ Ivi, p. 86.

¹⁰ Pietro Aretino, *I ragionamenti*, Bologna, Sampietro, 1965, p. 45.

¹¹ Anonimo, *La venexiana* [1528?], a cura di Giorgio Padoan, Venezia, Marsilio, 1994, p. 47.

¹² Pietro Aretino, *La cortigiana*, cit., p. 55 («M. ANDREA: Galante; e se persona dicessi: “Se' tu da Bergamo?”, dite: “Maidé! Maidé!”»).

¹³ Anonimo, *La venexiana*, cit., p. 45 («NENA: Bernardo, fratello, dove vai così in fretta? BERNARDO: vado all'osteria di Gallipoli, a caricare robà»).

BERNARDUS: No set chi so'? A' 'l non gh'è om del nos país, azò che t' sapi, ch'a'no siagli simel al confessor, maidé, maidé!¹⁴

Per Bernardo disponibilità significa anche interesse economico:

BERNARDUS: A' no l'è fag nient alò, s'a' no m' dè inanz trag qualche monida che m' recorde dol servisi.

NENA: Mi non ho danari. Se ti vul quest'anello, tienlo fin che Madona te darà i danari. Tuò. Ma tasi, ve'!

BERNARDUS: Va', diavol! se taserò an? A' l'è faga¹⁵.

Come abbiamo appena visto Bernardo si esprime in modo piuttosto colorito, talvolta volgare e allusivo, talvolta per proverbi:

BERNARDUS: Oh, oh, cancar! A' gh' dirò che una madona voràf ch'a' 'l vegnès a scrivìgh una lettera.

<NENA>: No dir cusì; ma che la vul che 'l vegna a dormir co essa.

BERNARDUS: A' 'l se scrif *i* cun una otra pena, che col penarol da l'ingioster.¹⁶

E ancora si noti il gioco delle allusioni sessuali:

BERNARDUS: Che gril ve becca adès li orecchi? Nol so; e, sel savès, nol dirèf.

IULIUS: Se non vòì dirlo, né io voglio venire.

BERNARDUS: A' crez ch'a' sié fo' dol çervel, mi. No savif o' voi menà<f>?

IULIUS: Lo sciò; ma io voglio saperlo meglio.

BERNARDUS: Maidé, a' 'l di èsser strac ol caval, che 'l ropeta ixì col cull!

IULIUS: O straco o gagliardo, m'hai enteso.

BERNARDUS: A' la va mal, quat ol puza li rusi¹⁷.

Riassumendo, *La veniexiana* presenta un facchino bergamasco affidabile, scaltro, pronto a far piaceri discutibili a pagamento, piuttosto volgare e con una certa inclinazione alle allusioni sessuali. Se aggiungiamo l'appetito abbondante (del resto presente, anche se non in modo molto marcato, ne *La veniexiana*) abbiamo un quadro che ricorda in modo piuttosto marcato la personalità dello zanni da Bergamo della commedia dell'Arte.

Tonin, il personaggio-Bergamasco presente ne *La moscheta* del Ruzante è invece un soldato. Se da un lato il suo lessico mantiene come costanti le allusioni sessuali –

TONIN: A' voref es u cest, che ades che andè a dà da mangià a i galini, a' 'm tagnissè ol manegh i' ma. E vu che voressef?

¹⁴ «NENA: Ti voglio dire un segreto; ma taci, accocché, caro fratello, la città non lo sappia. E poi, voglio che tu faccia un grande servizio. BERNARDO: Non sai chi sono? Non c'è uomo del nostro paese, acciocché tu lo sappia, che non sia egli simile al confessore, no, no!» (*Ibid.*).

¹⁵ «BERNARDO: Non se ne fa niente, allora, se non mi date anticipatamente qualche moneta che mi ricordi del servizio. NENA: Io non ho denari. Se vuoi questo anello, tienlo finché Madonna ti darà i denari. To'. Ma taci, ve'! BERNARDO: Va', diavolo!, se tacerò, ah? L'è cosa fatta» (ivi, p. 49).

¹⁶ «BERNARDO: Oh, oh, canchero! Gli dirò che una madonna vorrebbe ch'egli venisse a scriverle una lettera. NENA; Non dire così: ma che ella vuole che venga a dormire con lei. BERNARDO: Si scrive *i* con un'altra penna, che col pennaiolo dell'inchiostro» (*ibid.*).

¹⁷ «BERNARDO: Quale grillo adesso vi becca gli orecchi? Non lo so, e se anche lo sapessi, non ve lo direi. GIULIO: Se non vuoi dirlo, neanche io voglio venire. BERNARDO: Credo che siate fuor di cervello, io. Non sapete dove voglio condurvi? GIULIO: Lo so; ma io voglio saperlo meglio. BERNARDO: Ma sì, deve essere stanco il cavallo che si tira indietro così col culo! GIULIO: O stracco o gagliardo: mi hai inteso. BERNARDO: La va male quando le rose puzzano» (ivi, p. 117).

BETIA: E mi a' vorae zò che toco doventasse polenta de fato!¹⁸ –

dall'altro gli manca la scaltrezza che caratterizzava Bernardo, al punto che è vittima della burla con conseguente furto di denaro di Ruzante. Come soldato poi non è particolarmente coraggioso

TONIN: Orbé, ol saref pur ol mester d'ol sold el plú bel mester che foss, per do rasò – se 'l no foss do cosí: ol menà d'i mà e l'esser obligat a fà i faciò!¹⁹.

È questo il progenitore del secondo zanni da Bergamo: stolto, ottuso, pronto a farsi beffare, poco coraggioso, ma arrogante, un personaggio che probabilmente trova la sua origine sia nello stolto della novella che ancora una volta, nel servo sciocco della commedia classica.

Lo stesso tipo di indagine si potrebbe svolgere a proposito di altri personaggi come il napoletano, il siciliano e vale anche per personaggi stranieri, primo fra tutti lo spagnolo²⁰, poi il francese, il tedesco, il giudeo. Il pedante è stato già ampiamente presentato da Stauble²¹.

Per tutti questi personaggi si potrebbe identificare un tipo di meccanismo simile: 1) parlano un dialetto, una lingua, diversi dal toscano; 2) il contrasto con il toscano provoca un effetto comico; 3) alla comicità si unisce l'insieme delle percezioni socialmente condivise a loro riguardo, fino ad arrivare allo stereotipo; 4) con il tempo si trasformano in veri e propri personaggi comici dotati di caratteri e caratteristiche proprie; 5) si cristallizzano in personaggi fissi.

Per concludere vorrei ora proporre due brani. Il primo tratto da *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, un trattato del 1699 in cui il Perrucci tratta di origini e modo del recitare delle varie maschere. Il secondo è tratto dai famosi *Mémoires* di Goldoni in cui il commediografo traccia l'origine delle quattro maschere italiane. In entrambi i brani è data per scontata la provenienza degli Zanni da Bergamo; non solo, ma anche il fatto che Bergamo è città “speciale”, in grado di produrre personaggi comici molto più di altri luoghi.

Da *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*²²:

Il primo servo o Zanni si può fare in qualsivoglia lingua: si pratica però farlo in milanese, bergamasco, siciliano o altre maniere, che abbia dell'astuto, conveniendo ai napoletani e bergamaschi e l'astuzia e la sciocchezza per lo parlar goffo e per l'astuzie del trattare.

Di varie lingue sogliono farsi i secondi Zanni: per la Lombardia e maggior

¹⁸ Ruzante [1527-30], *La moscheta*, in *Commedie del Cinquecento*, vol. I, cit., p. 257 («TONIN: Vorrei essere un cesto, che adesso che andate a dar da mangiare alle galline, mi terrestre il manico in mano. BETIA: E io vorrei che quel tocco diventasse polenta sul fatto»).

¹⁹ «TONIN: Orbene, il mestiere del soldato sarebbe il più bel mestiere che ci fosse, per due ragioni – se non ci fossero due cose: il dover menar le mani e l'essere obbligato alle fazioni» (ivi, p. 253).

²⁰ Sulla figura dello Spagnolo vedi: Manuela Caniato & Franco Musarra, *Le personnage de l'Espagnol dans la comédie italienne du début du seizième siècle*, in AA.VV., *Federico Garcia Lorca y otros estudios de literatura hispanica*, Lovanio, Leuven University Press, in corso di stampa.

²¹ Antonio Stauble, *Parlar per lettera. Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni, 1991.

²² Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, in Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte. Le maschere e l'ombra*, Milano, Mursia, 1981, pp. 146-148.

parte dell'Italia si pratica il linguaggio delle vallate di Bergamo e Valtellina [...]. Dei bergamaschi cantò maccheronicamente Stoppino, cioè Cesare Orsino:
Hic bergamaschi quos fert montagna bricones,
ed il Dittamondo tracciando il parlare e non il senno
Passato il Sere, l'Alano ed il Brenno
Trovammo il Bergamasco in su la costa
Ch'è parlar rozzo ed è sottil di senno.
Nascono nelle valli le genti semplicissime e ridicole e chi gli ha praticati in conversazione non può negare che non siano graziosissimi nelle sciocchezze.

Dai *Mémoires*²³, II, Capitolo XXIV:

Quelli che sapevano leggere (e non erano né i nobili né i ricchi), scoprirono che nelle commedie di Plauto e Terenzio vi erano sempre padri giocati, figli libertini, fanciulle innamorate, servi astuti, serve corrotte; e, percorrendo le diverse regioni d'Italia, presero i padri a Venezia e a Bologna, i servi a Bergamo, gli Amadori, le Amoroze e le Servette negli Stati di Roma e della Toscana. Non si possono avere prove scritte, dal momento che si tratta di un tempo in cui non si scriveva affatto; ma ecco come dimostro il mio assunto: il Pantalone è sempre stato veneziano, il Dottore è sempre stato bolognese, il Brighella e l'Arlecchino sono sempre stati bergamaschi; dunque fu in tali contrade che gli istrioni presero quei personaggi comici che si chiamano le quattro maschere della Commedia Italiana.
[...] Il Brighella e l'Arlecchino, chiamati in Italia i due Zanni, sono stati presi a Bergamo; infatti l'uno è molto astuto, l'altro completamente sciocco e solo là si trovano, fra il popolo, tali due estremi.

²³ Carlo Goldoni, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, pp. 424-425.