

# Sulla lingua della *Calandra* di Bernardo Dovizi da Bibbiena

Claudio Giovanardi

## 1. La *Calandra* incunabolo della commedia cinquecentesca

Delle tre commedie fondamentali di inizio Cinquecento, la *Cassaria*, la *Calandra* e la *Mandragola*, non molto si è scritto, sino ad anni recenti, sulle caratteristiche linguistiche che contraddistinguono ciascuna di esse<sup>1</sup>. Molta cura è stata invece riservata alla definizione del testo critico, cosicché, in particolare per la *Mandragola*, si è avuto un buon numero di edizioni moderne in anni ravvicinati<sup>2</sup>. Per quanto riguarda la *Calandra*, oggetto di questo contributo, molto si è insistito sulle prese di posizione enunciate dall'autore nel *Prologo* a favore della scrittura in prosa e dell'uso del volgare, affinché la commedia fosse fruibile per

**1** Mi sia consentito di rinviare ad alcuni miei saggi recenti sul teatro ariostesco e sulla *Mandragola*, ai quali rimando anche per la menzione della bibliografia precedente; rispettivamente: CLAUDIO GIOVANARDI, *Note sulla sintassi e sulla testualità delle commedie di Ludovico Ariosto*, in «Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di Marco Biffi, Francesca Cialdini, Raffaella Setti, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, I, pp. 517-532; ID., *Sulla lingua della Mandragola di Niccolò Machiavelli*, in «Lingua e Stile», LVII, 1, 2022, pp. 37-68. Si veda, inoltre, per un quadro d'insieme sul teatro del primo Cinquecento, il volume di CLAUDIO GIOVANARDI, PIETRO TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 15-25 e 113-137.

**2** Se ne veda un elenco in CLAUDIO GIOVANARDI, *Sulla lingua della Mandragola*, cit., p. 38.

il più ampio numero di persone<sup>3</sup>. Fittamente rappresentata nel corso dell'intero XVI secolo, la *Calandra* si ispira chiaramente ai *Menaechmi* di Plauto, di cui ripropone l'intreccio, sia pure con variazioni di notevole entità<sup>4</sup>; a ciò si aggiunge il frequente saccheggio di espressioni e modi di dire dal *Decameron*<sup>5</sup>. Tuttavia, studi recenti hanno messo in luce il debito della commedia anche verso altre fonti, sia volgari (il *Morgan-te* di Pulci, ad esempio), sia latine (un possibile collegamento con gli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam)<sup>6</sup>. Benché autore *unius libri*, il Bibbiena con la *Calandra* esercitò un notevole influsso sulle commedie seguenti, prima fra tutte la *Cortigiana* di Pietro Aretino (nella prima redazione

- 3 Il *Prologo* è leggibile in *La Calandra. Commedia elegantissima per messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, testo critico annotato a cura di Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1985, pp. 61-63. Si tratta dell'edizione cui si fa riferimento in questo lavoro e a cui rinviano i numeri di pagina delle citazioni. Sul *Prologo* della commedia, si veda GIORGIO PADOAN, *Introduzione a La Calandra*, cit., pp. 1-34: 8-9, il quale ne attribuisce al Bibbiena la paternità, confutando la tesi di Del Lungo che lo voleva opera del Castiglione. Il programma linguistico dell'autore è chiaramente enunciato in apertura del *Prologo*: «Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitolata Calandra: in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; volgare, non latina» (p. 61). Si vedano anche le considerazioni espresse in CLAUDIO GIOVANARDI, PIETRO TRIFONE, *La lingua del teatro*, cit., pp. 27-30.
- 4 Si veda GIORGIO PADOAN, *Introduzione*, cit., pp. 15-16. Vale la pena ricordare che anche Giovan Giorgio Trissino scrisse nel 1548 una commedia, *I simillimi*, ispirata dai *Menaechmi* plautini; al riguardo: PIETRO FRASSICA, *Strategie e codificazioni teoriche in un adattamento di Giangiorgio Trissino*, in *Pigliare la golpe e il leone. Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, a cura di Alberto Roncaccia, Roma, Salerno Editrice, 2008, pp. 347-365.
- 5 Le riprese boccacciane, specialmente in merito ai modi dire e ai motti proverbiali, sono puntualmente segnalate nelle note dell'edizione Padoan. Le grandi qualità di motteggiatore del Bibbiena erano del resto ben note ai suoi contemporanei, in *primis* a Baldessar Castiglione (l'artefice della prima messa in scena della commedia a Urbino nel 1513): cfr. MARZIA PIERI, *La Calandra: combinando Plauto con fra Mariano*, in *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento*, a cura di Paolo Torriti, Bibbiena, Mazzafrira, 2014, pp. 31-51.
- 6 Mi riferisco in particolare a GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo: riflessioni linguistiche intorno alla Calandra*, in *Il teatro a Roma prima della Cortigiana (1525)*, a cura di Giuseppe Crimi, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020, pp. 91-113. Al saggio di Crimi rinvio anche per l'aggiornata bibliografia critica sull'opera del Bibbiena.

del 1525)<sup>7</sup>, forse anche in virtù del peso politico che il novello cardinale esercitava nella corte di papa Clemente VII<sup>8</sup>. Non c'è dubbio che, essendo ancora di là dallo svelarsi la *Mandragola* machiavelliana, e risultando ancora linguisticamente acerbe le prime prove comiche dell'Ariosto<sup>9</sup>, «il Bibbiena ha fatto il miracolo di riempire genialmente un impeccabile contenitore plautino-boccaccesco, carico di risonanze neo-platoniche e affidato a una lingua scintillante, di numeri comici “bassi”, attinti da questo sostrato buffonesco, calandosi nella sua seconda pelle di moccicone con tutta la sprezzatura del caso»<sup>10</sup>. Probabilmente tale giudizio è sin troppo elogiativo, ma bisogna pur riconoscere che «la *Calandra* fu assunta dai commediografi a modello: l'opera presentava infatti tutti gli ingredienti che più piacquero al teatro rinascimentale, i personaggi del servo astuto, del babbeo, del pedagogo poltrone, del negromante imbroglione, del facchino, i travestimenti, l'agnizione»<sup>11</sup>.

Ma non solo dal punto di vista dei personaggi e dell'intreccio la commedia del Bibbiena è una sorta di emporio in cui si trova ogni tipo di mercanzia: sul piano linguistico la *Calandra* ricorda uno di quegli armadi nei quali si raccolgono, alla rinfusa, abiti eleganti e vestiti di tutti i giorni. L'oscillazione dei registri pare procedere totalmente svincolata da considerazioni di carattere sociolinguistico: signori e servi trascorrono con grande disinvoltura dai piani alti a quelli bassi della lingua; i loro profili sono sostanzialmente intercambiabili e le virate verso i toni aulici o verso i motti popolari o osceni sembrano pensati a freddo, senza alcuna cura per la fisionomia psicologica dei personaggi.

7 Lo ha dimostrato Luca D'Onghia in PIETRO ARETINO, *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534) – Il marescalco*, a cura di Luca D'Onghia, introduzione di Maria Cristina Cabani, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 2014.

8 Sull'intreccio tra potere politico del Bibbiena e fortuna letteraria della sua commedia ha molto insistito CARLO DIONISOTTI, *Ricordo del Bibbiena* (1970), in ID., *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 155-172.

9 Eppure, come dimostrato da Padoan, Bibbiena conosceva bene tanto la *Cassaria* quanto i *Suppositi*: cfr. GIORGIO PADOAN, *Introduzione*, cit., p. 13.

10 Sono parole di MARZIA PIERI, *La Calandra: combinando Plauto con fra Mariano*, cit., p. 39.

11 Questa la riflessione di GIORGIO PADOAN, *Introduzione*, cit., p. 5.

Ne risulta che la *Calandra* è un crogiuolo, o forse un inventario di gran parte degli artifici linguistici, retorici e testuali che ritroveremo nelle commedie più o meno contemporanee, ma anche in quelle dei secoli successivi. Penso innanzi tutto ai tratti della “grammatica del parlato teatrale”, ovvero ai modi tipici della stilizzazione dell’oralità nelle commedie di tutti i tempi<sup>12</sup>; ma penso anche a certe modalità di costruzione del dialogo, di cui si dirà più avanti. Manca, però, la capacità di impasto da parte dell’autore, che, qualora fosse stata messa in atto, avrebbe impedito alla sua commedia di apparire come un insieme di tessere di un mosaico che non riescono a costruire un’immagine nitida e ben delineata.

Com’è noto della *Calandra* non possediamo alcun autografo<sup>13</sup>. Ciò deve inevitabilmente indurre a considerare con la massima cautela i fatti di grafia, fonetica e morfologia<sup>14</sup>. Manca, a tutt’oggi, uno studio complessivo degli autografi del Bibbiena tale da confermare o smentire l’attendibilità della lingua della *Calandra* trådita dalle stampe cinquecentesche (ricordiamo che la *princeps* è del 1521)<sup>15</sup>; l’edizione del corpus epistolografico, ad esempio, curata a metà del Novecento da Moncal-

<sup>12</sup> Sul concetto di “grammatica del parlato teatrale”, cfr. CLAUDIO GIOVANARDI, PIETRO TRIFONE, *La lingua del teatro*, cit., pp. 18-21.

<sup>13</sup> Si veda al riguardo la nota al testo di GIORGIO PADOAN, *Introduzione*, cit., pp. 35-49.

<sup>14</sup> Avevo trattato alcuni aspetti della fonologia e della morfologia della *Calandra* in CLAUDIO GIOVANARDI, *Roma e le sue lingue nelle commedie del Rinascimento* (2009), in ID., *“Io vi ricordo ch’in Roma tutte le cose vanno ala longa”*. *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo, 2013, pp. 9-22. In quell’occasione, analizzando alcune commedie cinquecentesche ambientate a Roma, avevo notato la comune presenza di elementi fonetici e morfologici antiflorentini, ascrivibili alla lingua cortigiana di base romana. Naturalmente molti tratti fonomorfologici rinviano al fiorentino tardo, quel fiorentino “argenteo” di cui la nostra festeggiata ha dato una descrizione fondamentale: PAOLA MANNI, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-171. Anche per questo motivo mi è particolarmente grato dedicare il mio contributo alla cara collega.

<sup>15</sup> Si veda l’elenco delle stampe in GIORGIO PADOAN, *Nota al testo*, cit., pp. 35-48. Lo studioso in alcuni passaggi di tale *Nota* accenna alla congruenza tra la patina to-

lero, non appare del tutto fededegna per quanto concerne i criteri di edizione<sup>16</sup>. Sarebbe necessario un lavoro capillare come quello svolto da Giovanna Frosini sugli autografi machiavelliani, alla fine del quale possiamo oggi concludere che il testo della *Mandragola*, così come ci è stato tramandato dai vari testimoni, è assolutamente assimilabile a quello degli autografi<sup>17</sup>. Per le considerazioni appena esposte, il mio studio si limiterà ad analizzare fenomeni sintattici e testuali e si soffermerà anche sull'abbondante fraseologia della commedia del Bibbiena (con qualche incursione nel campo del lessico).

## 2. I piani alti della lingua

Il debito nei confronti del registro letterario è tangibile in molte parti della *Calandra*. Sono le parti in cui, per restare all'immagine precedente, l'autore veste i personaggi con abiti eleganti e raffinati. Basterà, in tal senso, riportare la prima parte della lunga battuta iniziale della commedia, pronunciata dal servo Fessenio<sup>18</sup>:

---

scana della *princeps* e quella degli autografi (letti però nell'edizione non del tutto affidabile di Moncallero; cfr. la nota seguente).

- 16** Cfr. GIUSEPPE LORENZO MONCALLERO, *L'Epistolario di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, I (1490-1513), Firenze, Olschki, 1955; II (1513-1520), Firenze, Olschki, 1965. Per le critiche a tale edizione, rinvio allo studio di PAOLO MARINI, *Per l'epistolario del Bibbiena. Note a margine di una schedatura di lettere edite e inedite*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*. Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di Clizia Carminati, Paolo Procaccioli, Emilio Russo e Corrado Viola, Verona, QuiEdit, 2016, pp. 79-98.
- 17** Mi riferisco a GIOVANNA FROSINI, *Lingua*, in *Machiavelli. Enciclopedia Machiavelliana*, II, a cura di Gennaro Sasso e Giorgio Inglese, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 720-732; ma si veda ora EAD., *La lingua di Machiavelli*, Bologna, il Mulino, 2021. Sulla base della precedente ricognizione della studiosa, mi è stato possibile portare a termine (sia pur in assenza di materiale autografo) un'analisi complessiva della lingua della *Mandragola*: CLAUDIO GIOVANARDI, *Sulla lingua della Mandragola*, cit.
- 18** La battuta riempie l'intera prima scena.

Ben è vero che l'uomo mai un disegno non fa che la Fortuna un altro no ne faccia. Ecco, allor che noi pensavamo a Bologna quietarci, intese Lidio mio patrone Santilla sua sorella esser viva e in Italia pervenuta. Onde in un tratto resuscitò in lui quello amore che gli portava, maggior che mai fratello a sorella portassi: perché, amendue de un parto nati, di volto, di persona, di parlare, di modi tanto simili gli fé Natura, che a Modon, talor vestendosi Lidio da fanciulla e Santilla da maschio, non pur li forestieri, ma non essa madre, non la propria nutrice sapea discernere qual fusse Lidio o qual fusse Santilla; e come gli dei non gli ariano potuti fare più simili, così parimente l'uno amava l'altro più che se stesso. Però Lidio, che morta si pensava essere sua sorella, inteso lei essere salva, si messe ad investigare di lei. E a Roma pervenuti, sono già quattro mesi, cercando sua sorella, trovò Fulvia romana. Della quale fieramente accesosì, con Calandro suo marito misse me per servo per condurre a fine lo amoroso suo disio, come subito condussi, con soddisfazione di lei: perché ella, di lui grandemente ardendo, di bel mezo giorno ha più volte fatto andare a sollazzarsi seco Lidio vestito da donna, Santilla chiamandosi (pp. 67-68).

Il brano, dopo la sentenza iniziale, si dipana con volute sintattiche piuttosto elaborate. Colpisce innanzi tutto la varietà dei tipi proposizionali: causali, consecutive, relative, finali, oltre a diverse incidentali. Ma oltre a ciò non mancano accorgimenti stilistici preziosi: la *coniunctio* relativa: *Onde in un tratto resuscitò in lui; della quale fieramente accesosì*; la struttura accusativo con l'infinito: *intese Lidio [...] sua sorella esser viva e in Italia pervenuta; inteso lei essere salva, si messe ad investigare di lei*; il *tetracolon*: *di volto, di persona, di parlare, di modi tanto simili*. Inoltre si nota la ricerca di un equilibrio compositivo fondato su strutture correlative: *non pur li forestieri, ma non essa madre, non la propria nutrice sapea discernere; e come gli dei non gli ariano potuti fare più simili, così parimente l'uno amava l'altro*.

Niente male, insomma, per un servo, sia pure astuto e sia pure *alter ego* dell'autore<sup>19</sup>. E tuttavia non è il solo caso in cui un personaggio di bassa estrazione sociale fa sfoggio di notevole raffinatezza espressiva; si legga la seguente battuta della serva Samia:

<sup>19</sup> Si veda, a tale riguardo, GIORGIO PADOAN, *Introduzione*, cit., p. 31.

Oh, povere e infelici donne! a quanto male siamo noi sottoposte quando ad Amore sottoposte siamo! Ecco, Fulvia, che già tanto prudente era, ora, di costui accesa, non conosce cosa che si faccia. Non possendo aver Lidio suo, a trovarlo va, vestita da omo; senza pensar quanti mali avvenir ne potriano, quando mai si sapesse. Forse ch'ella non è bene appagata? che ha dato a costui la robba, l'onore e la carne; et esso tanto la stima quanto il fango. Ben semo noi tutte sventurate. Eccola che già ne viene da omo vestita. Parti che l'abbia fatto presto? (p. 128).

La tirata della serva si apre con due esclamative in sequenza di chiaro sapore retorico, nelle quali si lamenta la triste condizione delle donne innamorate: nella prima colpisce la dittologia aggettivale anteposta al nome; nella seconda la struttura chiasmatica. Troviamo più avanti una domanda retorica seguita dalla terna nominale *la robba, l'onore e la carne*, e poi dalla comparativa *et esso la stima quanto il fango*.

A proposito di complessità sintattica, in una battuta di Fulvia compare una ricca varietà di tipi proposizionali. Ne riporto la parte più significativa:

E forse che non pensavi ascosamente farmi questo inganno? Ma, per mie fé, tanto sa altri quanto tu. E a questa ora, in questo abito, d'altri non fidandomi, io propria son venuta per trovarti. E così ti meno, come tu sei degno, sozo cane, per svergognarti e perché ognuno prenda compassione di me che tanti oltraggi da te sopporto, ingrato! E pensi tu, dolente, se io rea femina fussi come tu reo omo sei, che modo mi mancasse da sollazarmi con altro, come tu con altra ti sollazi? Non credere: perché io nè sì vecchia nè sì brutta sono che rifiutata fussi, se pià a me stessa che alla tua gaglioffezza rispetto non avessi avuto. Vivi sicuro che ben vendicata mi sarei contro a colei che a canto ti trovai. Ma va' pur là. Non abbia mai cosa che mi piaccia, se non te ne pago e di lui non mi vendico (p. 134).

La lunga requisitoria di Fulvia contro il marito Calandro si snoda lungo un percorso disseminato di subordinate con riprese scandite dalle congiunzioni *ma* ed *e*. La sequela si apre con un'interrogativa retorica e procede con una comparativa, una finale implicita, una nuova comparativa seguita da due finali, l'una implicita, l'altra esplicita col-

legata a una relativa; si prosegue con un'interrogativa retorica, all'interno della quale si incastrano una proposizione ipotetica agganciata a una comparativa, che precede un'oggettiva a sua volta sovraordinata a una consecutiva implicita e a una comparativa (e si noti il chiasmo in *sollazzarmi con altro, come tu con altra ti sollazi*). Ancora: una causale, una consecutiva e un'ipotetica; e poi una dichiarativa e una relativa, per concludere con una frase iussiva, un'ottativa e un'ipotetica bimembre. Siamo, insomma, agli antipodi rispetto alla ricerca di una lingua colloquiale, dalla sintassi snella e rapida, appropriata al respiro corto del parlato.

Passiamo ora ad analizzare altri aspetti della sintassi di stampo letterario presenti nella *Calandra*. Notevole spazio, come si è già visto nei precedenti esempi, è dato alle interrogative retoriche e alle esclamative enfatiche; talvolta i due costrutti si combinano, come in questo esempio: *O Amore, quanto è la potenza tua! Qual poeta, qual dottore, qual filosofo potria mai monstrare quelli accorgimenti, quelle astuzie che fai tu a chi séguita le tue insegne?* (p. 135); altrove Fulvio erompe in tre esclamazioni consecutive, il cui sapore enfatico è amplificato dall'anteposizione dell'aggettivo (o delle coppie aggettivali) a ciascun sostantivo: *Oh, fraudolenti spiriti! oh, sciocche umane menti! oh, ingannata e infelice Fulvia, che, non pur te sola offeso hai, ma ancora chi più che te stessa ami!* (p. 151). Un esempio di polisindeto scandito da *e* per indicare una serie di azioni ravvicinate: *Be', va' a casa, intendi quel che vi si fa e trova li panni per vestirci. E me troverrai nella bottega di Franzino, e risolveremo Riffo al sì* (p. 98).

Tra le scelte sintattiche più raffinate si possono citare, oltre a quelle già viste sopra, altre occorrenze di accusativo con l'infinito con mancata coincidenza tra il soggetto della reggente e quello dell'infinitiva<sup>20</sup>: *Tu non sai anche lui essere morto* (p. 174); *tanto a te simile che pensai te esser lui*

**20** Per questo costrutto classicheggiante, ben presente nella prosa d'arte dei primi secoli, si veda VERNER EGERLAND, *accusativo con l'infinito*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di Raffaele Simone, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1, 2010, pp. 16-17.

(p. 175); e anche di *coniunctio relativa*<sup>21</sup>: *Il che, quando mai si risapessi, credo che io ne sarò da molti più reputato* (p. 70); *Il che io volentieri consento* (p. 95); *Il quale, posto che male accorto sia, non potrà però fare* (p. 132). Non mancano esempi di imperativo tragico<sup>22</sup>: *voi in ordin vi mettete* (p. 142); *tu altro servo ti procaccia* (p. 175).

Ai piani alti della lingua appartengono anche le figure di ripetizione nella forma del *tricolon*, del *tetracolon* e della *enumeratio*. Qualche esempio di *tricolon* nominale: *ora ricorre a maliastre, ad incantatrici e a negromanti* (p. 68); *Chi cerca che gli si spicchi gentileza, acume, accorgimento* (p. 115); e aggettivale: *non è cosa alcuna perfetta né virtuosa né gentile* (p. 73); *Una detta Fulvia, ricca, nobile e bella* (p. 96); *tu se' liberale, bello e savio* (p. 100). Per quanto riguarda le serie verbali, oltre alla sequenza di tre verbi semplici come in *altro non stima, altro non pensa e d'altro non ragiona* (p. 106), troviamo alcune strutture più elaborate; ad esempio tre copulative negative, ciascuna delle quali contiene una temporale: *Tu non vedi anco il Sonno, quando dormi; né la Sete, quando bevi; né la Fame, quando mangi!* (p. 121); nell'esempio che segue troviamo una terna di proposizioni ipotetiche seguite da quattro elementi verbali disposti in *climax* ascendente: *Fessenio mio, se tu vuoi l'util tuo, se tu ami il ben di Lidio, se tu stimi la salute mia, trovalo, persuadilo, pregalo, stringilo* (p. 99). Altri esempi di *tetracolon*: *noi siamo disutili, inetti, duri e simili alle bestie* (p. 76); *Piange, lamentati, grida, scapigliati. Così, su!* (p. 118)<sup>23</sup>. E infine due casi di *enumeratio*: *i compagni d'amore sono ira, odii, inimicizie, discordie, ruine, povertà, suspezione, inquietudine* (pp. 72-73); *Bisogna accozzare stelle, parole, acque, erbe, pietre e tante baricature* (p. 138).

<sup>21</sup> Per i vari tipi di *coniunctio relativa*, si veda ELISA DE ROBERTO, *Le proposizioni relative*, in SIA, pp. 196-269: 257-258.

<sup>22</sup> Il rinvio è a GIUSEPPE PATOTA, *Ricerche sull'imperativo con pronomi atono*, in «Studi linguistici italiani», x, 1984, pp. 173-246.

<sup>23</sup> L'espressione *così, su!* è un esempio di cooperazione tra il codice linguistico e quello gestuale: nel pronunciare tali parole, infatti, Fessenio metterà una mano tra i capelli della meretrice per scompigliarli (si veda più oltre per altri casi di parole completate da gesti).

Il poliptoto verbale può interpretare diverse strategie discorsive. Nel seguente scambio tra Calandro e Fessenio, la variazione di forme del verbo 'morire' scandisce il botta e risposta tra i due:

CALANDRO E chi morirà me?  
FESSENIO Ti morirai da te stesso  
CALANDRO E come si fa a morire?  
FESSENIO El morire è una favola. Poi che nol sai, so' contento a dirti el modo (p. 110).

In una battuta di Fulvia, invece, il doppio poliptoto è inserito in una domanda bipartita con studiato parallelismo e con un chiasmo nella seconda parte della domanda: *perché non fate che Lidio me ami come io lo amo? o che io fugga lui come esso me fugge?* (p. 127). A proposito di chiasmo, si riporta qualche altro reperto di tale figura di stile: *a quanto male siamo noi sottoposte quando ad Amore sottoposte siamo!* (p. 128); *nè timore certo nè certa speranza in cor mi siede* (p. 178)<sup>24</sup>; *e difenderò lei o per lei morirò* (p. 181).

La posposizione del soggetto al verbo è frequente nelle frasi interrogative dirette, nelle quali tale accorgimento accresce la portata enfaticizzante<sup>25</sup>: *hai tu notato, Fannio?* (p. 97); *pensi tu ch'ella sia di bordello?* (p. 101); *Ma non sai tu che in su' cavalli si sta desto [...]?* (p. 109); *Non son Lidio, io?* (p. 166); *non son quello, io?* (p. 166)<sup>26</sup>; ma la sottolineatura enfatica si può trovare anche in contesti non interrogativi: *Or sarai ben, tu, felice* (p. 100). Concludo la rassegna dei preziosismi della commedia riportando una battuta di Lidio in cui, oltre all'ennesima interrogativa retorica, è contenuta una citazione petrarchesca: *Io nol credo. E se pure ciò fia,*

**24** Si noti che questa battuta è del servo Fannio.

**25** Sulla tipologia delle frasi interrogative il rinvio è a GIUSEPPE PATOTA, *Sintassi e storia della lingua italiana: tipologia delle frasi interrogative*, Roma, Bulzoni, 1990; si veda anche MAURIZIO DARDANO, *La subordinazione completiva*, in SIA, pp. 120-195: 178-184.

**26** Le ultime due sono interrogative retoriche.

*non m'hai tu nelle tue lezioni monstro che è gran laude morire in amore e che 'bel fin fa chi bene amando more'?* (p. 77)<sup>27</sup>.

### 3. I piani bassi della lingua

Fin dagli esordi la commedia moderna si è misurata con l'esigenza di accogliere al proprio interno elementi della colloquialità, in modo da amplificare l'effetto verità che la testualità compassata della lingua scritta non era in grado di garantire. Si venne così subito costituendo una sorta di attrezzatura, ovvero un insieme di soluzioni mimetiche dell'oralità, che possiamo riassumere nell'etichetta di "grammatica del parlato teatrale"<sup>28</sup>. Come si diceva sopra, la *Calandra* rappresenta per molti versi l'incunabolo della futura commediografia, ricca com'è di escursioni verso l'alto e verso il basso lungo la scala dei registri. Nella sintassi non si notano esempi di frasi marcate e l'ordine dei costituenti è sostanzialmente rispettato; nella fase esordiale della scrittura per il teatro lo strumento della movimentazione sintattica della frase è ancora da mettere a punto<sup>29</sup>. Sarà appena il caso di notare un paio di esempi di frase foderata: *Fuggi amor, fuggi* (p. 73); *Vanne a Fulvia, va'* (p. 174); e l'uso di un verbo sintagmatico: *e forse ci beccheremo sù quei denari 'ce li prenderemo'* (p. 169)<sup>30</sup>. Per quanto riguarda l'uso del connettivo generico *che*, va detto che Padoan tende ad accentare la congiunzione (dan-

**27** Si tratta del verso conclusivo del sonetto *Amor, che nel penser mio vive et regna*: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2018, p. 686, da cui riportiamo il testo di tale verso: «Ché bel fin fa chi ben amando more».

**28** Per la nozione di "grammatica del parlato teatrale" si veda la n. 12. Un'ampia documentazione di alcuni tratti del parlato teatrale fra il Cinquecento e il Settecento è in PIETRO TRIFONE, *L'italiano a teatro, Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 105-130.

**29** Anche nella *Mandragola*, infatti, gli esempi di frasi marcate sono modesti: cfr. CLAUDIO GIOVANARDI, *Sulla lingua e la testualità della Mandragola*, cit., p. 60.

**30** Si veda al riguardo HANNE JANSEN, *sintagmatici, verbi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, cit., II, 2011, pp. 1348-1351.

dole quindi un valore causale), anche dove è più che probabile interpretarla come un semplice giuntore generico<sup>31</sup>. Nella seguente battuta di Fessenio, ad esempio, sarebbe stato preferibile non scrivere *ché* in entrambi i casi: *Lassa pur questa cura a me, ché tutto ben si condurrà. Ma, oh! oh! oh!, vedilo là: Va' via, ché teco non mi veda* (p. 80); solo in qualche caso leggiamo *che* privo di accento: *Fallo, Fessenio mio, ch'è buon per te!* (p. 136); *Misero me, che la cosa è pur vera!* (p. 173).

Non mancano nella commedia strutture paratattiche, le quali fanno da contraltare alle lunghe e complesse sequenze ipotattiche viste nel paragrafo precedente. Bibbiena se ne serve in particolare per intensificare il ritmo del discorso, come accade nella seguente battuta di Fessenio:

Qui non bisogna lamenti: il caso ricerca che il rimedio sia non men presto che savio. Nissun ci vede. Piglia i panni di Fannio, e i tuoi da' a lui. Su! presto!...Oh! così! Piglia questo: metti, su...Così stai ben troppo. Non dubitare, meco ne vieni. Tu, Fannio, aspetta; a te, Santilla, mostre rotti quanto ad affar hai (p. 178).

Lo scaltro Fessenio impartisce ordini operativi a Fannio e Santilla con brevi e secche frasi iussive, le quali accompagnano, anzi commentano le fasi concitate del camuffamento. In un altro passaggio sempre Fessenio si fa beffe dello sciocco Calandro descrivendo una serie di azioni scandite dall'indicatore temporale *poi*:

Col viso tutto alzato al cielo si sputa in su; poi con tutta la persona si dà una scossa, così; poi s'apre gli occhi, si parla, e si muove i membri: allor la Morte si va con Dio, e l'omo ritorna vivo (p. 111).

**31** Nulla è detto al riguardo dal curatore nella *Nota al testo*. Sul *che* connettore generico nell'italiano antico resta ancora oggi fondamentale lo studio di PAOLO D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990, pp. 205-260; da vedere anche DAVIDE MASTRANTONIO, *I connettivi e i segnali discorsivi*, in SIA II, pp. 682-731: 688-689.

Nell'esempio di sopra troviamo un'occorrenza di messaggio condiviso tra parole e gesti (*si dà una scossa, così*), nel senso che il deittico *così* si accompagna allo scossone che Fessenio rifila a Calandro; ma su tale modalità tornerò tra poco. Concludo la breve rassegna con un esempio di giustapposizione asindetica: *Hanno viso 'intenzione' per gran spazio sollazzarsi insieme. Io posso andarmi a spasso. Ma, oh! oh! oh!, vedi Calandro che vien fuori* (p. 148).

Come si è appena visto, la recitazione consente in talune circostanze di completare la comunicazione verbale ricorrendo a un gesto o a un movimento del corpo. Il supplemento di significazione gestuale è sottolineato attraverso l'ostensivo *così*<sup>32</sup>, come nella minaccia con cui Polinico mima le percosse a Fessenio: *El vederesti: e così, così* (p. 71); e ancora: *con un poco di quella sua linguetta fuori: così* (p. 81); *Come, così?* (p. 84); *ma, se così risponde lo spirito* (p. 93) (in questo caso la mano indica una piccola quantità); nel caso seguente, invece, Fessenio accompagna le parole facendosi il segno della croce: *Sì, fò, per questa croce* (p. 161).

Piuttosto nutrito è il campo delle interiezioni, segnapoli di emotività ed espressività, di cui offriamo una rassegna selettiva: *oh! oh! oh!* (p. 68); *Oimè!* (p. 71); *ah! ah! ah!* (risata) (p. 78); *Aaah* (come segnale d'intesa) (p. 80); *oimè!*; *Orsù, su!* (p. 93); *eh?* (p. 93); *Be'* (p. 97); *uuuh!* (p. 100); *Oh! oh! oh! oi! oi! oimè!* (lamento per un dolore fisico) (p. 105); *Oh! oh! uh! oh! oh! uh! uh!* (i versi da idiota di Calandro, che è stato indotto da Fessenio a sputarsi in faccia) (p. 112); *Eimè!* (p. 120); *Eh! eh! eh!* (p. 141). Un solo caso significativo di onomatopea: *Zas! Bene. Zas! Benissimo. Zas! Optime* (p. 112), per riprodurre il rumore degli schiaffi che Fessenio infligge al malcapitato Calandro.

Anche il capitolo delle ingiurie e dei difemismi si presenta con una notevole varietà di soluzioni<sup>33</sup>: *questo ipocrito poltrone!* (p. 78); *lava-*

**32** L'uso di *così* come deittico ostensivo è illustrato da PIETRO TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 108 e 111 con esempi cinquecenteschi (tra cui uno della *Calandra*) e settecenteschi.

**33** Sulle imprecazioni e le ingiurie presenti nella commedia italiana fin dagli esordi, cfr. MAURIZIO DARDANO, CLAUDIO GIOVANARDI, MASSIMO PALERMO, *Pragmatica dell'ingiuria*, in *La linguistica pragmatica*, Atti del XXIV Congresso della Società di

## Claudio Giovanardi

*ceci* (p. 79)<sup>34</sup>; *Bufalo!* (p. 81)<sup>35</sup>; *greco taccagno!* (p. 93); *scoprendola tu puttana* (p. 98); *moccicon mio* (p. 101)<sup>36</sup>; *vezosa porca* (p. 114); *Posa, poltron!* (p. 118); *sciagurato ribaldo!* (p. 120); *Oh, castron che io sono!* (Calandro insulta sé stesso) (p. 149)<sup>37</sup>; *ribalda!* (p. 180); *svergognata!* (p. 180); *trista femina!* (p. 181). Aggiungiamo qualche reperto di imprecazioni o deprecazioni: *Alla croce di Dio* (p. 93); *potta del cielo* (p. 105)<sup>38</sup>; *Cagna!* (p. 109); *Pillera!* (p. 149)<sup>39</sup>; *Cancher ti venga!* (p. 149).

---

Linguistica Italiana, Milano, 4-6 settembre 1990, a cura di Giovanni Gobber, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 3-37. Si vedano inoltre: GIOVANNA ALFONZETTI, MARGHERITA SPAMPINATO, *Gli insulti nella storia dell'italiano: dall'italiano antico all'italiano contemporaneo*, in *Per i linguisti del nuovo millennio. Scritti in onore di Giovanni Ruffino*, a cura del Gruppo di ricerca dell'Atlante Linguistico della Sicilia, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 355-366; GIOVANNA ALFONZETTI, *Questioni di (s)cortesia: complimenti e insulti*, Avellino, Sinestese, 2017.

- 34 L'insulto, di provenienza boccacciana, è lemmatizzato nella I ed. della Crusca con la seguente definizione: «Si dice a huomo scimunito, e dappoco» (CRUSCA 1612 s.v. *lavaceci*).
- 35 La voce *bufolo/bufalo* è inserita solo nella IV ed. della Crusca, dove viene riportato anche l'uso metaforico: «E talora dicesi altrui per insulto» (CRUSCA 1729-1738 s.v.). Nel GDLI (s.v. *bufalo*, § 2), per il significato figurato ingiurioso vengono riportati esempi a partire da Machiavelli e Aretino, il che avvalorerebbe l'ipotesi che l'ingiuria si sia diffusa proprio a partire dalla commedia primo-cinquecentesca.
- 36 Solo nella III ed. della Crusca *moccicone* diventa un lemma autonomo (nelle prime due vi era il rinvio a *moccichino*) con esempi da Lorenzo il Magnifico e Berni; questa la definizione: «Si dice d'huomo dappoco, quasi non si sappia nettare Il naso da' mocchi» (CRUSCA 1691 s.v.).
- 37 La voce *castrone* è presente nella I ed. della Crusca anche nel significato figurato: «E CASTRONE diremmo ancora ad huomo stolido, e di grosso ingegno» (CRUSCA 1612 s.v.).
- 38 Altre attestazioni cinquecentesche dell'espressione oscena sono riportate da GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit., p. 105, n. 77. Questa imprecazione è del tutto equivalente all'altra *O potta di santa nuta di merda* (Firenzuola) riportata nella III ed. della Crusca alla voce *potta* (CRUSCA 1691 s.v.). Nella *Mandragola* troviamo *potta di san Puccio!* (si veda CLAUDIO GIOVANARDI, *Sulla lingua della Mandragola*, cit., p. 64).
- 39 Tale voce è presente nel GDLI, ove viene riportato solo il presente esempio della *Calandra*.

Nella *Calandra* pullulano le battute oscene, che costituiscono il punto più basso della discesa verso il liquame della lingua e sono al tempo stesso un formidabile volano di comicità<sup>40</sup>. Ne offro una scelta: *Quelli del tartufo: che a' giovani fa rizzar la ventura e a' vecchi tirar coregge* (p. 77); *l'uno piglia el membro dell'altro e sel mette ove più gli piace* (p. 102); *Andrò a congiungere il castron con la troia* (p. 115); *Io mi alzo per metter la chiave nella toppa* (p. 131); *Il buco è pieno* (p. 131); *Oooh! Laudato sia il manico della vanga, Fessenio, ché ho fatto el bisogno e ho tutta unta la chiave perché meglio apri* (p. 132)<sup>41</sup>; *E ha il sesso da donna e la radice d'uomo?* (p. 143); *se li renda il coltel della guaina mia* (p. 153); *e ricucire la bocca da basso e appiccare un bischero, e così fare un maschio* (p. 155)<sup>42</sup>; *usi or con Fulvia il pestello, non il mortaio* (p. 156)<sup>43</sup>. Talvolta le battute si intrecciano a formare un breve dialogo, come in questo scambio tra Calandro e Fessenio, in cui *bestia, mulo e novella* alludono al membro virile:

CALANDRO Ben di'. Così farò or ora, ché la bestia sta parata.  
FESSENIO Monstra: che l'hai in ordine?  
CALANDRO Ah! ah! Dico che 'l mulo, drento a l'uscio, è sellato.  
FESSENIO Ah! ah! ah! Intendeva quella novella.

**40** Da vedere, a proposito del lessico osceno della commedia, GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit., pp. 105-108.

**41** In questa battuta della serva Samia il connettivo *ché* andrebbe preferibilmente scritto senza accento. Sulla voce *manico* in accezione oscena si veda GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit., p. 106.

**42** La voce *bischero*, col valore metaforico di 'membro virile', è accuratamente discussa da GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit., pp. 105-106, il quale, citando un lavoro di Nacentini, indica in un sonetto di Luigi Pulci la più antica attestazione del vocabolo in senso osceno. Resta il fatto, tuttavia, che questa del Bibbiena è una delle primissime ricorrenze della voce.

**43** Questa celeberrima metafora oscena è di ascendenza boccacciana (*Decameron* VIII 2). GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit., p. 108, ricorda anche un esempio tratto dalle *Canzoni carnascialesche* di Lorenzo de' Medici.

## Claudio Giovanardi

Per quel che riguarda gli artifici da ricollegare al comico del significante e al comico del significato<sup>44</sup>, segnalo qualche esempio di storpiature e malapropismi, di cui si fanno carico soprattutto i servi: *Ha uno spirito favellario* 'familiare' (p. 84, battuta della serva Samia); *Dice che gli ha risposto anghibuo* 'ambiguo' (p. 124, ancora Samia); *E che importa questo merdafiorito?* (p. 142)<sup>45</sup>. In una sequenza ad alto tasso di comicità Fessenio prende in giro lo sciocco Calandro facendogli ripetere a papagallo delle sillabe che, alla fine, comporranno l'(auto)insulto *bufolaccio* 'idiota':

FESSENIO Oimè! oimè! Or di' così: Am...  
CALANDRO Am...  
FESSENIO ...bra...  
CALANDRO ...bra...  
FESSENIO ...cul...  
CALANDRO ...cul...  
FESSENIO ...lac...  
CALANDRO ...lac...  
FESSENIO Bu...  
CALANDRO Bu...  
FESSENIO ...fo...  
CALANDRO ...fo...  
FESSENIO ...la...  
CALANDRO ...la...  
FESSENIO ...cio...  
CALANDRO ...cio (p. 104).

Riporto, infine, due casi di *aequivocatio*. Nel primo, Fessenio, risponde volutamente fiaschi per fiaschi alle assillanti domande di Calandro sull'amata Santilla:

<sup>44</sup> Secondo l'ormai classica definizione coniata da MARIA LUISA ALTIERI BIAGI (1971), *Dal comico del "significato" al comico del "significante"*, in EAD., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 1-57.

<sup>45</sup> Stavolta è Ruffo che fraintende (con un gioco scatologico) il termine *ermafrodito*, che poco oltre trasformerà in *barbafiorito* (p. 156).

## Sulla lingua della *Calandra* di Bernardo Dovizi da Bibbiena

CALANDRO Or be', dimmi: che è di Santilla mia?

[...]

FESSENIO Non lo so bene. Pur io credo che di Santilla sia quella veste, la camicia che l'ha indosso, el grembiule, i guanti e le pianelle ancora (p. 80).

Nel secondo, Calandro fraintende il valore allusivo del verbo *bere* usato da Fessenio per descrivere la meccanica del bacio:

FESSENIO Be', allora che, baciando, succi una donna, tu te la bevi.

CALANDRO Parmi che sia così. Madesine! Ma pure io non mi ho mai beuto Fulvia mia: e pure baciata l'ho mille volte (p. 87).

È interessante notare che nel tessuto linguistico piuttosto uniforme della commedia Bibbiena inserisce una macchia di colore dialettale rappresentata dalle poche battute recitate dal Facchino nella II scena del III atto<sup>46</sup>. Costui si esprime in una parlata genericamente settentrionale, in cui spiccano il pronome soggetto *mi*, le lenizioni delle consonanti occlusive sorde intervocaliche in *overto* 'aperto' e *sede* 'sete, pl. di seta', la forma *ghe* per *ci* locativo, la forma *crezo* 'credo' e il participio passato *deccio* 'detto' che ci porta verso l'area lombarda<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Com'è noto nella commedia plurilingue il facchino si esprimeva generalmente in bergamasco. Sull'uso di tale dialetto nella letteratura e nel teatro si vedano: CLAUDIO CIOCIOLA, *Attestazioni del bergamasco letterario. Disegno bibliografico*, in «Rivista di letteratura italiana», IV, 1986, pp. 141-174; LUCA D'ONGHIA, *Pluridialettalità e parodia. Sulla «Pozione» di Andrea Calmo e sulla fortuna comica del bergamasco*, in «Lingua e Stile», XLIV, 2009, pp. 3-39.

<sup>47</sup> Alcuni di questi tratti caratterizzano anche il bergamasco usato nelle commedie "ridicolose" secentesche, per le quali rinvio a CLAUDIO GIOVANARDI, *Sulla lingua delle commedie "ridicolose" romane del Seicento* (2010), in ID., *Io vi ricordo ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa*, cit., pp. 23-51. A quel saggio rinvio per ulteriore bibliografia sul dialetto bergamasco nel teatro veneto del Cinquecento.

#### 4. Sentenze, proverbi, aforismi

Giuseppe Crimi ha analizzato con notevole finezza il nutrito apparato gnomico e paremiologico che punteggia l'intera commedia del Bibbiena, fino a costituirne il vero e proprio stigma<sup>48</sup>. Lo studioso ha dimostrato come da un lato Bibbiena attinga alla tradizione volgare (in particolare al Boccaccio del *Decameron*, ma anche ad autori più vicini come il Pulci)<sup>49</sup>; e dall'altro filtri il retaggio classico servendosi, con buona probabilità, degli *Adagia* di Erasmo<sup>50</sup>. In questa incessante opera di recupero di elementi sentenziosi e proverbiali, Bibbiena si fa però anche punto d'avvio e di irradiazione di modi di dire ripresi dai suoi contemporanei, divenuti poi patrimonio comune della lingua. Crimi cita il caso dell'espressione *prendere un granchio* 'commettere un errore di valutazione' che ha nella *Calandra* la prima attestazione sinora nota in una battuta della serva Samia: *Uh! uh! trist'a me! Aveva preso un granchio. Perdonami, messere: volevo costui, non te; adio, tu: Tu, ascolta* (p. 164)<sup>51</sup>.

Non è mia intenzione offrire l'intero inventario dei motti e delle sentenze presenti nella commedia. Mi limiterò a qualche esempio scelto qua e là. Ritengo importante rilevare, tra l'altro, la posizione che i modi di dire occupano all'interno della battuta. La posizione incipitaria, ad esempio, tende a conferire alla battuta un tono riflessivo.

**48** Si veda GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit.

**49** Ivi, pp. 92-97.

**50** Ivi, pp. 97-105.

**51** Ivi, pp. 95-97 con una proposta sull'origine della locuzione. Nella lessicografia di Crusca l'espressione *pigliare un granchio* col valore in questione è assegnata al rifacimento toscano dell'*Orlando innamorato* boiardo da parte di Francesco Berni (pubblicato postumo nel 1541; cfr. CRUSCA 1612 s.v. *granchio* e edd. successive). Nel GDLI (s.v. *granchio*, § 9), invece, la locuzione è fatta risalire alla *Clizia* di Machiavelli (debutto in scena: 1525). Riporto le parole di GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit., p. 112, il quale sottolinea come vada riconosciuto «il merito della commedia nella diffusione di locuzioni e di espressioni proverbiali, molte delle quali attestate per la prima volta proprio tra le battute felicissime intorno alle vicende di Lidio e Santilla».

Non a caso, come è stato notato<sup>52</sup>, la commedia si apre proprio con una sentenza che avvia la battuta sintatticamente complessa di Fessenio, di cui si è discusso sopra: *Ben è vero che l'uomo mai un disegno non fa che la Fortuna un altro no ne faccia* (p. 67). Simmetricamente la lunghissima battuta iniziale del servo Fessenio, che occupa l'intera prima scena, si chiude con un aforisma: *Apparso è il delfino: tempesta fia* (p. 69)<sup>53</sup>. Altri avvisi di battuta di sapore gnomico: *Non puole essere superiore di consigli chi è inferiore di costumi* (p. 71); *Ogni mal fresco agevolmente si leva; ma poi, invecchiato, non mai* (p. 72); *La cura più grave tutte l'altre scaccia* (p. 94). Talvolta l'intera battuta si risolve in un motto, come nella seguente del solito Fessenio, nella quale si susseguono due detti popolari:

Non minacciare: ché, benché io sia vil servo, anche la mosca ha la sua collora; e non è sì picciol pelo che non abbi l'ombra sua, intendi? (p. 72)<sup>54</sup>.

Qualche altro esempio di battute che coincidono con detti e sentenze: *Lomo prudente pensa sempre quello li pò venire in contrario* (p. 69); *Nulla è peggio che vedere la vita de' savi dependere dal parlare de' matti* (p. 71); *Non stuzicar, quando fumma el naso de l'orso* (p. 71)<sup>55</sup>. In altri casi il modo di dire è collocato in chiusura di battuta: *Miser'a me! che da un lato ho el precipizio, da l'altro e' lupi* (p. 108)<sup>56</sup>. Chiudiamo la rassegna con un modo di dire tutt'oggi vivissimo relativo al tradimento del proprio partner: *Tu sei qui, malvagia femmina? e animo di aspettarmici, sappiendo che m'hai fatte le cor-*

<sup>52</sup> Si veda GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit., p. 92.

<sup>53</sup> Nella I ed. della Crusca l'immagine del delfino che avverte i marinai dell'imminente tempesta, è richiamata da una terzina dell'*Inferno* dantesco e da una citazione di Passavanti (cfr. CRUSCA 1612 s.v. *delfino*).

<sup>54</sup> Su questi due detti, che invitano a non sottovalutare nessuno, sia pur di poco peso, cfr. GIUSEPPE CRIMI, *Tra Boccaccio ed Erasmo*, cit., p. 99, il quale ricorda che entrambi i proverbi sono presenti nell'edizione aldina del 1508 degli *Adagia* erasmiani.

<sup>55</sup> Nella I ed. della Crusca è riportata l'espressione *non scherzar con l'orso*, ossia, non andare in cerca di guai (cfr. CRUSCA 1612 s.v. *orso*).

<sup>56</sup> La forma dell'articolo determinativo maschile plurale *e'* andrebbe emendata in *e*, secondo le caratteristiche del fiorentino rinascimentale.

na? (p. 180)<sup>57</sup>; *non si vergogna a dire che io li metto le corna!* (p. 181); siamo nel mezzo di un battibecco tra Calandro e sua moglie Fulvia, i quali, nel volgere della commedia, si rinfacciano i vicendevoli tradimenti.

## 5. La tecnica del dialogo

Diversamente dai testi scritti prototipici, il testo teatrale non ha natura monologica, bensì dialogica. Alla dialogicità primaria, che lega direttamente l'autore (o un personaggio) al pubblico dei lettori/spettatori, si unisce la dialogicità secondaria, ovvero quella che intercorre tra i personaggi<sup>58</sup>. Nella *Calandra* la dialogicità primaria è affidata ovviamente al Prologo<sup>59</sup>, ma se ne trova traccia anche nella battuta iniziale del III atto, in cui Fessenio rivolge un'allocuzione agli spettatori: *Ecco, o spettatori, le spoglie amorose* (p. 115)<sup>60</sup>. Possiamo dire che l'imitazione di parlato, oltre e forse più che alle scelte sintattiche e lessicali dell'autore, è demandata al modo in cui si struttura il dialogo, all'interazione e sovrapposizione delle battute, al ritmo più o meno accelerato conferito alle battute stesse. Va detto che da questo punto di vista il Bibbiena offre un quadro già maturo, utilizzando espedienti che diverranno pane quotidiano per i commediografi d'ogni tempo.

**57** La locuzione è registrata già nella I ed. della Crusca: «Far le corna si dice per metafora della moglie che rompe la fede al marito, che anche l'usavano i Greci in proverbio», con allegazione di un esempio dal *Decameron* (che però reca *porti le corna*; cfr. CRUSCA 1612 s.v. *cornio*).

**58** Sui concetti di “dialogicità primaria” e “dialogicità secondaria” rinvio a EMILIA CALARESU, *Dialogicità*, in *Storia dell'italiano scritto*, v. *Testualità*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2021, pp. 119-151.

**59** Sull'uso della deissi nei prologhi, si veda MASSIMO PALERMO, *La deissi nei prologhi delle commedie, dal teatro rinascimentale a Goldoni*, in *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni / Textualité. Fondements, unités, relations / Textualidad. Fundamentos, unidades, relaciones*, a cura di Angela Ferrari, Letizia Lala e Roska Stojmenova, Firenze, Cesati, 2015, pp. 307-324.

**60** Il riferimento è ai vestiti abbandonati da Calandro per indossare altri abiti.

Partiamo dal generoso uso di elementi deittici, legati alla condivisione del contesto comunicativo tipica del parlato<sup>61</sup>. Prevalgono i deittici spaziali, di cui do una rapida esemplificazione: *Fa' pure a tuo modo e di questa bestia qui* (p. 77)<sup>62</sup>; *vedilo là* (p. 80); *me n'entro prima che qui arrivi colui che in qua viene* (p. 85); *In tutti i luoghi ove tu vedi svolgersi: come qui, qui, qui, qui* (p. 103)<sup>63</sup>. La deissi pronominale diventa strumento di ilarità in una battuta di Calandro, il quale, stordito, non riesce a capire quale sia la vera Santilla e imbastisce un gioco comico sui deittici di prossimità e di lontananza:

In fede mia, la non è dessa: m'ingannavo. La è questa qui. Mai non è ella. È pur quella: lassami ire da lei. Anzi, è pur questa. Parole! Ell'è quella. Or questa è la vita mia. Anzi, è pur quell'altra. Anderò da lei (p. 149).

E ora un paio di esempi (ma già se n'erano visti in precedenza) col presentativo *ecco*, espediente funzionale a introdurre un personaggio in scena: *Et eccola che a me ne viene* (p. 115); *Ma ecco Samia* (p. 123)<sup>64</sup>.

Poco rappresentati gli anacoluti, le false partenze, i temi sospesi. Riporto però due casi in cui il personaggio che sta parlando si interrompe e devia dalla linea del proprio discorso senza che altri ne siano la causa; nel primo esempio la serva Samia interrompe il proprio dire per un vuoto di memoria: *Che lo spirito gli ha risposto... oh, come diss'egli? Non me ne ricordo* (p. 124); nel secondo, invece, Fessenio si impone un'autocensura per non pronunciare una parolaccia: *Sono un... presso ch'io non ti dissi* (p. 145).

<sup>61</sup> Oltre al saggio di Palermo citato alla nota 59, sui deittici e sulle loro funzioni nelle commedie rinascimentali si veda ROMAN SOSNOWSKI, *Deissi spaziale nei testi teatrali italiani del XVI secolo*, Cracovia, Università di Cracovia, 2010; numerosi riferimenti all'italiano antico e rinascimentale si trovano anche in LUCA CIGNETTI, *Deissi*, in *Storia dell'italiano scritto*, v. *Testualità*, cit., pp. 259-295.

<sup>62</sup> Si noti l'uso del pronome dimostrativo rafforzato dall'avverbio di luogo.

<sup>63</sup> Fessenio indica, toccandoli, vari punti del corpo di Calandro.

<sup>64</sup> Varrà la pena ricordare che nei cinque atti della commedia sono del tutto assenti le didascalie.

## Claudio Giovanardi

La testualità del parlato, intessuta di pause, interruzioni, sovrapposizioni, ripetizioni, si riverbera nella *Calandra* in schemi dialogici destinati a una lunga fortuna. È infatti possibile individuare, già nella commedia del Bibbiena, alcune modalità dell'interazione verbale tra i personaggi che si ritroveranno nei testi teatrali dei tempi successivi sino ad oggi<sup>65</sup>. Partiamo dalle sequenze di battute "a eco", in cui, cioè, la battuta che segue riprende all'inizio la parola (o le parole) con cui si conclude la precedente. Un paio di esempi:

POLINICO Ritorna, Lidio, alle cose laudabili.  
FESSENIO Laudabile è accomodarsi al tempo (p. 73).

CALANDRO Come, si muore?!  
FESSENIO Si muore, sì. Perché? (p.109).

Un richiamo di parole da una battuta all'altra si ha anche nel seguente scambio tra Calandro e Fessenio, in cui si apprezzerà il ritmo molto serrato dei turni:

FESSENIO Mo che importa questo? Se non vi entrerai intero, ti farén di pezi.  
CALANDRO Come, di pezi?!  
FESSENIO Di pezi, sì  
CALANDRO Oh! Come? (p. 102).

Un'altra fattispecie dell'intreccio dialogico è rappresentata dalle battute "a staffetta". In questo caso l'artificio consiste nel fatto che la battuta precedente viene completata nella battuta seguente. Di nuovo due ricorrenze:

<sup>65</sup> Ne ho trattato, a proposito di Pirandello, in CLAUDIO GIOVANARDI, *Sulla lingua e la testualità dei Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Santi, giullari, romanzieri, poeti. Studi per Franco Suitner*, a cura di Giuseppe Crimi, Luca Marozzi e Anna Pegoretti, Ravenna, Longo, 2022, pp. 237-247.

## Sulla lingua della *Calandra* di Bernardo Dovizi da Bibbiena

POLINICO Amore è simile al foco che, postovi sopra zolfo o altra trista cosa, amorba l'omo.

FESSENIO E postovi incenso, aloè e ambra, fa pure odore da resuscitar e' morti (p. 73)<sup>66</sup>.

FANNIO Se ne trarrà piacere.

RUFFO E utile (p. 141).

In entrambi i casi la battuta seguente è introdotta dalla congiunzione *e* come evidente segnale di continuità sintattica e testuale. Nel primo esempio, però, la *e* presenta un valore avversativo piuttosto che copulativo: Fessenio contrappone allo zolfo citato da Polinico tre sostanze (messe peraltro in sequenza ternaria) soavemente odorifere. Nel secondo esempio, viceversa, *e utile* è una semplice aggiunta che Ruffo fa alle parole di Fannio.

Diverso è il caso delle battute “a incastro”, nelle quali la battuta B si incastra nella battuta A interrompendone il filo del discorso, che viene però recuperato nella battuta C. Tale meccanismo si presenta due volte consecutive nel seguente scambio tra Fessenio e Lidio femmina:

FESSENIO Che vuol dir questo?

LIDIO FEMINA ... devo io questo abito lassare?

FESSENIO Aimè! Trama fia. E la voce sua parmi abbia preso assai del femminile.

LIDIO FEMINA ... e di questa libertà privarmi?

FESSENIO Sarà pur vero?! (p. 170).

I due personaggi seguono ciascuno il proprio ragionamento e le battute si accavallano ognuna sulla successiva.

In talune parti della commedia Bibbiena avverte l'esigenza di rendere il ritmo del dialogo più serrato. A tal fine immagina uno scambio fatto di domande (tutte introdotte dalla congiunzione *e*) e risposte tra Fannio e Lidio femmina:

<sup>66</sup> Anche in questo caso la grafia corretta sarebbe *e morti*.

## Claudio Giovanardi

LIDIO FEMINA E del parentado mio come di cosa conclusa si parla in casa?  
FANNIO Così sta.  
LIDIO FEMINA E Virginia ne è lieta?  
FANNIO Non cape in sé?  
LIDIO FEMINA E si preparano le noze?  
FANNIO Tutta la casa è in faccende.  
LIDIO FEMINA E credeno che io ne sia contenta?  
FANNIO Lo tengano per fermo.

L'avvio delle domande con *e* serve a testimoniare l'ansia e l'agitazione con cui vengono poste dalla donna, mentre le risposte del servo spiccano per essere secche e lapidarie. Ancora all'insegna della concitazione il seguente scambio tra Fulvia e la serva Samia:

FULVIA Ha' lo trovato?  
SAMIA E parlatoli.  
FULVIA Dimmi, dimmi: che c'è?  
SAMIA L'arai per male.  
FULVIA Oimè! che c'è? Di', su.  
SAMIA In fin, e' par che non te conoscessi mai.  
FULVIA Che mi di' tu?  
SAMIA Così sta mo (p. 125).

Anche in questo caso, come nell'esempio precedente, all'agitazione di Fulvia, punteggiata da domande, esclamazioni e frasi iussive, corrisponde la perentorietà delle risposte di Samia, a creare una sorta di contrappunto emotivo.

## 6. Conclusioni

L'analisi della lingua e della testualità della *Calandra* conferma la sorprendente capacità del Bibbiena di immaginare e realizzare quasi per intero la complessa articolazione interna del genere commedia. Fin dagli esordi, dunque, il testo teatrale si caratterizza per la sua natura

ancipite di crocevia tra comunicazione scritta e comunicazione parlata. Un neonato già adulto, insomma. Certo, le fattezze della creatura non sono ancora del tutto delineate; specie sul piano diafasico e diastratico i personaggi appaiono poco definiti e non si apprezza il necessario *décalage* sociolinguistico, motivo per cui i servi e i signori si esprimono più o meno allo stesso modo. Manca, inoltre (ma questo sarà da imputare ai limiti dell'autore), la capacità di rappresentare le pieghe psicologiche dei personaggi attraverso minime idiosincrasie linguistiche, che troveremo perfettamente dispiegata in un capolavoro come la *Mandragola*. Più in generale, le vicende rappresentate sulla scena (spesso affollata) si dipanano con evoluzioni sin troppo rapide, affrettate, senza la necessaria sedimentazione. Ma su quest'ultimo aspetto, per concludere, leggiamo le raffinate parole di Carlo Dionisotti: «l'attenzione dello spettatore e del lettore è continuamente stuzzicata e insieme distratta da un nuovo sviluppo dell'azione o da un nuovo personaggio, senza che le sia mai consentito di fermarsi e fare presa su un qualche nodo stretto, che importi riflessione»<sup>67</sup>.

**Riassunto** Questo contributo analizza la lingua della *Cassandra*, commedia di Bernardo Dovizi da Bibbiena rappresentata per la prima volta nel 1513. Tale commedia è stata fonte di ispirazione per molte altre commedie cinquecentesche. In questo lavoro si analizzano in particolare la sintassi, il lessico e i modi in cui l'autore costruisce il dialogo fra i personaggi.

**Abstract** The paper examines the language of *Cassandra*, a play by Bernardo Dovizi da Bibbiena performed for the first time in 1513. The play inspired several other sixteenth-century plays. The examination focuses on the syntax, the lexicon and the ways in which the playwright builds the dialogue between the characters..

<sup>67</sup> Si veda CARLO DIONISOTTI, *Ricordo del Bibbiena*, cit., p. 169.

