

Lingua e «persone» nel Marescalco dell'Aretino

Gloria GUIDOTTI

È la proposta di una lettura del *Marescalco* —un testo marcato come «Comedia di Messer Pietro Aretino»¹— quale opera inserita in un sistema di riferimenti culturali interni ed esterni.

La scelta aretiniana del genere teatrale ha già dal titolo un aspetto segnico di opzione da parte dello scrittore di un determinato orientamento nei confronti sia della realtà, sia delle forme letterarie. Ma soltanto dopo aver individuato la natura e le caratteristiche dei segni, cioè di quei mezzi di espressione portatori di un preciso significato, si potrà affrontare il problema dello statuto peculiare della lingua teatrale dell'Aretino rispetto o in concomitanza con altri testi.

Si può seguire a parlare, con C. Segre², di «edonismo linguistico» e di «ghiottoneria lessicale-espressiva» nell'Aretino?

Questo «toscano stoscianizzato», secondo G. Folena³, «esprime in forma originale e profondamente teatrale soluzioni antiletterarie —al di là della lingua—»?

¹ IL MARESCALCO / COMEDIA DI MESSER PIETRO / ARETINO, RISTAMPATO / NVOVAMENTE. / M D XXX VI (s.l.). L'edizione consultata è conservata nella Biblioteca Nacional di Madrid con la segnatura R. 11.104.

² C. SEGRE: «Edonismo linguistico nel Cinquecento», in *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1976², pp. 369-396.

³ G. FOLENA: «Presentazione», in AA.VV. *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, 1970, p. XI.

Vi è «ambigua contestazione di tutte “le corone”»⁴ in questo «stoscanizzato»? «Al limite ci si può domandare —con A. Stäuble⁵— se l'Aretino non sia un antipedante e un pedante allo stesso tempo»?

Il superamento di certi topici e forzature interpretative è forse possibile prestando attenzione ai moduli stilistici e contenutistici di un'opera trascurata a lungo dalla critica.

Va di pari passo tanto la necessità di indagare nel *Marescalco* le realizzazioni della lingua dell'autore quanto le possibili connessioni con la società che dovrebbe intenderla o averla inteso.

Interrogarsi sul significato o sul senso di un enunciato significherà passare dal dato concreto all'atteggiamento riflesso sul sistema culturale di cui è espressione. L'analisi dovrebbe ricostruire una parte del sistema di segni letterari di cui il testo in esame non rappresenta che una particolare realizzazione.

Gli aspetti formali del *Marescalco*, i richiami interni e i percorsi di senso risulteranno forse chiarificatori del rapporto dialettico tra l'Aretino e il collettivo, l'istituzionale.

Dopo gli articoli di Tullio De Mauro e di Giovanni Nencioni su lingua parlata e lingua scritta, il discorso su una composizione teatrale scritta —*Il Marescalco*— dovrà essere condotto tenendo in conto l'opposizione non soltanto tra un parlato-scritto e un parlato-scritto per la recitazione, ma anche tra il formale e l'informale dei termini dell'opposizione. Si cercherà quindi di evidenziare alcuni dei tratti pertinenti, fonomorfologici e lessico-semantici, legati all'opzione del parlato e dello scritto.

Credo che non sia lecito obiettare che nella lingua del parlato-scritto per la recitazione di una commedia del Cinquecento —e non mi riferisco esclusivamente a quella dell'Aretino— si perdano i valori illocutivi dei prosodemi tonali o la possibilità di apprezzare la simultaneità o l'interferenza dei turni dialogici, poiché gli elementi che inscrivono il parlato-scritto nel processo semiotico sono i modi enunciativi.

Inoltre, l'attenzione alla scrittura, con la normativa di determinati segni di punteggiatura, può suggerire non solo l'intonazione, secondo le intenzioni dell'Aretino, ma anche le strutture logiche e semantiche che egli ha voluto che fossero interpretate nella recitazione, fermo restando che certe convenzioni sono mutate.

⁴ *Ibid.*

⁵ A. STÄUBLE: «Una ricerca in corso: il personaggio del pedante nella commedia cinquecentesca», in AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, p. 100.

Da una cinquecentina del *Marescalco*, quella veneziana del 1536 del Marcolini, risulta evidente che l'interpunzione è un chiaro strumento di articolazione sintagmatica in senso tonale; ad esempio, due punti di seguito lasciano l'orazione con un senso enfaticante in sospeso:

ISTRIONE.—(...) e che sia il vero, che io vaglia più di loro, udite me, e uditi poi essi, giudicate de i nostri meriti...

Il punto fermo che interrompe il corpo della parola indica, con la più intensa pausa sintattica, o una funzione eufemistica per un'espressione sconveniente, o il silenzio per l'espressione interdetta, secondo la figura retorica dell'ineffabilità:

GIANNICCO.— Al cor per la put.

Una coppia di due punti sta per una pausa sul piano intonativo e direi che, sul piano logico, per un'ellissi:

BALIA.—(...) et in mulieribus :: nomen tuum :: vita dulcedo :: (II,4)

Nel prologo, certi accorgimenti tipografici quale lo spostare oltre la marginatura a sinistra una sillaba o una lettera scandiscono ed enfaticano, evidenziandoli, gli inizi di determinati enunciati. Ad esempio:

HISTRIONE SOLO	(A iij r.)
Se io havessi a farvi lo argomento (...) direi	
Spe ttatori snello ama unquanto	
Se io fossi una Roffiana con riverenza parlando,	
io mi vestirei di bigio	(A iij v.)
C aso che io fossi Madonna schifa il poco	(A iij r.)
con le dita in su gliocchi, io io, ti paio di quelle	
anrincanta nebbia beve bambini, caccia diavoli;	
C ome farei io bene uno assassinato da Amore	
C hi faria quel pazzo che ha paura che la moglie	
non gli sia rubbata da le mosche	
D io ve 'l dica come io contrafarei uno avaro, un	
pidocchioso, & un misero. In persona, & manu propria	
adacquerei	
V n milite glorioso lascisi imitare a questo fusto	
Ah intemerata madre di gratia, ahi	
benedetto Dio, ahi ciel stradiotto	
mi fa paura: a mi an?	
V egniamo al parasito. O come lo farei io di galantaria	
V no di quelli soldati del Tinca	
V i confesso bene che mi merterìa un bestial pensiero di contrafare	
un Signore	

Il *Marescalco* contiene tutte le informazioni necessarie per la messa in scena: Aretino le pre-vede e le pre-dispone nel testo, da qui l'inutilità e l'assenza delle

didascalie, a parte il fatto che la loro presenza varia notevolmente nella storia teatrale. Non vi è opposizione tra discorso e azione in quanto questa è inscritta e visualizzata nel testo:

STAFFIERE (solo).—Questa è la sua porta: lasciami bussar forte, tic, toc, tac. (V, 8).

CAVALIERE.—Aviamoci passo passo (V, 5).

MARESCALCO.—Che vorrà la mia Balia che viene a me di trotto? (IV, 7).

Esiste nel *Marescalco* un linguaggio gestuale dotato di regole precise anche quando la comunicazione sembra ispirata a una spontanea analogia tra gesto e cosa significata. Una ricerca semiologica in tale direzione non riguarderebbe la natura singolare di un gesto o di un altro, bensì il sistema generale di convenzioni che regola lo scambio comunicativo dei gesti, in quanto non interessano solo i codici ma anche il modo in cui si articolano messaggi in riferimento ai codici.

Il parlato nel *Marescalco*, la lingua parlata nella scrittura è programmata, ma non tale da essere carente delle caratteristiche ridondanti e informative di un presumibile parlato in situazione reale. Aretino non trascura nella scrittura i fattori paralinguistici e cinesici, i caratteri indiziali di stati emotivi, la gestualità e la modalità.

Cito, come esempio, dalla scena quarta dell'atto quinto, con il motivo del travestimento da sposa del paggio del Duca:

MATRONA: Tu hai inteso come debbi tener gli occhi.

CARLO: Bassi così?

MATRONA: Bene.

CARLO: Con la testa umile e chinata un poco a questo modo, eh?

MATRONA: Sí; sta' savio, vergognoso e riverente, e come viene lo sposo novello, affige gli occhi in terra, e non guarda mai niuno in viso. E fatta la diceria non dir di sí, se non a le tre volte, sai.

(...)

MATRONA: Provati un poco.

CARLO: Con gli occhi così guardando in giù, con la bocca a questa foggia, facendo le riverenze così e così, e a la terza volta risponderò: Signooor síii⁶.

Il travestimento produce a sua volta un'intensificazione dinamica e gestuale nel teatro che si fa nel teatro: «La piú bella festa del mondo», esclama la Vecchia (V, 4), una festa in cui il mascheramento elude l'ordine costituito e celebra la festa del mutamento.

⁶ Dal momento che l'edizione del *Marescalco* curata da G. G. FERRERO (in *Scritti scelti di Pietro Aretino*, Torino, UTET, 1970) si basa sul testo della marcoliniana del 1536, tenuto a confronto con la stampa del 1588, per ragioni di praticità cito da essa in quanto mi sembra offra una lezione abbastanza aderente all'*usus scribendi* dell'Aretino.

Lo smascheramento ripristinerà nella logica del sistema le valenze relative alla persona (sposa → paggio) e alla classe sociale (Marescalco → maniscalco), e marcherà l'impianto della commedia sullo scambio di finzione e realtà, di cui il travestimento è ad un tempo *significante* e *significato*.

Il comportamento dei personaggi non è una categoria extralinguistica ma una particolare forma di comunicazione in una situazione sociale determinata nello spazio e nel tempo da molteplici codici di riferimento. (Il *qui* deittico è lo spazio sociale della corte, e nel tempo è annullata ogni differenza tra il tempo ipotetico della scena e quello degli spettatori: sono menzionati fatti storici precisi e nomi di personalità politiche e di artisti che fanno appello alla memoria collettiva.)

Lo *status* dei «partecipanti» alla commedia, quale posizione all'interno di un sistema di valori sociali, ci è dato già dalla lista delle «Persone»:

HISTRIONE		
GIANNICCO:	Ragazzo	GIVDEO
MARESCALCO:	Padrone	GIOIELLIERE
MES. IACOPO		FIGVOLO: Di Messer Iacopo
AMBROGIO		VECCHIA
BALIA:	Del Marescalco	CARLO: Vestito da Sposa
PEDANTE		MATRONA
PAGGIO:	Del Cavaliere	GENTILDONNA
STAFFIERE:	Del Duca	MES. PHEBUS
CONTE		FANTESCA: Del Conte
CAVALIERE		STAFFIERE: Del Conte (A ij v.)

Ma la «persona» come identità del personaggio e del suo comportamento nelle varie scene non è data tanto dal nome specificato degli interlocutori che vi intervengono, quanto dalla parola «proferita» caratterizzata da elementi costanti, pertinenti.

È abbastanza logico che all'insistenza su uno stato sociale, con un codice corporativo, corrisponda un linguaggio altrettanto caratterizzante. La lingua della «persona», come identità del personaggio, non si limita alla funzione comunicativa di contenuti, si fa rappresentazione delle «verità» denotate dalle parole stesse, si fa espressione di realtà individuali.

La mimesi verbale, quale strumento espressivo della rappresentazione, si impone ancor più di quella gestuale, ricostruibile.

Anche le modalità allocutive dei personaggi del *Marescalco* sono documento delle strutture sociolinguistiche del momento in cui l'Aretino scrive.

I gruppi sociali e culturali, gerarchicamente differenziati, si riflettono nei livelli reverenziali e/o enfatici, più o meno cortigiani o letterari degli allocutivi: questi, stratificati in un modo che esclude il casuale, permettono di distinguere nettamente un livello enfatico-cortigiano da uno prammatico-abituale.

Opposizione *tu/voi*:

Marescalco	[tu >]	[Giannicco Giudeo Staffiere Ambrogio]	[voi >]	→	tu	Marescalco
	[voi >]	[Balìa Messer Iacopo Pedante Conte Sposa-Carlo]	[tu >]			
Giannicco	[voi >]	[Marescalco Balìa Pedante]	[tu >]			Giannicco
	[tu >]	[Paggio Giudeo]	[tu >]			
Balìa	[tu >]	[Marescalco Giannicco]	[voi >]			Balìa
Pedante	[tu >]	[Giannicco Paggio]	[voi >]			Pedante
	[tu + voi >]	[Marescalco Conte]	[voi >]			

Il *tu* costituisce un allocutivo nei confronti di un inferiore (socialmente) o fra uguali, e il *voi* (con morfemi verbali della 2ª persona plurale) negli altri casi. Inoltre, *tu* e *voi* hanno porzioni contestuali che rendono conto delle differenze semantiche e del cerimoniale cortigiano.

Il *tu* del Pedante, ad esempio, è enfatico e corrisponde all'atteggiamento solenne e aulico di chi non parla «idiotamente»; infatti in molti casi può significare un «pedantesco» rispetto per i canoni del latino classico.

Il *tu* della Balìa al Marescalco non ha nulla di irriverente; lo stesso non può dirsi del *tu* e della *signoria vostra* di Giannicco al Giudeo:

GIANNICCO.—Tu sia il molto ben venuto, Abraam reverendissimo.

GIUDEO.—Tu fai il debito tuo, Giannicco, a farmi la berretta.

(...)

GIANNICCO.—(...) can traditore! Perdonatemi la signoria vostra, che si è scappato di bocca (III,1).

L'allocutivo nominale astratto *signoria vostra* ha una chiara connotazione caricaturale, ma attesta fra l'altro come nella società cortigiana dell'epoca il pronome *voi*, quale espressione di cortesia, non era ritenuto ormai abbastanza reverenziale.

Con una distribuzione sociolinguistica diversa il *signoria vostra* (che a livello sintattico seleziona morfemi di 3^a persona singolare) entra in opposizione con il *voi* nella scena in cui Conte e il Cavaliere si cedono il passo reciprocamente. L'enfasi imita nella lingua parlata le espressioni reverenziali di tutto un cerimoniale di corte:

CAVALIERE.—Entri Vostra Signoria, Conte.

CONTE.—Entri Vostra Signoria, Cavaliere.

CAVALIERE.—Non farò, Conte.

CONTE.—Non farò, Cavaliere.

CAVALIERE.—Pur la Signoria vostra...

CONTE.—Pur la vostra...

«Cortigianerie» sottolineate dal Pedante che, citando il ciceroniano: «Cedant arma togae», passa per primo, e da Iacopo che lo segue dicendo: «Vi sono schiavo, maestro, ché non si stimano più tante lombardarie cortigiane spagnuole da Napoli» (V, 3).

I personaggi «parlano» la propria parte in modo conseguente con il loro ruolo sociale. Persino il ricalcato misoginismo del Marescalco (giustificato dall'accenno alla sua sodomia, e la cui funzione è quella di permettere una situazione conflittuale) è soltanto una manifesta dichiarazione di perdita della libertà, di assoggettamento al potere della corte, di un'esigenza di fondo: la libertà. È in un «a solo» quando il Marescalco confessa:

Quanto era il meglio per me lo attendere a la bottega, da la quale mi ha disviato il fumo de le corti; io potea con quello che guadagnava darmi un bel tempo, e ho voluto, con quello ch'io perderò (perdendo la libertà) vivere come un disperato; mi fu pur detto che in queste maledette corti non c'è se non invidie e tradimenti, e tristo a chi meno ci puote (I, 8).

o nella scena III del secondo atto:

Son questi i premi della mia servitù? ella è pure una crudel cosa avere a tor moglie al suo marcio dispetto.

Nella stessa scena, allo Staffiere che gli chiede: «Sì che non credete che Sua Signoria vi faccia ricco?» risponde:

Io credo a Dio, e questi Signori hanno di strani capricci, gran cosa è il fatto loro. Se io volessi moglie col dotarla del mio, e ricercassi il suo favore per mille mezzi e con cento mila supplicazioni, non l'averei mai; e perché io non la voglio, me la vuol dar per forza; eglino sono come le donne, le quali corrono dietro a chi le fugge, e fuggono chi le seguita; e non hanno altro piacere che far disperare i poveri servitori.

Osservazioni corroborate dalle considerazioni che Ambrogio —in un soliloquio— fa sull'«uomo in corte», «che sta appiccato con la cera ne la servitù» (III, 8).

Quanto ha scritto M. Bachtin⁷ sulla parola nel romanzo credo che sia applicabile alla parola dell'Aretino: essa è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale sapientemente organizzate.

Aretino si serve della lingua senza darsi ad essa interamente, e la lascia altrui o semialtrui o del tutto altrui, ma allo stesso tempo la costringe in ultima istanza a servire pur sempre le sue proprie intenzioni. Aretino non parla in una data lingua (toscana o stoscanizzata) ma attraverso essa, attraverso un mezzo linguistico altrui: siamo di fronte a una rifrazione delle intenzioni dell'autore.

La peculiarità del teatro è la sua dialogizzazione, e la dialogicità sociale della parola teatrale si rivela nella parola stessa come contenuto e forma del contenuto.

Mi preme presentare l'aspetto intenzionale, cioè semantico-oggettuale ed espressivo della parola in Aretino, di una lingua stratificata e pluridiscorsiva. Stratificata secondo il genere letterario (nel caso che stiamo analizzando quello teatrale) e secondo la «professione», la vita sociale in senso ampio: marescalco, pedante, balia, servo, gente di corte ecc.

Non si stratifica e si differenzia la componente linguistica della «lingua comune», ma le sue possibilità intenzionali. La lingua dei parlanti (= personaggi), ciò che Bachtin denomina «lingue di generi e gerghi di professioni» sono viste dall'interno, intenzionali, cioè pienamente significanti e immediatamente espressive; viste dal di fuori di questa intenzionalità possono aver fatto dire a C. Segre che:

Di questo apporto del parlato le conseguenze sintattiche e ritmiche più importanti consistono nell'infiltrazione di un tono di dialogo là dove il dialogo non c'è: nella sostituzione cioè, alla melodia della prosa d'arte di un ritmo intessuto di pause e di gridi —di punti sospensivi e di punti esclamativi— ove la frase è concepita sempre come *detta*, se non altri a se stessi⁸.

I connotati esterni, linguisticamente osservabili e individuabili, non possono essere compresi se non si comprende la loro intenzionalità, che esprime la

⁷ M. BACHTIN: «La parola nel romanzo», in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979², p. 71.

⁸ C. SEGRE: *Op. cit.*, p. 386.

posizione ideologico-sociale «differenziata» dell'autore in seno alla pluridiscorsività cinquecentesca.

Tutte queste lingue delle «Persone» della commedia aretiniana sono «specifici punti di vista sul mondo, forme della sua interpretazione verbale, particolari orizzonti semantico-oggettuali e assiologici»⁹. Esse possono essere confrontate, possono integrarsi a vicenda, contraddirsi fra loro o essere correlate dialogicamente.

Tutte coesistono nella coscienza creativa dell'Aretino che le utilizza per l'orchestrazione di suoi temi e per l'espressione delle proprie intenzioni e valutazioni, movendosi tra la stilizzazione parodica delle lingue di genere, le lingue di professione, di correnti (petrarchismo, antipetrarchismo, bembismo, antibembismo), e dei dialetti sociali (servi/padroni).

Vari sono i quesiti che si pongono:

- vi sono momenti della lingua che esprimono in modo diretto ed esplicito le intenzioni semantiche ed espressive dell'autore?
- quando non solidarizza con le parole e le accentua in modo parodico, umoristico?
- vi sono momenti in cui Aretino non si esprime in essi, come autore della parola, ma li esibisce come una specie di cosa discorsiva e li considera come del tutto oggettivati?

Tutte le forme che introducono un narratore o un autore convenzionale, fittizio indicano in vario grado la libertà dell'autore dalla lingua unica e unitaria, e la possibilità di non autodeterminarsi in senso linguistico, di trasferire le proprie intenzioni da un sistema linguistico a un altro, di mimetizzare il proprio dire con la parola d'altri e viceversa.

Nel prologo, parte «fuor di commedia» del *Marescalco*, Aretino, autore dell'enunciazione si esteriorizza attraverso l'Istrione, soggetto dell'enunciato, iniziando la mimesi. In un «a solo» soltando apparente, il prologo è un'enunciazione performativa diretta a più allocutari esplicitati:

- Se non che io ho riguardo a quella nobile gentilezza, la quale vi ha fatto degnare di venire a ornare e a onorare questo luogo con le vostre divine presenze...
- E sapiate, Signori...
- Se io avessi a farvi lo argomento...
- Attendete a lui...
- ecc.

⁹ M. BACHTIN: *Op. cit.*, p. 99.

Utilizzando le considerazioni di G. Nencioni in *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*¹⁰, si può dire che il discorso diretto in situazione dell'Istrione esplica quattro funzioni: di espressione del contenuto, interpersonale o comunicativa (sia illocutiva che perlocutiva), testuale (di coesione tra gli enunciati del discorso) e contestuale, cioè di legame con la situazione.

Nel discorso diretto viene incastonato il discorso diretto in citazione: l'Istrione proferisce un discorso che non appartiene alla situazione comunicativa sua propria, ma a quella che pertiene al discorso citante:

Se io avessi a farci lo argomento (...) direi:—Spettatori, snello ama unquanto, e per mezzo di scaltro a sé sottragge quinci e quindi uopo, in guisa che a le aurette estive gode de lo amore di invoglia, facendo restio sovente, che su le fresche erbette al suono de' liquidi cristalli cantava l'oro, le perle e l'ostro di colei che lo ancide.

Se la significazione dei segni linguistici entro la «parole» è limitata e precisata dal contesto, cioè dal rapporto con i segni vicini, a tutta prima saremmo indotti a negare «un senso» a questo periodo, e a credere che Aretino abbia voluto elaborare strutture grammaticali senza criteri semantici. Ciò corroborerebbe l'ipotesi di C. Segre sulla «ghiottoneria lessicale-espressiva» dell'Aretino.

Ma il livello lessicale dell'enunciato è formato da unità che giocano su presupposizioni semantiche sottili: sintagmi quali *liquidi cristalli, le perle e l'ostro, le aurette estive, fresche erbette* possono essere decodificati, in un primo momento, entro il sistema linguistico testuale quali allusioni precise al lessico del Petrarca.

Procedendo a un accertamento esaustivo di ogni lessema di questa frase complessa dell'Istrione troveremo che tutti compaiono nelle *Rime* del Petrarca¹¹:

— <i>snello</i>	—Giù per lucidi freschi rivi e snelli
— <i>unquanto</i>	—Verdi panni, sanguigni oscuri o persi non vestì donna unquanto
	—Io non fu' d'amar voi lassato unquanto
	—Qual non so già se d'altre frondi unquanto
— <i>scaltro</i>	—L'un a me noce, e l'altro Altrui, ch'io non lo scaltro
— <i>sottragge</i>	—Il sonno è veremente, qual uom dice, parente della morte, e 'l cor sottragge
— <i>quinci e quindi</i>	—e 'l rimembrare e l'aspettar m'accora or quinci or quindi
	—Ma chi pensò veder mai tutti insieme per assalirmi il core or quinci or quindi

¹⁰ G. NENCIONI: «Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato», in *Strumenti Critici*, 1, 1976, pp. 1-56.

¹¹ K. MCKENZIE: *Concondanze delle «Rime» di Francesco Petrarca*, Oxford, Stamperia dell'Università, 1912.

— uopo	—ove leggera e sciolta Pianta avrebbe uopo —A tutta Italia giunse al maggior uopo
— guisa	—fui percosso in guisa —Amor l'ispiri In guisa che sospiri —e so in qual guisa L'Amante... si transforme
— aure(tte) estive	—verdi fronde Mover soavemente a l'aura estiva —D'abbracciar l'ombre e seguir l'aura estiva
— invoglia	—rubella di mercè, che pur l'envoglia —Amor ch'a ciò m'invoglia —E perché a ciò m'invoglia
— godere	—Acceso dentro sì, ch'ardendo godo —Di ch'io sempre pur pianga e mai non goda; —Così qua giù si gode —e 'n libertà non godo —Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo: —L'una di lui, ed ei del'altra gode!
— restio	—Ch'Amor per sua natura il fa restio.
— sovente	—come sovente. —quanti color depigne Amor sovente —Che mi fea lieto e sospirar sovente. —la via dove sovente Fosti smarrito —E 'l bel visto vedrei cangiar sovente —mi fa destar sovente.
— fresche erbe(tte)	—Come 'l candido pié per l'erba fresca —Or l'ò veduto su per l'erba fresca —Al caldo tempo su per l'erba fresca
— le perle e l'ostro	—E d'altro ornata che di perle e d'ostro
— liquidi cristalli	—E 'l mormorar de' liquidi cristalli
— ancide	—E non m'ancide Amore —Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide —Deh non rinovellar quel che n'ancide

Ma ai destinatari lettori-spettatori piú avvertiti dell'epoca, la cui competenza non va sottovalutata, Aretino deve aver offerto un piú complesso messaggio.

Il livello lessicale del testo in esame rinvia al confronto lessicale orizzontale con altre serie extratestuali: alla lingua letteraria di un Bembo, di un Della Casa o di uno Speroni, ad esempio (e non mi riferisco a una ricerca simplista di nomenclatura parallela, ma a una verifica di senso).

Lo Speroni, nel *Dialogo della Retorica*¹² fa dire al petrarchista Broccardo:

oltra 'l continuo essercitarmi nella lezion del Petrarca (la qual cosa per sé sola senza altro artificio può partorire di gran bene), con maggior cura di prima ponendo

¹² S. SPERONI: *Dialogo della Retorica*, in *Trattatisti del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1987, p. 664. Aretino è stato in contatto con Speroni, a cui scrive una lettera in cui ne loda il dialogo Dell'Amore, recitato a casa sua, a Venezia. Cfr. lettera CXL in *Il primo libro delle lettere*, cit., pp. 165-166.

mente a' suoi modi alcune cose osservai sommamente (come io credeva) al poeta e all'oratore pertinenti (...). Primieramente le sue parole d'una in una annoverando e pesando, niuna vile, niuna turpe, aspre poche, tutte chiare, mi fu avviso di ritrovarle; e quelle in modo al commune uso convenienti (...). In fra le quali (quasi stelle per lo sereno di mezza notte) rilucevano alcune poche, parte antiche ma di vecchiezza non dispiacevole: *uopo, unquanco, sovente*; parte vaghe e leggiadre molto, le quali, quasi gemme belle agli occhi di ciascheduno, solamente da' gentili e alti ingegni sono adoprate: quali gioia, speme, rai, disio, soggiorno, beltà e altre a lor simiglianti.

Dal canto suo il Bembo, nelle *Prose della volgar lingua*, parla delle voci provenzali utilizzate da poeti toscani, e annovera tra esse: «*Guisa*», «*Uopo*», «*Isnello*» e «*Sovente*»¹³; non mancano le considerazioni sull'uso poetico di «*Quinci*» e «*Quindi*» e di «*Unquanco*» «nelle rime»¹⁴. Riferendosi esplicitamente al Petrarca, scrive:

Egli alquante voci provenzali, che sono dalle toscane in alcune loro parti differenti, usò piú volentieri e piú spesso secondo la provenzal forma che la toscana; per ciò che *Ancidere* (disse piú sovente che) *Uccidere*¹⁵.

E al comporre *Rime*¹⁶ non mancheranno all'*aura* o alla «*Donna gentil*» né l'*oro* né le *perle* o l'*ostro*:

—Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura,
ch'a l'aura su la neve
—Donna gentil, che non di perle e d'ostro,
ma sol d'onor e di virtute ha sete.

Negli *Asolani* (Terzo libro) il primo verso della prima canzone termina con un *m'invoglia*: «Perché l'i piacer a ragionar m'invoglia»; e nel verso 45 della stessa non manca un *unquanco*: «Quante dolcezze con amanti unquanco»¹⁷.

Se passiamo a *Le rime* di Della Casa¹⁸, ritroviamo in esse *ancide*, *unquanco*, *invoglia* e *gemme*, e *l'auro* e *gli ostri* a profusione:

— ahi venen novo, che piacendo ancide!	LVII, 11
— né riposo unquanco	VI, 8
— caduche ormai pur ancor visco invoglia	XLIX, 11
— che tra le gemme, lasso, e l'auro e gli ostri	XXVI, 63
— di gemme o d'ostro, e come ignuda piace	XLVIII, 2
— di gemme e d'ostro o come virtù senza	XLVII, 90

¹³ P. BEMBO: *Prose della volgar lingua*, in *Opere in volgare*, a cura di M. Marti, Firenze, Sansoni, 1961, p. 284.

¹⁴ *ivi*, pp. 424-425.

¹⁵ *ivi*, p. 286.

¹⁶ P. BEMBO: *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960.

¹⁷ P. BEMBO: *Degli Asolani*, in *Opere in volgare, cit.*, pp. 137-138.

¹⁸ G. DELLA CASA: *Le rime*, Roma, Salerno, 1978.

Dal momento che è inconfutabile che tutti i lessemi della frase dell' Istrione ricorrono nel Petrarca in «parole in rima», perché non pensare che Aretino tragga spunto o alluda a un rimario? Tra i rimari mi riferisco a quello considerato «chiuso» o «particolare», cioè a quel tipo peculiare che dispone di un patrimonio lessicale piú o meno concluso in quanto accoglie «soltanto le rime d' una o piú prestigiose opere poetiche»¹⁹. Il *Rimario de tutte le cadentie di Dante, et Petrarca, raccolte per Pellegrino Moreto Mantovano* è la prima raccolta a stampa di «parole in rima»: di essa si presume un'edizione del 1528, e ne è certa l'edizione nel 1529 a Venezia, ad opera di quel Niccolò d'Aristotele detto Zoppino che stamperà alcune opere dello stesso Aretino. Curiosamente il Moreto (o Moretto o Morato) è conosciuto come «pedante» dei Marchesi di Ferrara, cioè lettore, commentatore di autori latini e professore di grammatica.

Del 1531 è il *Rimario novo di tutte le conconcordanze del Petrarcha* di Giovan Maria Lanfranco; nel 1532 Sebastiano Fausto Longiano, con il quale Aretino ha scambio epistolare, pubblica sempre a Venezia i *Sonetti, Canzoni, Trionfi del Petrarca, con il Rimario*. Dal rimario, concepito come modello e strumento volto all'imitazione della lingua del Petrarca, al centone di piú versi dello stesso, e rimanti a proposito, il passo è breve.

Sancito l'impegno retorico nell'esercizio linguistico letterario dalle *Prose della volgar lingua* del Bembo, la sollecitazione verso il principio dell'imitazione da esercitarsi sui capolavori poetici del Trecento prende piede rapidamente. Rivelatrici sulla posizione teorica dell'Aretino in fatto di imitazione sono alcune *Lettere*. «A Messer Nicolò Franco» scrive:

E, per dirvelo, il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro e non da chi gli saccheggia, non pur dei «quinci» e dei «quindi» e dei «soventi» e degli «snelli», ma dei versi interi²⁰.

A Lodovico Fogliano, che sta traducendo Aristotele, nella lettera datata «Di Venezia il 30 novembre 1537», si esprime nei seguenti termini:

Volesse Iddio, caro fratello, che le prose masticate da la continua diligenza di molti fussero cosí pure e cosí usate come son le parole, che mentre parlate, vi trae in bocca l'uso famigliare della favella; perché la scabrosità de l'altrui composizioni non romperebbe, a chi brama di vederle, la volontà di leggerle tosta che ci porge l'occhio.

¹⁹ G. PRESA, A. UBOLDI: *I rimari italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1974, p. 7.

²⁰ P. ARETINO: *Il primo libro delle lettere*, a cura di F. Nicolini, Bari, Latenza, 1913, p. 185.

Dopo un accenno alla «*piana elocuzione*» che apre «dolcemente i sensi de le cose confuse nei nuvoli delle materie», prosegue:

È pur soave, nel formar la voce, il suono che proferisce l'ordine dei subietti descritti, non inciampando negli «altresí», e nei «chenti», sendo sí piacevoli «ancora» e «quanti».

Che abbiamo noi a fare dei vocabuli usati, non si usando piú? Certo che chi scorgesse ora un cavaliere in giornea crederebbe che fosse mascherato o impazzito. A me par vedere ser Apollo con le calze a campanile quando veggio «uopo» in collo di questa o di quella canzone²¹.

In un «ragguaglio di Parnaso», anteriore quasi di un secolo a quelli di Traiano Boccalini, Aretino si serve di un sogno per palesare tutta la sua ironia verso i «pedagoghi-togati-barbati e disperati»:

La conclusione del sonno fu ch'io mi trovai in un mercato, pareva a me, dove gli stornelli, le gazzuole, i corbi e i pappagalli imitavano l'ocche della vigilia d'Ognisanti. Agli uccelli ch'io dico erano pedagoghi alcuni togati, barbati e disperati, non per altro che per avere a insegnarli per punti di luna. Oh che spasso che avreste preso di una ghiandaia, che specificava «*unquanto*» «*uopo*» «*scaltro*» «*snello*» «*sovente*» «quinci e quindi» e «*restio*»! Avreste smascellato, gustando Apollo, che, tutto avampato da la còlera, aveva fatto alzare a cavallo un goffo, che non poté mai far dire a un lusignuolo «*gnaffe!*»²².

E nel prologo della *Cortigiana* del 1525²³ si legge:

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 Muse non si pascono si non d'insalatuccie fiorentine!

L'Istrione del Prologo domanda poi all'Istrione dell'Argomento:

(...) tamen io voglio sapere, quanto ad un certum quid, che erbe sono in cotesto cristero, perché se tu ci avessi messo «snelle», «frondi», «ostro», «sereno», «campeggianti rubini», «morbide perle» e «terse parole» e «melliflui sguardi», e' sono sí stitichi, che non gli smaltirebbono gli struzzi, che padiscono e' chiodi²⁴.

²¹ Ivi, p. 317. Per «altresí», «chente», «uopo» cfr. P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, ed. cit., pp. 268, 433, 432 e 284.

²² Ivi, lettera a Gian Iacopo Leonardi, Di Venezia, il 6 di dicembre 1537, pp. 338-344.

«*Gnaffe*, che disse il Boccaccio nelle sue novelle, è parola del popolo né vale per altro, che per un cominciamento di risposta e per voce che dà principio e via alle altre», in P. BEMBO, *Prose*, op. cit., p. 445.

²³ P. ARETINO: *La Cortigiana*, a cura di Giuliano Innamorati, Torino, Einaudi, 1970, p. 35. Cito dal testo curato dall'Innamorati in quanto il Prologo dell' «Istrione del Prologo» e dell' «Istrione dell'Argomento» è stato interamente escluso nell'edizione del 1534 e quindi dalla versione proposta dal Petrocchi e ripresa da Guido Davico Bonino, curatore de *Il teatro italiano*, II, *La commedia del Cinquecento*, t. II, Torino, Einaudi, 1977.

²⁴ Ivi, p. 37.

Per le parole che «farebbero stomaco», cioè lo farebbero rivoltare, reputo significative quelle della «Lettera di messer Maco» nell'edizione della *Cortigiana* del 1534:

Salve regina, abbimi misericordia, perché i vostri odoriferi occhi e la vostra marmorea fronte che stilla melliflua manna mi ancide sí, che quinci e quindi l'oro e le perle mi sottraggono amarvi. E non si vede unquanco guance di smeraldo e capelli di latte e d'ostro che snellamente scherzano con il vostro uopo petto, dove alloggianno due poppe in guisa di dui rapucci e armonizzanti melloncini; e son condotto a farmi cardinale e poi cortigiano, vostra mercede. Adunque trovate il tempo e aspettate il luogo, acciò che vi possa dire la crudeltà del mio core altresí, il quale si conforta nei liquidi cristalli del vostro immarzipanato bocchino, et fiat voluntas tua, perché omnia vincit Amor (II, 11)²⁵.

I singoli componimenti attestano e documentano l'insistenza di elementi tematici e/o formali, e una combinatoria reiterata riscontrabile anche in altre opere aretiniane. Il raccordo tra le ripetizioni parallelistiche di elementi omologhi che andasse da *La Cortigiana*, al *Ragionamento*, al *Discorso*, al *Dialogo delle Corti*, al *Marescalco* e alle altre opere dell'Aretino potrebbe aiutare a definire il sistema globale dell'autore: esso dovrebbe essere costituito dalla memoria e dal senso delle fasi del suo scrivere, rappresentate dai singoli testi.

In ogni modo considero pertinente questo spoglio sommario di invarianti del sistema aretiniano: parole-chiave, connotatori stilistici «materiali di reimpiego», come dice la Corti²⁶. E credo di poter affermare che l'enunciato dell'Istrione si oppone, a livello tematico-simbolico, al contesto culturale dell'epoca, al petrarchismo e non al Petrarca, cioè al codice petrarchista inteso come norma socializzata da chi combina classi di significanti e classi di significati «di lezzo vecchino», da chi ruba «parole affamate», in una parola, dai «rubatori».

Aretino scrive di sé:

Io non mi son tolto dagli andari del Petrarca né del Boccaccio per ignoranza, ché pur so ciò che essi sono, ma per non perder il tempo, la pazienza e il nome ne la pazzia del volermi trasformar in loro, non essendo possibile. Più pro fa il pane asciutto in casa sua che l'accompagnarlo con molte vivande a l'altrui tavola.

Io me ne vado passo passo per il giardino de le muse, non mai cadendomi parola che sappia di lezzo vecchino. Io porto il viso de l'ingegno smascarato, e il mio non sapere un'acca insegna a quegli che sanno la elle e la emme²⁷.

Inteso come parodia del funzionamento di determinati repertori segnici in termini comunicativi, ossia una parodia delle forme di codificazione petrarchista

²⁵ P. ARETINO: *La Cortigiana*, in *Il teatro italiano*, cit., p. 233.

²⁶ M. CORTI: *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 147.

²⁷ P. ARETINO: *Il primo libro delle lettere*, cit., pp. 368-369.

e di certe possibilità combinatorie, il messaggio dell'Istrione non sarà quindi soltanto una comunicazione linguistica ma un giudizio sul codice della lingua, del costume, della società.

Aretino gioca sull'ambiguità, sull'effetto ludico dell'abbondanza di sensi, sulla mobilità dei significanti e dei significati, sul complesso sistema di equivalenze fonologiche, sintattiche, ritmiche e semantiche...

Nella dinamica interna delle strutture come funzioni del linguaggio, il «flagello dei pedanti» coglie la crisi di un codice letterario, di una tradizione culturale, di un «linguaggio poetico» e non di «poesia».

Seguendo l'Istrione nel discorso possiamo parlare di una competenza teatrale rovesciata: dalle sue osservazioni non appare un'esplicita tendenza precettistica e teorizzatrice. Aretino-Istrione utilizza la propria conoscenza retorico-teatrale in maniera valutatrice e non prescrittiva. Si enumera e si enuncia una tipologia dei ruoli, delle «persone» di una possibile commedia:

- Se io avessi a farvi lo argomento (o serviziale, come lo chiami il Petrarca)...
 - Se io fossi una roffiana, con riverenza parlando, io...
 - Caso che io fossi Madonna schifa-il-poco...
 - Come farei io bene uno assassinato da Amore...
- ecc.

Vorrei segnalare, a questo punto, certe concordanze tecniche che mi paiono attestare una maniera, quasi una convenzione teatrale tra il prologo del *Marescalco* e quello della *Clizia* di Machiavelli:

Giova (...) cognoscere la avarizia d'un vecchio, il furore d'uno innamorato, l'inganni d'uno servo, la gola d'uno parassito, la miseria d'uno povero, l'ambizione d'uno ricco, le lusinghe d'una meretrice, la poca fede degli uomini. De' quali esempli le commedie sono piene²⁸.

La coincidenza è ribadita anche dal machiavelliano *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*:

ancora che il fine di una commedia sia proporre uno specchio di vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con una certa urbanità e termini che muovino riso²⁹.

Le «persone» non «gravi» saranno quindi: «un servo fraudolente», «un vecchio deriso», «un giovane impazzato d'amore», «una puttana lusinghiera», «un parassito goloso».

²⁸ N. MACHIAVELLI: *Clizia*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1977, p. 5.

²⁹ N. MACHIAVELLI: *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*, edizione critica con introduzione, note e appendice a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Torino, Einaudi, 1976, p. 22.

Ma Aretino, dopo aver esibito l'Istrione interpretando «una roffiana», «Madonna schifa-il-poco», «uno assassinato d'Amore», «un geloso», «un avaro», «un milite glorioso», un «parassito», «uno di quelli soldati del Tinca», farà «comedia de la istoria del Marescalco».

Un'ulteriore considerazione che può chiarire la peculiarità del «Prologo» del *Marescalco*. Vi è in embrione un disegno cui Aretino accenna in una lettera a Fausto Longiano, cioè quello di ridurre la commedia a un solo personaggio:

Ho speranza di farvi anche vedere le commedie disbrigate da la spesa de le scene e dal fastidio degli interlocutori: basta uno solo a dividire in forma di predica i cinque atti dei suoi ordini³⁰.

È da intendersi come il progetto di una commedia in costante progressione, senza segmentazioni formalizzate in atti e scene?

Anteriore all'ipotesi di A. Serpieri³¹, è l'intuizione di una segmentazione teatrale che invece di seguire la logica delle azioni, la «fabula», si basi su un «orientamento indiziale e performativo»?

Partendo da un solo personaggio che si rivolge ad un ipotetico interlocutore o al pubblico, Aretino pensava di tematizzare l'assenza d'azione sostituendola con atti di linguaggio, con un'azione parlata?

Possono i monologhi, con quella che C. Segre chiama «fuga di notizie», trasmettere elementi non soltanto sull'«invenzione»³² dell'autore ma anche sull'agire della parola? Per Segre i monologhi e gli *a parte* rompono la coerenza della comunicazione dialogica, trasmettendo altri elementi rispetto alle enunciazioni dialogiche esplicite. A parer mio, nel *Marescalco* non vi è opposizione tra dialogo e monologo, bensì vi sono vari gradi di monologismo e di dialogismo. I monologhi della Balia o del Marescalco, ad esempio, malgrado la disposizione tipografica unitaria e l'unicità del soggetto dell'enunciazione, sono in effetti dialoghi del personaggio con se stesso, con altri personaggi o con gli spettatori in quanto testimoni. Inversamente il «dialogo» tra Ambrogio e il Marescalco (II, 5) è più un monologo di Ambrogio che un gioco di repliche simile a una conversazione animata.

È pur vero che il monologo, per la sua stessa struttura, non aspetta nessuna risposta, ma nella scena lo scritto-parlato per la recitazione è una comunicazione diretta con lo spettatore perché questi prenda coscienza della rappresentazione dell'inverosimile.

³⁰ P. ARETINO: Dedicà «Alla Magnanima Argentina Rangona», in *Il Marescalco*, ed. cit., p. 223.

³¹ A. SERPIERI: «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», in *Strumenti Critici*, 9, 1977, pp. 90-137.

³² C. SEGRE: *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 11.

Cercando di stabilire una tipologia del monologo secondo la funzione drammaturgica, in questa commedia aretiniana potremmo distinguere:

1. un monologo tecnico, cioè la presentazione da parte di un personaggio di avvenimenti passati o che non possono essere presentati direttamente, quale il sogno della Balia (I, 5), o il «proemio» commissionato al Pedante da Sua Eccellentissima Signoria (III, 10).
2. un monologo compromesso, che altri chiamano lirico, quale momento di confidenze, tali le considerazioni del Marescalco sugli ammogliati (IV, 1).
3. un monologo dilemmatico di scelta, di decisione: il Marescalco, obbligato a sposarsi, presenta a se stesso gli argomenti e i contro-argomenti di una condotta (I, 8). Il dilemma del Marescalco è una delle forme drammatiche quasi tragica: esso comprende i due termini della contraddizione. I poli di questa si possono realizzare soltanto negando l'altra forza antagonica. Il Marescalco deve soccombere al potere del Duca e della Corte. Il risultato del conflitto sarà «comico» in quanto conciliatorio, ma previamente il Marescalco ha dovuto «tragicamente» cedere.

Il lettore e lo spettatore conoscono in anticipo il risultato: la testualizzazione del conflitto (il suo posto nella «fabula») dà un'indicazione sulla visione conflittuale dell'Areteino, cioè sul conflitto di interessi tra l'individuo e la società.

Credo inoltre in una possibile distinzione tra monologo e soliloquio. Pur essendo ambedue non integrati nel dialogo e isolati in situazione, essi presentano una modalità diversa non tanto rispetto al pubblico —che ne è spettatore o lettore in ogni caso— ma nel grado di autoriflessione, come nelle considerazioni di Ambrogio sulla Corte (III, 8): un «a solo» che è una meditazione esteriorizzata sul servilismo dei cortigiani. Al di fuori della forma dialogica, il soliloquio di Ambrogio, con l'esclusione di un interlocutore immediato, permette una estrinsecazione di quei pensieri aretiniani che ritroveremo nel *Ragionamento de le Corti*:

La Corte, messeri miei, è spedale delle speranze, sepoltura de le vite, baila degli odii, razza de l'invidie, mantice de l'ambitioni, mercato de le menzogne, serraglio dei sospetti, carcere de le concordie, scola de le fraudi, patria de l'adulazione, paradiso de vizzi, inferno de le virtù, purgatorio de la bontà e limbo de le allegrezze³³.

La resistenza opposta dal Marescalco al «tor moglie» traduce il tentativo di sottrarsi a un insieme di regole sociali, di consuetudini del «viver civile», ma il

³³ P. ARETINO: *Ragionamento de le Corti*, in *Opere di Folengo, Areteino, Doni*, a cura di C. Cordié, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1976, p. 444.

«lieto fine» della commedia equivarrà a una regressione, al ritorno alla propria identità, a una propria «normalità» sulla quale però pesa adesso la risata per una burla che si è consumata coinvolgendo tutti i «cortigiani»:

È meglio che io veggia ridere voi per le bugie che voi pianger me per la verità (V, 10).

I bersagli dell'Aretino sono al di fuori dello spazio della scena: egli fa commedia, nella corte, della cortigianeria. La burla, la provocazione in una società di apparenze e di artifici va alle origini della forma che (fuori scena) manipola la persona.

L'unica «persona» che si autodefinisce eroica è il Pedante: «uno eloquente eroico», e una tra le lingue più caratterizzanti della commedia è proprio la sua. Il Pedante utilizza un certo latino e un certo volgare in successione o in alternanza prestabilite. Non si tratta di un mistilinguismo casuale ma di un artificio predeterminato per ottenere — nelle intenzioni dell'Aretino — effetti parodici delle convenzioni linguistiche e letterarie dell'epoca:

— entra igitur, adunque, tamen, nientedimeno, entra sposo (V, 5).

Quel «tamen, nientedimeno» è privo di significato nella successione sintagmatica della frase, ma ha un effetto orale sonoro, roboante. La sequenza fa ricordare Prudenzio nel *Pedante* di Francesco Belo³⁴.

— Extemplo; illico; che venghi statim (I, 4).

Le parole non hanno risonanza espressiva, valgono perché fonicamente sono impresse, hanno una chiara motivazione teatrale.

Battute quali:

Un cinedulo, un presuntuoso capestrulo osa irritare i gravissimi preettori de le grammaticali discipline? (II, 2).

A questa guisa, a questo modo, a questa foggia si trattano i preclari disciplinatori de le filosofiche scuole? (II, 2).

sono un metadiscorso critico della pseudo-cultura, sclerotizzata e formalizzata, ma egemonica.

L'elemento parodiante è nella meccanicità di un procedimento definito: l'exasperazione del «gergo professorale» mediante procedimenti automatizzati e stereotipati (forchicula - meretriculo - condiscipuli - cinediculi - sfacciaticulo - domiculo e tuguriale albergulo - il cerebro mi giricula - alquantulum (II, 11);

³⁴ F. BELO: *Il Pedante*, in *Il teatro italiano, II, La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 5-86.

eburneo pettulo - puerulo - adulescentuli - modelliculo (IV, 5); adulescentulo (V, 3); famulo ecc.) Ancora un rimando al pedante Prudenziò e ai suoi: adulescentuli, puellule, furcifer, capestrunculo, cinedulo (I, 4); ghiottonciculo del famulo, inepti villichi, lepida, blandula, speculo, membricoli, pettuscùlo niveo, boccula rosicula, fenestrula (II, 5), ecc.

La parodia aretiniana consiste in una tecnica che rivela un processo di rottura mediante l'insistenza; essa diviene un principio inerente all'opera scenificando l'ordito, poiché la comunicazione di questa «persona» sulla scena (del testo) mostra per eccesso che si tratta di una commedia. Il suo esprimersi in situazione subordina il dialogo della scena a quello tra la scena e gli spettatori-lettori in un gioco di confronti e di commenti.

I controvalori del Pedante aretiniano vanno cercati non tanto nella commedia del *Marescalco* quanto nella satira seria di alcune lettere.

L'«eloquente eroico» marca la distinzione tra il discorso quotidiano e l'accademico. I latinismi pedestri del Pedante traducono in effetti fonici l'atteggiamento polemico eversivo e dissacrante dell'Aretino verso i «pisciaquindi» e i «cacaquinci»: si tratta di corrodere un codice dall'interno, sovvertendolo.

Dialogicamente l'effetto comico è incentivato dall'opposizione con le dimensioni caratteriali e linguistiche degli altri personaggi: il Conte dirà al Pedante:

Parlateci piú alla carlona che voi potete, ché il vostro in bus e in bas è troppo stitico da intenderlo (V, 10).

Al «Sis laetus» rivolto al Marescalco, questi risponde:

Parlate per volgare, ché ho altro da pensare che le vostre astrologie (I, 9).

La comicità³⁵, pragmatica nel rapporto con il destinatario, è determinata dal gioco delle opposizioni testuali a tutti i livelli, ma è caratterizzata soprattutto dall'equivoco, dal «quiproquo». Le parole o le frasi di questo commentatore delle «ciceroniane epistole» vengono intese da un secondo personaggio con un significato completamente diverso:

GIANNICCO: Di che parlavate voi con il mio padrone? (...).
 PEDANTE.: De le copule matrimoniali.
 GIANNICCO: Come, domine, de le scrofulè?
 PEDANTE: Io dico copule.
 GIANNICCO: Che cosa sono pocule? (I, 11).

³⁵ Per la distinzione tra comico del significato e comico del significante, cfr. M. L. ALTIERI BIAGI: «Appunti sulla lingua della commedia del '500», in AA.VV., *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 253-300.

Al latino della scuola del Pedante fa da contrappunto il latino della chiesa mescolato con il volgare della Balia:

O benedetta santa Nafissa, ponetegli le mani in capo, et in mulieribus... nomen tuum... vita dulcedo... panem nostrum... benedicta tu... s'egli la toglie... ad te suspiramus... io starò come una santarella... et homo factus est... Dimmi, Giannicco figlio, cianci tu?

(...) io te 'l credo... sub Pontio Pilato, vivos et mortuos... le mie orazioni glino far questo passo; io fo voto a la Madonna de i Frati di non metter olio, né sale, nei cavoli i venerdì di Marzo, e di digiunare le Tempore in pane, et in acqua... lacrimarum valle... a malo. Amen. Certo, certo, s'egli la toglie, ella sarà la suppa de la mia vecchiezza (I, 4).

E alla suffissazione pedantesca quella affettiva della Balia: «Poveretto, poveraccio, poverino», «figlioletti», «parolette», «minestrine... savoretti», «i bambini, i cagnolini, i buffoncini», «mani tenerine», «pazzarone», «mattacciuolo», ecc.

Aretino attinge nella scrittura allo stesso paradigma della pittura secondo il quale il campo del visibile va considerato equivalente a ciò che può iscriversi nel piano, e va convertito mediante proiezione in una combinazione di superfici definite ognuna dal suo contorno e articolate le une alle altre nello stesso modo in cui su di una pagina si radunano delle lettere per formare parole e frasi.