

Appunti su una commedia pregoldoniana poco nota *Il Lippa* di Domenico Balbi (1673)

Claudio Benedetto Maggi
Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia

Abstract This article introduces a still unpublished comedy but long known to studies on seventeenth-century theatre, in particular to those who dealt with Venetian comedy before Goldoni: *Il Lippa* by Domenico Balbi. The article briefly traces its publishing history and sets the text in the cultural context in which it was produced. Particular attention is paid to dramaturgical choices, the re-use of the literary canon and linguistic devices for comic purposes. A preview of the critical edition of the work, currently in progress, is also provided here, joined by a few examples of the commentary that will accompany the text.

Keywords Comic theater. Venetian dialect. Italian philology. Dramatic literature. Commedia dell'Arte.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Il Lippa*: storia editoriale. – 3 *Il Lippa*: struttura e contenuto. – 4 *Il Lippa* nel teatro veneziano di fine Seicento. – 5 Comicità tra accademia e palcoscenico. – 6 L'uso delle maschere e del dialetto sulla scena. – 7 *Il Lippa* e il teatro 'pregoldoniano'. – 8 Conclusione: una nuova edizione del *Lippa*.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2024-09-23
Accepted 2024-11-06
Published 2024-12-18

Open access

© 2024 Maggi | 4.0



Citation Maggi, C.B. (2024). "Appunti su una commedia pregoldoniana poco nota. *Il Lippa* di Domenico Balbi (1673)". *Quaderni Veneti*, 13, 89-116.

1 Introduzione

Tra i precursori che Carlo Goldoni ha avuto il merito di 'crearsi', nell'indefinita platea di praticanti drammaturghi veneziani operanti nel corso del XVII secolo, il nome di Domenico Balbi rimane uno dei più sbiaditi. Dare un volto distinto a questa figura, sebbene nota da fin da quando si è cominciato a parlare di commedia 'pregoldoniana',¹ è un'operazione destinata a rimanere perlopiù infruttuosa. Poche aggiunte si potrebbero infatti fare alle informazioni raccolte e sistemate in De Blasi (1963), che nel suo breve contributo non fa che ripercorrere telegraficamente i contenuti delle sue opere drammatiche e poetiche. Anche il prezioso dato fornito da Quarti (1941, 1: 193), secondo cui Balbi sarebbe nato nel 1652, è privo di riscontro e non può essere accolto senza ulteriore verifica. Per giunta, questa informazione, se veritiera, renderebbe lo scrittore un talento estremamente precoce. La prima opera nota del drammaturgo, *Lo sfortunato paziente*, venne infatti stampata a Venezia per la prima volta nel 1667. A essa fecero seguito, in un giro di anni piuttosto ristretto, due poemetti morali in endecasillabi, scritti interamente in dialetto veneziano (*Il castigamatti*, 1668; *Il ligamatti*, 1675),² tre commedie 'ridicolose' (*Il Lippa, over el Pantalon burlao*, 1673; *Il primo Zanne disgraziato mezzano de' matrimonij*, 1677; *Il secondo Zanne Bagattino favorito da Amore*, 1678) e una tragicommedia (*Il cacciatore invidiato nel valore e insidiato nella vita e nell'onore*, 1680).

In mancanza d'altro, dunque, le fonti principali per la ricostruzione della biografia dell'autore rimangono le sezioni introduttive delle sue opere. Sulla base delle indicazioni che esse ci forniscono possiamo dire che Balbi era senza dubbio in rapporti di amicizia con alcune delle famiglie di maggior spicco nella Venezia dell'epoca³ e che apparteneva, allo stesso tempo, al ceto ecclesiastico.⁴ Sul fronte che più ci interessa, ossia riguardo alla considerazione che egli aveva della propria attività drammaturgica, un buon punto di partenza è l'avviso al lettore preposto all'opera di cui mi occuperò in queste pagine, *Il Lippa, over el Pantalon burlao*:

1 A Balbi accenna soltanto Vescovo (1987, 41).

2 Nell'avviso al lettore della commedia *Il primo Zanne*, Balbi promette al suo pubblico la pubblicazione «di un *Sanamatti*, d'un *Matti Sanai*, e di un *Famatti*» (1677, 5), che avrebbero dovuto proseguire la sua opera didattico-spirituale, ma che, con tutta probabilità, non videro mai la luce.

3 Basti pensare alla lunga dedica, premessa allo *Sfortunato paziente*, rivolta alla famiglia Giustinian, casata che annoverò tra i suoi membri esponenti di primaria importanza nella vita politica della Repubblica. Tra di essi è particolarmente degno di nota Marcantonio Giustinian, eletto doge nel 1684.

4 Già Cicogna (1824-53, 5: 351) lo definisce «prete scrittore».

Cortese Lettore, tu sai che l'onesto solievo dell'animo è annoverato con nome di *eutrapelia* nel nobile consorzio delle virtù: onde non mi puoi con ragione tassare se, doppo le aggitazioni spettanti al mio stato e conditione, scorgi talvolta recrearmi anco con sceniche compositioni dentro gli argini della modestia. [...] Tu tra tanto compatisci, da discreto come sei, e sta' sano, che sarà buono per te.

Si può trattare questo breve brano, benché sintetico e generico, alla stregua di un piccolo documento autobiografico e considerarne due aspetti rilevanti. Il primo è l'attenzione che l'autore riserva a specificare come la sua opera di scrittore teatrale sia un semplice *divertissement* fine a sé stesso. Il secondo è la funzione apologetica, peraltro convenzionale, svolta da questa prefazione, che si rende necessaria per via della rozzezza del soggetto trattato e dello stile frivolo, letterariamente infimo, della forma sotto cui il testo si presenta. Tale dichiarazione, letta di concerto con la prima, contribuisce a delineare il panorama culturale entro il quale inserire il nostro semiconosciuto autore e la sua opera. Con estrema probabilità egli si avvicinò alla drammaturgia attraverso un'accademia, l'ambiente culturale che più di ogni altro, nel corso del Seicento, favorì l'incontro di idee e la collaborazione di comici professionisti e di drammaturghi dilettanti.⁵ Una conferma indiretta di ciò è senza dubbio la scena finale dello stesso *Lippa*, in cui Balbi rappresenta una seduta accademica con evidente intento parodico, in cui la prassi dialettica della discussione erudita viene sconvolta dalla violenta intromissione delle maschere della Commedia dell'Arte.

In questo e in altri casi esaminare da vicino il testo risulta un'operazione di notevole interesse per ricostruire il gusto del misterioso Balbi in materia teatrale e, con esso, quello del suo pubblico. In quest'ottica, lo scopo dei paragrafi che seguono è quello di fornire una prima lettura, della commedia *Il Lippa*, di cui verranno messe in luce le strategie comiche e stilistiche. Il contributo nasce da un lavoro puntuale sul testo, volto a fornirne un'edizione critica e commentata, dal momento che, a oggi, è possibile leggere la commedia soltanto sulle stampe uscite a Venezia sul finire del Seicento. In attesa di porre rimedio a questa mancanza, prima di ogni altra cosa, è opportuno ripercorrere qui brevemente le vicende editoriali del testo e fornire una sinossi del suo contenuto.

⁵ Cf. Vazzoler 2018, 161: «Le accademie (non più le corti, come avveniva nel Cinquecento) sono il principale luogo di produzione di commedie letterarie (ma anche di pastorali e di tragedie), ma anche luogo di incontro di letterati 'dilettanti' e di professionisti, anche dal punto di vista drammaturgico, come è facile riscontrare, a cavallo fra i due secoli con il teatro di Della Porta e in pieno Seicento nel teatro del Briccio e del Verucci, oltre ai casi del tutto particolari dell'attività teatrale di Salvator Rosa e di Bernini».

2 *Il Lippa*: storia editoriale

Tra le opere di Balbi, *Il Lippa* non è solo quella maggiormente citata negli studi contemporanei,⁶ ma anche quella che godette del miglior successo editoriale all'epoca in cui fu stampata. *L'editio princeps* vide la luce sotto i torchi dell'editore Valvasense (VA) nel 1673, una seconda stampa comparve solo nove anni dopo presso l'editore Didini (DI), che si occupò anche di altre opere di Balbi, mentre ben due edizioni furono realizzate dall'editore Lovisa (LO3 e LO4) entrambe prive di indicazioni cronologiche. Sulla posteriorità di queste ultime rispetto a DI sussistono però pochi dubbi, dal momento che il nome Lovisa compare nell'editoria veneziana solo a partire dal 1682 e che le stampe stesse si presentano, fin dal titolo, come «terza» e «quarta impressione» dell'opera. Uno sguardo attento al testo rivela che in realtà LO3 e LO4 non sono solo successive alla stampa Didini, ma ne sono anche dipendenti. Una variante macroscopica riguarda infatti l'ultima scena dell'opera, in cui si svolge la farlocca discussione accademica a cui si è accennato poco sopra. In essa l'autore coglie l'occasione di inserire un piccolo concerto di poesie dialettali: se nella *princeps* se ne contano cinque in tutto, a partire dalla seconda edizione questo piccolo corpus viene accresciuto di ben otto sonetti. A questo punto, DI compie la strana scelta di inserire la dicitura «IL FINE» in calce all'ultimo dei sonetti aggiunti, facendo intendere che la commedia qui si concluda. Com'è ovvio, però, ciò avviene solo qualche pagina dopo, una volta che l'intreccio è stato risolto, punto nel quale si ritrova una seconda volta l'indicazione «IL FINE».⁷ Il fatto che anche le stampe Lovisa presentino questa bizzarra soluzione lascia pensare che esse abbiano seguito e ripreso il testo dell'edizione Didini, almeno strutturalmente, in maniera pedissequa. Un comportamento di questo tipo sorprende fino a un certo punto, se si tiene conto del fatto che LO3 e LO4 sono, tra tutte, le edizioni meno sorvegliate dell'opera. Esse presentano un numero considerevolmente alto di refusi e di manomissioni incoerenti della grafia di singole parole (per esempio, la scrittura scempia o geminata di molte consonanti).

La complessiva inaffidabilità delle stampe Lovisa emerge allo stesso modo da un'analisi delle varianti sostanziali del testo, anche se è

⁶ Basterà citare anche solo Alonge (1971, 40-1) e Alberti (1990, 69-72; 2004, 73-4).

⁷ Sono a me noti solo due esemplari conservati in Italia della stampa Didini: uno presso la Biblioteca Braidense di Milano (RACC. DRAM. 1670), l'altro presso la Biblioteca Estense di Modena (E 090 C 006). Curiosamente, il testo dell'esemplare milanese si interrompe dopo la prima comparsa della dicitura «IL FINE» (che, guarda caso, si trova nell'ultima riga della pagina), portando a credere che la commedia sia priva del finale. L'integrità dell'esemplare modenese, che riporta anche le battute conclusive in perfetta identità con la *princeps*, certifica tuttavia che la lacuna della copia braidense è dovuta alla perdita materiale dell'ultimo fascicolo.

possibile rinvenirne un numero molto esiguo. Per esempio, alla battuta II.8.14⁸ Pantalone esclama: «Ve digo che no ghe tendo!» (così in VA e in DI), respingendo stizzito le insistenti richieste della serva Pandora di condurla a un ballo in maschera. Nello stesso luogo LO3 e LO4 riportano: «Ve digo che no gh'è tempo!», ma nel contesto della scena, non essendoci altro riferimento a una presunta fretta di Pantalone, questa variante ha ben poco senso. È dunque certo che la lezione delle stampe Lovisa sia frutto di un'errata lettura della battuta tramandata dalla *princeps* e dall'edizione Didini. La vicinanza grafica tra i termini 'tendo' e 'tempo', nonché la facilità di confusione, in fase di composizione tipografica, tra le coppie di caratteri 'n/m' e 'd/p', spiega l'equivoco. Se ve ne fosse ancora bisogno, questa variante permette una volta per tutte di escludere la possibilità che il testo di DI dipenda in qualche modo da quello di LO3 e LO4, essendo piuttosto difficile supporre, in caso contrario, un recupero puntuale della lezione originaria. Di qualche interesse è anche la battuta I.9.8. Si tratta nuovamente di un'esclamazione furiosa di Pantalone, in questo caso rivolta al Dottore. Qui è però la *princeps*, VA, a essere isolata nel riportare: «per el vasto mar de tutte le carampane!», mentre le edizioni successive aggiungono una breve specificazione: «per el vasto mar de tutte le carampane dell'universo!». Alla luce di quanto visto prima, in questa circostanza l'accordo di DI, LO3 e LO4 certifica il rapporto di dipendenza delle stampe Lovisa da quella Didini, essendo fortemente improbabile che esse siano giunte a completare la frase nello stesso modo, ma in maniera autonoma.

Avendo reso un'idea delle maggiori differenze che intercorrono tra le varie edizioni del *Lippa*, sembra ovvio che la costituzione di un testo critico debba prendere a base l'*editio princeps* del 1673, che tramanda il testo più stabile e corretto. Inducono una maggiore diffidenza invece le stranezze che caratterizzano le edizioni successive, a cominciare dal doppio titolo conclusivo della stampa DI, fino all'evidente trascuratezza tipografica che vizia pesantemente le edizioni Lovisa.⁹

⁸ Per le citazioni dal *Lippa* faccio riferimento alla numerazione delle battute secondo il testo critico da me stabilito. Per ognuna è indicato l'atto in numero romano, la scena e la battuta in numero arabo.

⁹ Non è tuttavia possibile trascurare del tutto la notevole aggiunta dei sonetti veneziani nelle ultime stampe. Nell'edizione in cantiere si è deciso, per attenersi il più possibile alla *princeps*, di non inserirli nel corpo della commedia, ma di dedicare loro uno spazio a parte in appendice.

3 *Il Lippa: struttura e contenuto*

È ora necessario fornire a chi legge un breve riassunto della trama, seppur esile e prevedibile, della commedia in esame. Giacinto, figlio di Pantalone, è innamorato di Ippolita, umile figlia del ciabattino Bagattino. Sapendo che una relazione con la giovane, vista la disparità di classe sociale, sarebbe osteggiata dal padre, Giacinto coltiva il suo amore e frequenta la ragazza in segreto con l'aiuto del servo Bagolino. Lo svelamento dell'inganno a opera del Dottore e la conseguente ira di Pantalone danno l'occasione a Bagolino di mettere in piedi una scommessa tra lui e il vecchio mercante: chi dei due riuscirà a far maritare Giacinto con la pretendente che preferisce sarà dichiarato vincitore della sfida. Bagolino spingerà ovviamente affinché il giovane sposi Ippolita, mentre Pantalone tenterà di combinare un matrimonio di convenienza con la figlia di un improbabile «conzaossi e braghierista ducale» dal nome parlante di «Maccatrufolobordano». Spetterà invece al perdente subire l'umiliazione di ricevere il dispregiativo nomignolo di 'lippa'.¹⁰ Da qui in poi la commedia è tutta giocata sui tentativi dell'uno e dell'altro sfidante di aggiudicarsi la partita. Pantalone si fa forte della sua autorità per segregare il figlio in casa, costringendo così il servo a sfruttare l'aiuto dell'imbecille Bagattino e la sua ascendenza sulla serva di Pantalone, Pandora, per ingannare il Dottore e far evadere Giacinto. La repressione di Pantalone non si fa attendere e il mercante, ordendo a sua volta dei complotti, fa in modo che il figlio sia questa volta arrestato e rinchiuso in carcere. All'inizio del terzo atto la vittoria di Pantalone sembra dunque decretata, fin quando Bagolino non studia una soluzione vincente. Dando indicazione a Giacinto di mostrarsi pentito di fronte al padre, in modo da essere da questi scarcerato, il servo fa assumere a Ippolita le vesti di un principe ungherese. Fingendo quindi che il principe sia interessato a intrattenere con Giacinto discussioni di materia filosofica, Bagolino fa in modo che sia Pantalone stesso a porre Ippolita nel letto del figlio, ufficializzandone così l'unione in maniera del tutto inconsapevole. La burla viene svelata solo al termine di una discussione accademica a cui partecipano lo stesso Giacinto, il Dottore e Bagattino. Sancisce il lieto fine della vicenda la decisione di Pantalone di sottoscrivere il matrimonio del figlio, pur essendo egli stato raggirato, se potrà evitare di ricevere il temuto soprannome di 'lippa'.

10 Il termine, di etimo incerto, indica primariamente un gioco infantile praticato con due bastoni di legno. Diffuso tra Trentino, Veneto e Friuli è però anche un significato ingiurioso, che può assumere le sfumature di 'ingordo' e 'pigro, fannullone'. Per una discussione più distesa sull'origine della parola e sul suo uso, cf. la voce realizzata da Giovanni Merisi per il *Vocabolario Storico-Etimologico del Veneziano*, pubblicata in Castro (2022, 86-7).

4 ***Il Lippa nel teatro veneziano di fine Seicento***

In un importante articolo sulla commedia di inizio Seicento Roberto Alonge, uno dei primi studiosi a fare il nome di Domenico Balbi, scrive a proposito del *Lippa*:

Potrebbe sembrare di essere approdati finalmente al *dramma borghese*, ma è solo un'illusione. Certo, la trama può apparire rivoluzionaria in quanto il giovane Giacinto sposa veramente alla fine la figlia del ciabattino, ma la vicenda scivola ben presto in secondo piano, cedendo il posto al tema della scommessa fra Pantalone e lo Zanni Bagolino. (Alonge 1971, 40-1 nota)

Come il critico stesso si affretta a chiarire, sarebbe molto difficile e forzato scorgere in questo testo qualcosa di diverso da un semplice sollazzo, uno scherzo presentato nella sua forma più semplice e diretta. Anche riconoscendo nell'effettivo superamento di un confine di classe sociale un elemento eccentrico e originale nella costruzione della vicenda, non vi sono di certo le premesse per nobilitare a tal punto le intenzioni dell'autore. Il gioco a cui Balbi si presta è perfettamente contenuto negli schemi di una disinteressata concezione dell'attività di drammaturgo e, allo stesso tempo, dell'esigua nobiltà intellettuale spettante a questo tipo di opera letteraria. Anche gli elementi apparentemente più 'rivoluzionari' dell'intreccio del *Lippa* sono in realtà ingranaggi di secondaria importanza per il funzionamento della macchina comica che l'autore mette in moto.

Si pensi all'ostilità di Pantalone nei confronti del matrimonio socialmente sconveniente bramato dal figlio. Essa è costruita su motivazioni che non portano troppo lontano da una raffigurazione tradizionale del personaggio e che sono, anzi, parte integrante della personalità stereotipata della maschera. La stessa avversione del vecchio per Ippolita, unico fattore ostruente alle aspirazioni del giovane Giacinto, non è realizzata in nulla di più concreto di qualche sfuriata opportunamente esagerata. Lo stesso matrimonio che il vecchio mercante vuole imporre a Giacinto ha un carattere evidentemente faceto. Per la buona riuscita della vicenda, le pretese del ricco «Maccatrufolobordano, conzaossi e braghierista ducale» sono trattate come un pericolo sventato nel momento stesso in cui si presentano. Anzi, l'occasione è sfruttata principalmente sul piano comico, in quanto fornisce un primissimo pretesto a Bagolino per prendersi gioco di Pantalone per mezzo di una lettera falsa e derisoria:

«Carissimo Vecchio Ballone [...] Stupisco della temerità vostra (per non dir tua, vecchio sfacciatone) a pretendere in isposamia figlia per il tuo bastardone, non avendo tu di facoltà tanto quanto basti per comperare l'insalata per un giorno al bisogno

di casa mia. Mi voglio degnare di farti intendere che ella è promessa al prencipe di Bergnucmargnuc, con dote di dieci millia milioni di doble spangole. Pertanto, attendi a' fatti tuoi, e moderati nel pretendere tant'oltre, etc. Il gran Maccatrofolobordan, conzaossi e braghierista duca!».

(I.4.14)

In questo contesto, scherzoso fin dal principio, il distacco sociale tra Ippolita e Giacinto è solo una necessaria premessa allo svolgimento della vicenda, una prevedibile situazione di partenza che non viene in alcun modo messa in discussione o altrimenti problematizzata. Ci aiuta a capire ciò il soffermarsi sulle qualità che, secondo la narrazione dell'autore, caratterizzerebbero Pantalone e Giacinto quali portatori di una dignità sociale superiore, condizione di cui a più riprese il vecchio mercante si fa vanto. Una rilevanza quasi esclusiva è data alla sfera culturale: l'elevazione sociale è consentita e avvertita principalmente per via del valore intellettuale di cui i due personaggi, in particolare Giacinto, possono fregiarsi. Ciò è reso ben chiaro nella scena d'apertura, in cui Pantalone difende il figlio dalle calunnie del Dottore facendo forza sull'ottima istruzione da lui ricevuta:

PANTALONE Eh, no gh'averò sta occasion de chiamarme pentio, no: perché quando ve dirò la vita che mio fio tien, con i so' essercitii e pratiche quotidiane, saré anca vu sforzao a vegnir dalla mia. [...] *In primis et ante omnia*, nonostante che l'abbia fatto tutto el corso dei so' studi, e ch'el s'abbia con applauso grandò dottorao, l'ha sempre dimorà da quel so' mistro dove l'andava a scuola. Segunda po (che l'è mo' quello che più importa) l'ama tanto le cademie de belle lettere che si no 'l supera so' pare (che son mi quello) el me sta almanco al parangon. Anzi che giera per farghene una cademia in casa nostra, ma lu me disse: «No signor pare, no se tiolemo sto incommodo cusì grandò, perché anderò a quella antiga del mio mistro, inviada e frequentada da moltitudine de bei inzegni, con quali dimorando tutto il zorno e bona parte della notte, come savé, imparo sempre cose niove e mazormente me confermo quelle zà acquistae».

(I.1.3-5)

Dunque, secondo Pantalone, se Giacinto è un cultore delle virtù morali e intellettuali, non si dà di certo il caso in cui possa innamorarsi di una persona rozza e ignorante come Ippolita. L'insistenza su questa visione del mondo, che trova il suo compimento nell'esaltazione dell'accademia di belle lettere come luogo privilegiato di espressione

di menti eccelse,¹¹ funge da evidente ‘prologo a distanza’ per la lunga scena conclusiva, in cui si metterà in atto il ribaltamento della prospettiva elitaria della società esposta da Pantalone in questo primo monologo. Fin da subito, dunque, anche il legame intessuto tra nobiltà d’animo ed erudizione è pensato esclusivamente in funzione della sua parodia. Non a caso questa stessa battuta ha il principale scopo di ridicolizzare il mercante: Giacinto non frequenta affatto assiduamente le accademie, ma se ne serve come scusa per poter stare vicino alla sua amata. Si potrebbe andare avanti a lungo a portare esempi di questo tipo, ma sembra già sufficientemente chiaro così che *Il Lippa* è, in tutta la sua interezza, permeato da un intento giocoso e ridicolo, che non lascia troppo spazio a sovrainterpretazioni. D’altro canto, resta sempre opportuno l’ammonimento di Vito Pandolfi per cui, trattando della «commedia *ridicolosa* o *mimica* [...] l’analisi va condotta considerando il soggetto un mezzo e non un fine» (1988, 3: 12).

In questo senso, *Il Lippa* sembra possedere molte delle caratteristiche di quel genere della commedia secentesca cosiddetta ‘ridicolosa’. Com’è noto, il termine si rivolge nello specifico a una tendenza drammaturgica sorta dapprima, a inizio secolo, in ambiente romano e diffusasi rapidamente in tutta la penisola. Non occorre troppo tempo prima che l’esempio degli autori attivi in quel periodo nella capitale pontificia, in particolare Giovanni Briccio e Virgilio Verucci, acquisisse una notorietà tale da raggiungere facilmente i circoli intellettuali della Serenissima facilmente i circoli intellettuali della Serenissima.¹² Caratteristica fondamentale delle commedie ridicolose è proprio la loro paternità artistica: opera perlopiù di uomini di non ordinaria cultura umanistica, prestati all’attività drammaturgica per passatempo. Esse si possono a buon diritto considerare il genuino frutto nato dalla fascinazione del teatro professionistico in un contesto intriso di cultura letteraria di stampo accademico.¹³ Si parla

¹¹ Per il ruolo delle accademie nella Venezia del tempo, cf. Benzioni 1983, in particolare 142-3.

¹² Cf. Mariti 1978, 42: «Il fenomeno editoriale fiorisce in tutto il primo quarto del secolo intorno a Roma. [...] Più tardi si espande fino a coinvolgere i tipografi editori di tutta la regione pontificia, dell’Italia meridionale e soprattutto settentrionale».

¹³ Ciò è vero soprattutto per la storia della ‘ridicolosa’ in ambito settentrionale e più specificamente veneziano, dove l’impulso alla pratica teatrale, secondo i modi delle rappresentazioni di piazza, arriva soprattutto dagli uomini di lettere. Nella sua declinazione romana e laziale di inizio secolo la caccia all’appropriazione e allo sfruttamento degli scenari comici si sviluppa in una stretta gara tra comici professionisti e dilettanti. Tra questi ultimi, inoltre, non si annoverano solo intellettuali, ma anche molti esponenti di formazione pratica, per cui cf. soprattutto Ciancarelli 2014. Va infine ricordato che l’accademismo letterario non è un elemento del tutto estraneo anche alla formazione del genere dell’Arte, intorno alla metà del Cinquecento. Vero è però che da un certo momento in poi, indicativamente dalla metà degli anni sessanta dello stesso secolo a tutta l’età barocca, la letteratura «si accademizza in un più ligio ossequio della norma latina e al teatro guarda, e solo, dalla visuale della favola boschereccia, preludio d’Arcadia» (Apollonio

di testi d'occasione, che trovano una loro origine e prima applicazione nella realtà recitativa e solo in un secondo momento sono portati alle stampe. Il circuito editoriale in cui queste opere trovano infine ospitalità è naturalmente di poco pregio, così come di poco pregio è, agli occhi degli accademici, il contenuto destinato a queste stampe in-dodicesimo essenziali e poco curate. Riprendendo e arrangiando scenari ricorrenti e, a questa altezza cronologica, già ampiamente circolanti, del teatro dell'Arte, le commedie ridicolose sono molto vicine all'universo istrionico che viveva la sua vita al di fuori dei palazzi signorili e dei circoli intellettuali, ma dalle idee di questi ultimi sono pesantemente condizionate.¹⁴

A un panorama di questo tipo possono senz'altro essere ricondotte sia lo stesso *Lippa* che il suo autore. Anche solo trattando la commedia quale semplice documento librario, e limitandoci alle informazioni che superficialmente il testo stesso ci fornisce, ritroviamo gran parte delle caratteristiche a cui si è accennato. Dal punto di vista materiale si ha a che fare con stampe in-dodicesimo di fattura tutt'altro che eccelsa, ben poco arricchite di decorazioni e pullulanti di refusi tipografici ed errori anche piuttosto grossolani. Non susistono allo stesso tempo dubbi sul fatto che il *Lippa* fu pensato innanzitutto in occasione di una messa in scena; ce lo comunica Balbi stesso nella dedica:

ma a questa si può anco prender ardire di consecrarli una onestissima comedia, per solievo dell'animo da me composta, e *da alcuni ben nati fanciulli fatta rapresentare*. (enfasi aggiunta)

È sempre lo stesso preambolo dedicatorio a darci un'idea non troppo vaga del pubblico per cui *Il Lippa* fu originariamente concepito:¹⁵ una schiera di colti intellettuali, assuefatti alla cultura accademica, che potevano all'occasione assistere con non indifferente divertimento alle vicissitudini corali delle maschere, ai lazzi, ai travestimenti e agli stessi intrighi amorosi che il pubblico popolare accorreva a

1971, 219). All'altezza cronologica di composizione del *Lippa*, questa tendenza del teatro letterario è più che ben affermata e sviluppata, e la 'ridicolosa' diventa quindi l'unica vera forma di viva interazione tra il contesto accademico e quello del teatro professionistico.

14 Cf. Mariti 1978, 97: «La Ridicolosa guarda piuttosto al gioco gratuito delle maschere, assumendolo e lasciando intervenire la riflessione dell'autore, senza che essa vada oltre i limiti effettivi imposti dalle regole del gioco. Imitando questi modelli comici, l'autore attore dilettante non può, dunque, che riproporli con avvertito distacco».

15 La dedica a Giovanni Busenello è presente soltanto nell'*editio princeps*. Per ragioni di cronologia è impossibile identificare il destinatario della dedica sia con il celebre librettista Giovan Francesco Busenello (cf. Cappucci 1972), morto nel 1659, sia con il Giovan Francesco che fu segretario del Senato nel 1711 (cf. Benzonzi 1972). Potrebbe trattarsi di un esponente meno in vista di questa antica e nota famiglia che per decenni fu attiva nell'ambiente cancelleresco veneziano.

vedere nelle rappresentazioni ‘all’improvviso’. Per accettare un tale spettacolo, tuttavia, questi materiali dovevano passare sotto la revisione dell’accorta penna di un accademico (come possiamo supporre anche Balbi stesso). Solo allora Pantalone, il Dottore, gli Zanni e i Capitani potevano presentarsi a loro conservando i loro tratti farseschi e più schiettamente ridicoli, al sicuro però da eccessi di scurrilità e liberi dal pericolo di qualsiasi indecenza.

5 Comicità tra accademia e palcoscenico

L’incontro tra il mondo dei letterati e quello dei comici professionisti si esprime, all’interno della nostra commedia, soprattutto attraverso l’accostamento di citazioni colte con altre di tenore notevolmente più basso. Un esempio rappresentativo è la scena di chiusura del primo atto. Pantalone sta cercando di imbastire un dialogo con il Dottore, il quale però non è intenzionato a lasciargli terminare una singola frase. Solo dopo vari tentativi sembra che il mercante sia riuscito a vincere l’ostinazione dell’amico, ma non può in ogni caso iniziare a parlare senza che l’altro si risparmi un ultimo moto pedantesco:

DOTTORE Nome, quel che disse quel bell’inzegn, zoè: «Comincia, che ad aveir incominciato | Hai mezo fatto, e, se ti manca il mezo, | Ricomincia da novo, e l’avrai fatto».

A questa ironica intromissione, Pantalone risponde così:

PANTALONE E mi dirò come disse quell’altro: «Quando che Cabbalao vendeva menole, | Adesso el va a criando aghi da pomolo, | E aghi da Lanzan per ste pettegole». Mo bisogna pur che anca mi diga qualcosa! Ch’el chiacola mo’ quanto ch’el vuol, che son resolto a tutti i muodi de esponerghe el mio bisogno.
(I.8.48-49)

Se nella prima battuta si cita, seppur a sproposito, un epigramma di Ausonio,¹⁶ la seconda richiama i primi versi di un celebre componimento di carattere popolare, il *Capitolo in laude del famosissimo Cabalao*.¹⁷ L’accostamento non può che risultare stridente, volutamente fuori dalle righe. Nell’economia interna della scena, l’intento di Pantalone è

¹⁶ La medesima traduzione ricorre anche nelle *Ore di ricreazione* di Ludovico Guicciardini (1990, 171).

¹⁷ Di questo poemetto veneziano in terzine, che ha al centro la figura del venditore ambulante Cabalao delle Menole, si ha notizia a partire dal 1582. Per una dettagliata storia confronta il recente volume di Tanzi (2020).

quello di sminuire la pedanteria del Dottore che gli impedisce di parlare. Vista su un altro piano, essa sembra ammiccare in modo esplicito a un pubblico di indubbia cultura, capace di cogliere a pieno la mostruosità dell'associazione proposta. Ancora più esemplare è però il prosieguo della scena: Pantalone, spazientito oltre ogni limite, decide di imporsi e di parlare senza aspettare più il consenso del suo interlocutore. Di rimando, il Dottore continua a ignorare le intenzioni dell'amico e, sovrapponendo alla voce del mercante la sua, si sforza di interromperlo. Nel farlo sceglie nuovamente una citazione erudita, questa volta la traduzione in ottave delle *Metamorfosi* di Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara. Il brano non ha ovviamente nulla a che vedere con il contesto, ma l'autore ne sfrutta l'estenuante ripetitività¹⁸ per rendere serratissime le interruzioni del Dottore e sempre più inevitabile la furia di Pantalone. Questa frenetica e scherzosa sticomitia è uno dei momenti comici più riusciti e originali dell'intera opera. Recitate, le battute creano un impetuoso crescendo, pronto a prorompere nelle righe finali:

DOTTORE La terra, e il fogh, e el mar era nel ciel: «Nel mar, nel fogh, e nella terra el ciel | E vostra madre è priora del bordel». *(ciò detto il Dottor si parte)*

PANTALONE Volé dir che la vostra xè la arcicapitaniessa de quante marciliane va attorzio per el vasto mar de tutte le carampane! Che podé-u esser ammazao co un pan zaletto traverso a quella golla, che mai tasé! *(si parte, e va per la istessa strada per la quale andò il Dottore)*

(I.8.98-99)

Si guardi alla battuta pronunciata dal Dottore subito prima di uscire di scena, in cui la citazione colta viene non solo accostata, ma addirittura messa in rima con un'espressione scabrosa. In un contesto come questo anche la più elevata letteratura, pur quando è in bocca a personaggi come Pantalone e il Dottore, è sempre pronta a essere usata per un fine esclusivamente comico, anche a costo di vedere corrotto il suo prestigio. Trattandosi di un gioco che potremmo dire 'letterariamente allusivo', un utilizzo 'negativo' della citazione letteraria, esso si comprende meglio se si suppone rivolto a un pubblico abituato a trattare,

18 Cf. Anguillara 2019, 3: «Pria che'l ciel fosse, il mar, la terra e 'l foco, | era il foco, la terra, il cielo e 'l mare: | ma 'l mar rendeva il ciel, la terra e 'l foco, | deforme il foco, il ciel, la terra e 'l mare, | che ivi era e terra e cielo e mare e foco | dove era e cielo e terra e foco e mare: | la terra, il foco e 'l mare era nel cielo, | nel mar, nel foco e ne la terra il cielo». Sulla rappresentatività di questa strofa (la terza del primo canto della traduzione) come cifra dello stile dell'Anguillara, cf. Bucchi 2011, 272: «La ricerca di un preziosismo stilistico in gara col poeta latino è evidente fin dalle prime ottave [...]. Questo bizzarro *tour de force* dovette in qualche modo suonare eccentrico anche ai lettori del tempo e perciò probabilmente assurgere ad emblema dello stile del traduttore».

in altri momenti, quella stessa materia in modo serio e rispettoso.

Alla stessa intenzione, anche se con attitudine leggermente diversa, vanno ricondotte le volontarie storpiature messe in bocca alle maschere degli Zanni. In questo senso, il ruolo del pedante fallimentare spetta principalmente a Bagattino che, avendo nella commedia la parte dello Zanni ingenuo e stolto, meglio si presta a commettere grossolani strafalcioni che chiamano in causa l'intero canone della letteratura classica e moderna:

BAGATTINO Lassa far a mi, e nota el giudiz dell'om. *Eccellentissime domine*, prego la vostra congratulatione a dover perdonare alla nostra consanguinità, quale cotanto ha sturbato l'incommodo settentrionale della vostra *metonimiam*, perché, come dice Tullio nel settimo nono del *Pastor Fido*: «Orlando, cavalcando alla foresta, | Ogn'un tien, che Domenica sia festa».

(I.6.2)

BAGATTINO Ah forfante, ahi crudo, ahi disleale! Come dice Seneca nell'*Eneide* del Petrarca: «Siete entrati nel giardino di nostra figlia, e avete colte le viole, perché l'avete violata».

(I.7.14)

Se citazioni stravolte di questo tipo, che costellano il testo per tutta la sua estensione, non sono altro che puntuali e circoscritti espedienti per guadagnare il riso degli spettatori (in particolare, come si è detto, di quelli più colti), ben più articolata diventa l'intenzione allusiva nella già citata ultima scena della commedia: quella della finta seduta accademica imbastita da Bagolino. Essa costituisce con tutta probabilità la sequenza di maggior interesse dell'intera opera. *In primis* perché, nella sua larga estensione, essa rappresenta a tutti gli effetti un momento di sospensione della narrazione: quando questa inizia, la vicenda si è già di fatto conclusa. Nel momento in cui Bagolino è riuscito nel suo inganno e Pantalone stesso ha posto Ippolita nel letto di Giacinto, lo stratagemma vincente è già andato a buon fine. Il teatrino che segue è pertanto niente di più che una mera appendice al testo, uno spazio creato dall'autore per dare libero sfogo al suo estro creativo e al suo gusto in fatto di materia teatrale e letteraria. La sequenza assume infatti alcuni tratti tipici dell'intermezzo per musica, al punto che le varie fasi del dibattito cui partecipano, oltre a Giacinto, il Dottore e Bagattino, sono scandite da brevi arie cantate.¹⁹

19 La musica costituisce, d'altro canto, un elemento ricorrente nella produzione drammatica di Balbi. Se nella sua prima opera, *Lo sfortunato paziente*, essa è più che un semplice orpello d'accompagnamento al testo, ponendosi di fatto come componente di primaria importanza per la rappresentazione, la possiamo benissimo ritrovare sia in un testo di stampo serio come *Il Cacciatore invidiato nel valore*, così come nelle altre

Questa solenne introduzione serve però solo ad aprire la strada alla seconda parte della seduta, quella dedicata alla poesia dialettale. In essa è abbandonato qualsiasi residuo legame con la vicenda e si apre una parentesi squisitamente farsesca, in cui la voce delle maschere trova una forma estremamente vitale d'espressione. I vernaicoli si slegano dalla loro funzione dialogica e si prestano alle forme del sonetto e dell'ottava narrativa, dando vita a piccoli, circoscritti, esperimenti stilistici. Quando si tratta di cimentarsi con il bolognese del Dottore e il bergamasco di Bagattino, Balbi si dimostra un poeta vacillante, che con malcelata difficoltà riesce a conferire ai suoi versi un carattere metrico e prosodico accettabile. Quando compone in veneziano, invece, l'autore si trova pienamente a suo agio.²⁰ Dal punto di vista del contenuto, i sonetti costituiscono un piccolo centone che attraversa diversi stili letterari, risultando una versatile prova poetica affrontata con leggerezza e ironia. Vi si ritrovano, oltre a un sonetto dal sapore smaccatamente locale, in cui si lodano le statue dei Mori che sovrastano l'orologio di Piazza San Marco, una ripresa (con tutta probabilità volontaria) di una *gag* comica dalla *Rodiana* di Calmo²¹ e un distico di sonetti che allude in maniera esplicita agli stilemi della poesia petrarchesca e di quella barocca.

La parte più composta e stravagante, nonché la più lunga e interessante, è però senz'altro la poesia che chiude la seduta. Le ottave recitate da Bagattino sono definite opportunamente una «trippa di centopezzi», titolazione che, oltre a richiamare l'ossessione per il cibo tipica dello Zanni, rende perfettamente l'idea dell'eterogeneo impasto che Balbi mette in bocca alla maschera. E qui riprende, raggiungendo la sua forma più eclettica e originale, il gioco di riutilizzo e di screditamento della citazione letteraria. Riporto solo la prima delle cinque strofe che compongono il pezzo:

Le don a i cavalier co arm d'amor
le feris a mort le scarsel,
con gust, a ttemp, e senza far rumor,
digand i gram sempre a ognuna d'el:

commedie 'ridicolose'. Anche in questo Balbi asseconda una tendenza tipica del suo tempo: il teatro in musica, infatti, aveva preso larghissimo piede nel corso del secolo a Venezia, rubando quasi del tutto la scena pubblica alla commedia regolare; cf. Alberti 1990, 15-44.

20 D'altronde è opportuno ricordare che le uniche due opere non drammatiche di Balbi a noi note, *Il castigamatti* e *Il ligamatti*, sono lunghi componimenti in endecasillabi rimati interamente scritti in dialetto veneziano.

21 La scena in questione è la seconda del quarto atto, in cui Cornelio, accompagnato dall'amico Demetrio e dal servo Truffa, si presenta al balcone di Beatrice per dedicarle una serenata, scoprendo solo alla fine di non star rivolgendo il suo canto alla donna amata, bensì a una gatta addormentatasi alla finestra.

«Siura Coviela, ve son servitor,
sviscerad intel cor e in le budel».
E elle respond: «Si no gh'avì ori,
l'è passà el temp che passava i mori».

(III.10.18)

Già qui, in apertura e in chiusura, troviamo riutilizzati e travestiti in dialetto due celebri versi dell'*Orlando Furioso* («Le don a i cavalier co arm d'amor»; «l'è passà el temp che passava i mori»). Su queste note si apre uno scontro verbale tra un gruppo di uomini innamorati e un gruppo di donne vanitose e riluttanti, le controparti popolari, rozze e volgari dei paladini e delle dame del poema ariostesco. Come storpiati dalla mente di personaggi di tale infima levatura, nel corso del serrato scambio, i richiami alla letteratura 'alta' sono contratti e deformati al punto che un verso attribuito a Guittone²² può diventare la base per uno scadente gioco di parole:

«I altri fa el mal, e mi porto la pena.
Porto la penna e porto el calamar».

(III.10.18)

A essere poste in primo piano sono però le citazioni a componimenti di stampo popolare, che della poesia canonica in lingua costituiscono il naturale contraltare. Ecco allora che nella *trip de cento pez* fa nuovamente la sua comparsa il famosissimo Cabalao, dal cui *Capitolo* vengono citati, a più riprese, vari segmenti nel corso della terza ottava; un estratto dall'arietta *Fra Giacopino a Roma se n'andava*²³ precede di poco la chiusura del brano, che si rifà esplicitamente a un famoso adagio popolare: «l'è passà el temp che Berta filava». L'impasto linguistico in cui questi riferimenti sono inseriti abbonda poi di espressioni scurrili, imprecazioni e maledizioni, che conferiscono alla scena un taglio marcatamente vernacolare. E non è forse del tutto sbagliato vedere in questi stessi versi compiersi la vittoria degli Zanni su Pantalone e sul Dottore, quella della schietta saggezza popolare sulla fragile perspicacia dei colti benestanti.

22 La citazione in questo caso è letterale solo in parte, ma l'allusione al secondo verso del sonetto *Fera ventura è quella che m'avvenne* («ch'altri fa 'l male ed eo ne son colpato»), attribuito a Guittone nelle *Giuntina di rime antiche* del 1527, è chiara.

23 Primo verso di un motivo popolare ripreso anche da altri compositori e poeti nel XVII secolo, come Provenzale e Frescobaldi, per cui cf. Dannain 1925, 516-17).

6 L'uso delle maschere e del dialetto sulla scena

È a questo punto opportuno riportare l'attenzione sul vero nucleo tematico dell'opera, l'evento da cui tutto scaturisce e in cui tutto si risolve, ossia la scommessa tra Pantalone e Bagolino:

PANTALONE Mi no vorria, e co' no vorria, no saria mai, e si ti cre-
di che mai abbia da esser, che me sia muao el nome.

BAGOLINO Muad ol nom? Oh via, me cuntent: in logh de Pantalù a'
sté chiamà LIPPA! E cusì anca mi, si no ghe fazzi avì la zavati-
na, sarò dich Lippa in pe' de Bagolì.

(I.5.33-34)

Fin dal titolo (*Il Lippa, ovvero el pantalon burlao*) e dal *Prologo in canzone* recitato da Bagolino,²⁴ è chiaro che il tema prediletto della vicenda è lo scontro scherzoso tra il servo e il padrone.²⁵ In ogni momento è questa situazione di conflitto a legittimare e rendere possibile la messa in scena delle singole parentesi comiche. Colpevole anche la semplicità della trama, la commedia è costruita come una sequenza libera, talvolta slegata, di scene ridicole codificate, attinte perlopiù da un ampio repertorio tradizionale. In questo senso, la costruzione del secondo atto è emblematica: è tutta basata sul convenzionale *cliché* del travestimento (se ne susseguono ben tre: quello di Bagolino in forestiero, quelli di Bagattino in Pantalone prima e nel Dottore poi, quello di Pantalone in *strazzariol*), cui si legano il siparietto del Dottore ubriaco, le relative percosse dategli da Pantalone e la *gag* maccheronica di Bagattino mascherato da Dottore.²⁶ Allo stesso modo, inserendo una rapida scena di poliglossia all'inizio del terzo atto, in cui Bagolino e Bagattino si fingono rispettivamente un tedesco e uno spagnolo, l'autore sembra voler solo accennare, a mo' di disinteressato e minimale intermezzo, alla tradizione della

24 «Ol scugget si è quest, | Che Pantalù gh'ha un fiol | Da maridar int'una; e no 'l la vol, | Perché el brama, più prest | Che tior quella che ol Pader ha in pensier, | Piar una zavattina per moier. | E mi só servitor, | Ol zoven favoris, | Dove che ol vecch e mi s'adirem fis, | E, per vincer l'umor, | De muars ol nom scomettem tra nu | In 'Lippa' quel che perd l'opiniù».

25 È d'altronde noto come il contrasto tra il servo e il Magnifico sia un importante elemento costitutivo del teatro dell'Arte fin dai suoi primi passi; cf. almeno Apollonio 1971 e Tessari 2013, 26-7. Per rafforzare l'idea di una fortissima influenza di questa tradizione su un autore come Balbi, si noti anche che negli *Scenari Correr* pubblicati da Alberti (1996) le uniche due figure onnipresenti sono proprio quella del Magnifico (chiamato, in alcuni casi, Pantalone) e del servo Zanni.

26 BAGATTINO Che è-llo, Strigon? *Haec est literationibus quibus mandaverunt nobis tibi vobis Maccatrufofolobordanorum, amicissimus nostribus.*; BAGATTINO (a parte) L'è mo' mat, perché mi a' no gh'ho dit nient. (a Pantalone) *Accipiat et legibimini illam illam illam.* L'è bona robba questa. (II.15.6-8)

commedia plurilingue, che a Venezia trova il suo esempio più illustre ne *La Spagnolàs* di Andrea Calmo.²⁷ A favore di tutti questi lazzi, che accompagnano l'onnipresente conflitto tra il mercante veneziano e il servo bergamasco, vengono pesantemente sacrificati i ruoli degli altri personaggi della commedia. Salvo sporadici momenti, essi sono ridotti a semplici voci di contorno.

In questo senso, la rinuncia più grande ed evidente si individua nell'esiguo spazio che l'autore concede al ruolo dei due innamorati: Ippolita e Giacinto. Ciò gioca specialmente a discapito della prima, che interviene nella commedia più marginalmente di qualsiasi altro personaggio. Basti pensare che Ippolita, oltre a non comparire affatto per l'intero secondo atto, pronuncia complessivamente appena undici battute, addirittura meno di quelle della serva Pandora, personaggio che più di ogni altro resta escluso dall'intreccio. Soprattutto, e ciò sembra particolarmente significativo, i due innamorati non interagiscano mai tra loro. La travolgente passione che li dovrebbe legare è categoricamente esclusa dalla scena, e viene soltanto raccontata nelle parole di Giacinto, presentandosi soltanto sotto forma di pura convenzione lirica.²⁸ L'unico esplicito atto di intimità che i giovani si riservano, e che lo spettatore può soltanto immaginare, è a sua volta funzionale all'unico scopo di deridere Pantalone. In una brevissima scena del terzo atto è proprio il vecchio mercante che, inconsapevole di essere ormai stato burlato da Bagolino, descrive con dovizia di dettagli il compimento dell'unione da lui tanto osteggiata, mettendolo apertamente in ridicolo:

PANTALONE [...] Oh, quanto che xè stimada la virtù da chi la cognosse! Si avessi visto, Dottor, che basi in mia presentia gh'ha dao sto principe de Ongaria a mio fio, perché gh'ho ditto che l'è virtuoso, v'averessi stupio. Ma quel che importa più mo': che avendosse Giacinto stancà la mente in parecchiar i discorsi e le poesie, el s'ha buttao un puoco sul letto, e quel principe ha volesto che mi in persona el serva a metterghelo apresso per reposar con lu, dove che i xè ancora là, e mi son venguo via per no disturbarli.
(III.7.2)

La marginalità dei personaggi secondari ha ricadute anche sul rapporto tra Ippolita e Bagattino. Il ciabattino è talmente asservito al suo ruolo di buffone, e sua figlia troppo poco importante ai fini comici

²⁷ Cf. Folena 1991, 143-6.

²⁸ Una così scarsa considerazione del ruolo degli innamorati non si può nemmeno identificare come una costante del teatro di Balbi. Nelle opere serie così come nelle altre 'ridicolose', che pure privilegiano sopra ogni altra la figura del servo, l'intreccio amoroso costituisce una componente di rilievo e vi è dato un peso di molto maggiore.

dello spettacolo, che i due personaggi finiscono per non avere nessuno scambio di battute. La maschere, almeno quelle di minor importanza, si comportano come tali, senza lasciar mai intravedere alcun barlume di profondità caratteriale. Discorso non troppo diverso può essere fatto per il Dottore, che svolge solo un ruolo di supporto a quello ben più importante di Pantalone, conservando i suoi tratti fondativi, come l'estrema pedanteria o l'abitudine continua allo storpimento delle parole. Quest'ultima, in particolare, non assume nel *Lippa* come in altre commedie di Balbi connotazioni estenuanti, ma è piuttosto diluita e occasionale.²⁹ La portata comica della maschera è qui ricondotta quasi esclusivamente allo scontro verbale con Pantalone, mentre per il resto, la presenza del pedante bolognese rimane del tutto subalterna al meccanismo comico che lo coinvolge.

La scena è dunque rubata e quasi esclusivamente guidata dalle iniziative di Bagolino e Bagattino. Sebbene non si possa dare loro la stessa importanza scenica, non si può negare che essi agiscano l'uno in maniera complementare rispetto all'altro. Se il primo infatti si configura come il principale «regolator della trama», il secondo è l'autentico «attore delle spiritose invenzioni»,³⁰ colui che le rende reali. Lo schema risponde a una tradizione consolidata del teatro dell'Arte: all'altezza cronologica del *Lippa*, era già ben riconosciuta la canonica compresenza, in un classico scenario comico, di un «primo» e di un «secondo Zanni»,³¹ distinti rispettivamente per l'astuzia e l'ingegno di uno contro la stoltezza dell'altro. All'origine di questa distinzione sono da riconoscere i processi di tipizzazione che, dall'inizio del Cinquecento in poi, hanno portato alla diffusione, e in seguito alla canonizzazione, dei personaggi di origine bergamasca nel teatro comico. Come primitivo antecedente di Bagattino, il 'secondo Zanni' stupido e pronto a soddisfare in qualsiasi momento le necessità dello stomaco, si riconosce lo stereotipo del villano-facchino. In più di un'occasione Bagattino fa aperta dichiarazione delle sue origini, evocando esplicitamente la sua provenienza campagnola o la sua affezione per il cibo:

29 Per esempio, non si trova qui riproposta la prototipica scena in cui il Dottore, leggendo un elenco di utili (tipicamente di una dote o di un testamento), si ridicolizza fraintendendo ogni parola che legge. Essa è invece presente in entrambe le altre commedie ridicolose di Balbi.

30 Apollonio 1971, 216.

31 Cf. Perrucci 1961, 215: «I personaggi, oltre dei padri, in quel che aspetta a certe azioni derisibili de' vecchi, sono i due servi chiamati primo e secondo Zanni. Il primo ha da essere astuto, pronto, faceto, arguto, che vaglia ad intricare, deludere beffare ed ingannare il mondo, mordace ma *cum moderamine* di modo che l'arguzie sue [...] abbiano del salace e non dello sciocco. [...] La parte del secondo servo [...] deve essere sciocco balordo, insensato, di maniera che non sappia quale sia la destra o la sinistra».

BAGOLINO Più bé che ti te purterà, più maccarù ti maierà.
BAGATTINO E mi cosa farò-i?
BAGOLINO Che fara'-t?
BAGATTINO Farò tutt ben, e così a' magnerò tutti i maccaron.
BAGOLINO Oh, via, che me content.
BAGATTINO Ah ah ah! Un zavattin dalle valade [de] Berghem è redot ades a far el Dottor bolognes! Ah ah ah! Vói finzer de uscir a caso.

(II.14.7-12)

Sull'altro fronte, Bagolino deve riconoscere il suo carattere in quello Zanni furbo, astuto, abile architetto delle insidiose trame tese a sfavore dell'anziano padrone. All'origine di questo tipo drammatico si trova la sintesi tra il personaggio del servo di ascendenza plautina, recuperato a piene mani dalla commedia erudita cinquecentesca, e quella del servo bergamasco.³² Al contrario della sua spalla Bagolino non è mosso da nessun desiderio materiale e da nessun istinto goloso e non agisce se non servendosi del suo ingegno. Bagolino non è altresì del tutto circoscrivibile all'interno dei confini caratteriali della maschera. Anzi, tra tutti i personaggi è quello che più dimostra di avere, sotto il pesante abito convenzionale che deve al suo ruolo, uno sfocaticissimo volto dai tratti umani. Si tratta di semplici accenni, che non hanno significativa pregnanza sul testo in sé, ma ciononostante solo in bocca a Bagolino si trovano parole in grado di esprimere una schietta empatia sia nei confronti di Giacinto che della serva Pandora, che alla fine della commedia egli prenderà in moglie:

BAGOLINO Sentì, siur Giacint, sié cert che, si a' credes de perdi' sta crappa zó del bust, a' vói che avì Ippolita per spusa, al despet di quel vecch de voster pader. Sì perché el m'ha cazzà fo' de ca', sì anca perché a' ve vói bé come a un me' fraddel carnal.
(I.3.4)

PANDORA Ancor io vi ringratio, perché la vostra venuta mi ha salvata la vita, quale perdevo per cagione d'un mio moroso, Bagolino.

BAGOLINO Ringratiatele il cielo. Li volete bene a questo Bagolino?

PANDORA Non vi posso dir quanto.

(II.4.10-12)

La fissità della maschera cede il passo ad alcuni barlumi di umanità anche nel caso di Pantalone. Persino il vecchio mercante riesce a

32 Cf. Agostini 2012, 166 e, più in generale, l'intero terzo capitolo, dedicato all'analisi delle forme di tipizzazione della maschera di Zanni nel secondo Cinquecento.

non essere solo lo scorbutico e intransigente bacchettone che la trama gli impone di essere, ma lascia trasparire qualche parola commossa nei confronti del figlio quando questo, rinchiuso in prigione, finge la sua costernazione:

PANTALONE Cosa gh'has-tu, gnognolo? Vus-tu niente, anema?

GIACINTO Altro non voglio che un ferro da troncarmi quel stame di vita scelerata che cotanto vi offese.

PANTALONE No vòì darte ferri, no, Dio varda! Dottor, che no 'l dasse in desperation. Conseggiéme un puoco: el caverò fuora mi, zà che l'è pentio. No te ammazzar, ve', colona.

(III.3.14-16)

A mettere in risalto questa battuta è soprattutto la ravvicinata sequenza di diversi epiteti affettivi rivolti a Giacinto («gnognolo», «anema», «colona», «raise»). È questo uno dei pochi punti di tutto il testo in cui parole così espressive non sono usate perseguendo un secondo fine giocoso o ironico. Viene abbandonato, anche se per poco più di un attimo, l'intento di ridicolizzazione del vecchio mercante. Questo non basta però a dire di poter assistere qui alla nascita di un Pantalone 'personaggio', neanche a uno stadio aurorale. Esaminandola nel suo complesso, la maschera non ha infatti nessun fine di esistere che vada oltre quello del meccanismo comico e farsesco di cui rappresenta un semplice ingranaggio.

Già questo breve episodio permette però di notare come sia soprattutto la vivacità linguistica a rendere Pantalone il personaggio di gran lunga più in vista della commedia. Ciò è un'evidente conseguenza del fatto, forse ovvio, che egli si esprime nella varietà dialettale che il drammaturgo padroneggia con maggior efficacia, quella veneziana. Essa è peraltro da riconoscere non solo come sostanza del linguaggio di Pantalone, ma anche come materia base del bergamasco degli Zanni e del bolognese del Dottore. A uno sguardo attento ci si rende conto che questi vernacoli non sono altro che creazioni a tavolino di non perfetta fattura, riuscite attraverso il ricorso a specifiche scelte lessicali e l'innesto di precisi e ricorrenti tratti fono-morfologici su un sostrato che è, a tutti gli effetti, veneziano.³³ Solo quando si tratta di Pantalone l'eloquenza espressa dal dialetto risulta libera, disinvolta. A lui sono da ricondurre moltissime delle espressioni idiomatiche e proverbiali che conferiscono un carattere

33 Il sostanziale venezianismo dei dialetti del *Lippa* è ben riconoscibile grazie alla presenza, nelle battute del Dottore e degli Zanni, di un alto numero di termini, locuzioni e modi di dire propri dell'idioma lagunare. Non secondariamente, si mostrano incostanti le riproduzioni di alcuni tratti fono-morfologici. Si prenda anche solo come esempio l'uso dell'articolo maschile singolare 'ol' per il bergamasco, che nelle battute di Bagolino e Bagattino è variamente alternato con il veneziano 'el'.

vivace al testo nei suoi punti più accesi. In questo, Pantalone trova pur sempre un antagonista efficace nel solito Bagolino, pronto in ogni momento a fronteggiare gli sproloqui del padrone:

PANTALONE Eh, caro sporco, va' a commanda a i peocchi che ti gh'ha intorno alla golziera.

BAGOLINO Eh, caro vecchio Baraban, sgorlissi zó i piatoi della barba.

PANTALONE An, digo, che? Avemio magna el cebibo in baretta?

BAGOLINO Eh, siur no, che avem zogad alle cillelle.

(I.5.26-29)

In questa scena è da riscontrare un interessante esempio delle abitudini linguistiche di Pantalone, di per sé portato a infarcire le sue battute con locuzioni come «va' a commanda i peocchi che ti gh'ha intorno alla golziera» ('vai a comandare i pidocchi che hai intorno al collare') o «avemio magna el cebibo in baretta». Bagolino, dal canto suo, riesce a ridicolizzare questa «vivezza popolare» propria della maschera del mercante,³⁴ costruita su una riconoscibile prassi proverbiale e gnomica. Ponendosi come un'eco fastidiosa e ripetitiva, che ritratta con espressioni sinonimiche i modi di dire che sente, il servo svisisce la presunta aura di saggezza senile dietro a cui il mercante, nel conflitto verbale, si rifugia. Su un piano estrinseco, battute come queste costituiscono un cospicuo repertorio linguistico variegato e fortemente espressivo, anche se da ricondurre ancora al dominio del linguaggio «irreale delle maschere», a quel materiale dialogico «deceduto ma vivo»³⁵ che avrà bisogno della sensibilità stilistica di un grande drammaturgo come Goldoni per fuoriuscire dalle sue strette convenzioni e abitudini.

Ai meriti di Balbi vi è però da ascrivere il saper fare un efficace uso comico delle proprietà della lingua stessa. Certo, la tradizione teatrale veneziana rinascimentale della commedia plurilingue e pluridialettale gli fornisce un numero notevole di antecedenti su cui basarsi, ma ciò non sminuisce la portata di alcune trovate che l'autore mette in gioco. Emblematica e riuscitissima è, in questo senso, la lunga scena (la più lunga di tutta la commedia) in cui Bagattino si intrufola in casa di Pantalone, prendendone le sembianze. Dovendo immedesimarsi nella parte del mercante, il ciabattino è costretto anche a imitarne la parlata. A nulla servono i consigli di Bagolino, che tenta di istruirlo «per essempli e per comparatiù» ad assumere un'inflessione vagamente veneziana, perché il compagno li fraintende subito:

³⁴ Spezzani 1962-63, 93.

³⁵ Folena 1983, 144.

BAGOLIN Eh, sbrìghela, si ti vol, avanti che vegni Pantalù! E inzegnate de dì' qualch'otra parola venetiana «in -ao», senza dì' sempre zust quelle che t'ho dad per similitudine. Domandéghe i chiavi al Duttur de to' fiol Giacint. Cummàndeghe a Pandora che la cavi ol vù gros, da imbrìagà' ol Duttur, e che la se vadi a imascherà' subit.

BAGATTINO Lassa far a mi, che adesso ghe parlarò «in -ao». Pandorao?

BAGOLINO Putana de mi!

PANDORA Signore?

BAGATTINO Verbigratia, va' a cava cinquanta boccalao de vino più grossao che ghe sia in canevao, perché mi voggio marendao col Dottor, che è qua sentao a custodir mio fio serao.

(II.6.26-30)

Anche questa volta, gli sforzi di Bagolino sono vani, mentre la stoltezza di Bagattino ci regala un momento di sottile ilarità. Il suo esasperante uso dei participi deboli in '-ao' parodizza infatti non un tratto qualsiasi del dialetto di Pantalone, ma un vero e proprio «blasone del veneziano cinquecentesco», nella tradizione teatrale e letteraria impiegato «sistematicamente da autori non veneziani, come il Ruzante nelle sue commedie, o il siciliano Vincenzo Belando nelle sue lettere pubblicate nel 1588 imitando lingua e stile di quelle di Calmo».³⁶

7 *Il Lippa e il teatro 'pregoldoniano'*

Nel tentativo di inquadrare stilisticamente e storicamente *Il Lippa*, non si può infine non accennare al suo rapporto con quella produzione teatrale riunita sotto la categoria di 'teatro pregoldoniano'. D'altro canto, è proprio in funzione di una tale lettura storico-culturale che il nome di Balbi è ricomparso, seppur come fugace presenza, tra le pagine degli studi contemporanei. Il primo a conferire a Balbi, e più nello specifico al *Lippa*, un piccolo ruolo nel vasto e informe processo di riforma della commedia secentesca, è stato Nicola Mangini, che ha intravisto nel *Pantolon burlao*

l'emergere di quella tendenza che, staccandosi dalla pura comicità, si andava caratterizzando in una dimensione realistico-psicologica, come si può notare nella parodistica rappresentazione di un'adunanza accademica e nei frequenti rimandi a luoghi, persone e costumi della città. (1984, 18)

36 Tomasin 2010, 90.

Più cauto, ma non troppo distante, è il motivo per cui il nome di Balbi compare anche nell'importante articolo di Piermario Vescovo sulla *Commedia cittadina veneziana pregoldoniana*:

Tra il gruppo nutrito delle 'comedie nuove e curiose' si segnala la produzione dei già menzionati Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini, avvocati e scrittori per diporto. La media delle loro opere - all'insegna dell'effimero - non pare discostarsi di molto dagli schemi largamente ricorrenti e stereotipati di un *ridicolosità* sui generis, in gran parte riallacciabile alle produzioni d'inizio secolo di un Briccio o di un Verrucci. L'ambientazione è solo, semmai, più generalmente improntata al colore locale, parallelamente ad orientamenti già diffusi; un campo in cui, forse, il più degno precursore può essere identificato col veneziano Domenico Balbi, che precede i nostri, da quanto risulta dalle stampe, di un paio di decenni. (1987, 41)

Dunque, la caratteristica che principalmente permette di collocare Balbi nel flusso di tendenza che denota questo momento della storia del teatro veneziano, in cui da un mondo idealizzato e informe di maschere, lazzi e travestimenti, si procederebbe gradualmente verso un mondo sempre più prossimo al reale, è l'ambientazione «improntata al colore locale» della commedia. Nel *Lippa*, come si è in parte visto, si deve soprattutto a Pantalone il frequente richiamo a luoghi, persone o costumi facilmente identificabili dalla comunità cittadina dell'epoca. Un ruolo non secondario andrà dato anche ai contesti in cui queste allusioni sono inserite. Osservarli risulta necessario per capire la loro effettiva efficacia, a livello teatrale, nel conferire spessore ambientale alla cornice in cui la vicenda si svolge.

Qualora si tratti di luoghi ben precisi e identificabili, non v'è dubbio che essi contribuiscono a fornire qualche sporadico punto di riferimento, per così dire, geografico. Se ne ritrova un esempio in una delle primissime battute di Pantalone:

PANTALONE E infatti sempre l'è là, perché Bagolin mio servitor va sempre a levarlo col feral ogni sera, quando mi vegno zoso dal Reduto dei marcanti che xè su la Riva dal ferro.

(I.1.5)

Un altro, simile, occorre verso la fine del secondo atto:

PANTALONE Orsù, non è tempo da perder qua: me vago a cavar sti drappi e vago de tiro al Ponte della Paggia a chiamar Spuaperle co i so' omeni, e i meno dalla zavattera a far menar in preson mio fio per desubidente e incorrigibile.

(II.11.32)

Guardando invece ai casi restanti, ci si accorge che certe allusioni compaiono perlopiù in contesti volatili, funzionali all'intenzione della singola battuta. Possono essere usate, per esempio, per arricchire e variare una formula esclamativa:

PANTALONE Mi credo certo, che si el cielo no provvede, ho da dentar matto per sta cosa, come che giera quel Sabbatello canao che dormiva sotto i porteghi appresso al Gobbo da Rialto!
(I.4.1)

oppure come termini di riferimento di una similitudine:

PANTALONE El tocca dei Nicolotti lu, che quando i ha perso la guerra, i fa fuogo anca lori.
(I.5.5)

La loro funzione principale è dunque quella di marcare in senso locale l'eloquenza pantaloniana, andando a consolidare il legame tra il personaggio e il suo ambiente di provenienza. Riferimenti di questo tipo, soprattutto quelli che riusciamo difficilmente a identificare (come il «Sabbatello canao» appena citato), agiscono alla stregua di espressioni idiomatiche vere e proprie grazie alle quali il personaggio gode di una propria, unica, vitalità.

Siamo però certamente ancora lontani da ogni tentativo di realismo, anche solo accennato. Gli spaccati di vita quotidiana presenti nelle commedie di Bonicelli e nel *Pantalone mercante fallito* di Tommaso Mondini,³⁷ in qualche modo in grado di anticipare alcuni tratti dell'opera riformistica di Goldoni, sono realtà molto distanti dalle intenzioni di Balbi, autore ancora profondamente ancorato alle convenzioni teatrali dell'Arte e della commedia 'ridicolosa'. Nonostante questo divario stilistico, nel contesto culturale del teatro genericamente 'pregoldoniano' il *Lippa* può comunque essere considerato uno dei testi più rilevanti tra quelli appartenenti «all'*humus*»³⁸ in cui si sviluppò la produzione di Goldoni.

37 Bonicelli e Mondini sono senz'altro autori più rilevanti nell'ambito del teatro cosiddetto "pregoldoniano". In particolare, com'è noto, il *Pantalone mercante fallito* di Mondini trova una propria riscrittura nella commedia goldoniana *La bancarotta*, realizzata con l'esplicito intento di ridare lustro a un argomento meritevole d'interesse, ma trattato alla stregua di un «ammasso di stolidezze di un Vecchio» nel testo originale; cf. Ghelfi 2015, 195-6.

38 Gutiérrez Carou 2015, 22.

8 Conclusione: una nuova edizione del *Lippa*

Dopo aver reso noto il criterio base su cui costituire un testo criticamente affidabile del *Lippa* (vedi § 2), si è voluto in queste pagine dare un'idea di partenza del contenuto e della tempra stilistica del testo. Ritengo risulti a questo punto evidente che una nuova edizione del *Lippa*, di cui questo contributo vuole essere un'anticipazione, non può esimersi dall'elaborare un commento puntuale che aiuti il lettore a orientarsi nel sistema di riferimenti letterari di cui il testo è pregno, nonché nel vasto e sfaccettato repertorio di espressioni dialettali usate dall'autore per dare vita ai suoi personaggi. Penso sia utile, in conclusione, fornire un breve estratto di questo apparato di commento, in modo da chiarirne finalità e struttura. Come riferimento mi sembra opportuno prendere il breve scambio tra Pantalone e Bagolino citato alla sezione 7, in quanto estratto emblematico della varietà espressiva messa in gioco nella commedia:

I.5.26 va' a commanda caso di 'doppio imperativo'; per riferimenti bibliografici esaustivi, vedi Ruzante 2010, 104 nota; Balbi 1678, 45: «BAGATTINO Va' a laora!». **golziera**: 'ai pidocchi che hai intorno al collare'. Boerio 1856, 311: *golzièra*: 'armadura della gola che usavasi anticamente portare'; Patriarchi 1821, 101: 'collare, gorgiera: quella striscia di cuoio, o d'altro, che si mette intorno al collo delle bestie, e per lo più ai cani'.

I.5.27 caro vecchio Baraban Cortelazzo 2007, 143: *barabàn* 'barbaro, pagano', riporta un'unica attestazione, da Venier 2001, 65: «Spogiar Cristo, tuor Cristo dall'altar, | cosa che nianche un altro baraban | no haverìa osà far, no che un cristiani!»; Coronedi Berti 1869-74, 1: 148-9: *barabàn* 'barboglio: quelli che per soverchia età non ha più intero il discorso' e *vec' baraban* 'vecchio barboglio'. L'origine del termine è senz'altro da individuare nel nome biblico *Barabbās* (LEI, 4: 1129-33): *barabàn* 'uomo goffo' è qui attestato per il modenese; *barabàn* 'sciocco, scimunito' per il ferrarese e il bolognese. Per il ligure occidentale e il genovese è attestato *baraban/baraban* 'essere immaginario e mostruoso, diavolo dei bambini, spauracchio', vicino a Boerio 1856, 62: *el barabao* 'il diavolo, il tentennino, il demonio', per cui cf. anche Migliorini 1968, 115 e GDLI, 2: 48. **sgorlissi zó i piatoi della barba** 'scrolla via le piattole dalla barba'. Per *sgorli'* vedi Tiraboschi 1873, 1231: *sgürli'*, *sgörli'*, *sörghi'*, *sgigotà* 'Scuotere, muovere e agitare una cosa violentemente e con moto interrotto'. Per *piatoi* vedi Tiraboschi 1873, 980: *piåtola* 'piattola'; ed in Toscana *piattone*. Specie d'insetto, che per lo più si ricovera tra' peli dell'anguinaja, e fa molta prurigine»; Boerio 1856, 504: *piatola* 'piattola. [...] detto figurato per aggettivo a uomo: cacastecchi, spilorcio, morso dal granchio, tigna,

che canta il miserere; dicesi di chi è misero ed avaro e usa poco del suo'. Cf. Calmo 1888, 299: «[...] che son pì sporco ca un gatolo, che ho la barba piena de piatole [...]».

I.5.29 avemio magna el cebibo in baretta? Boerio 1856, 469: *cibi-bo* 'zibibbo o zibibo. Uva che viene appassita di Levante'; e *par che abiemmo magna e cibibo in barèta* 'pare che siamo affratellati o nati ad un corpo'. È un'espressione tipicamente rivolta a chi si prende troppa confidenza.; Zorzi Muazzo 2008, 356: «Zè una spezie d'ua Calabria o da Lipari che se mette nei zaletti. Per dir che una persona non si ha da tor troppa confidenza con un'altra sia d'età sia d'onori sia de nobiltà più d'ella, se dise 'Avemio forse magna el cibibo in baretta che ve tollé tanta libertà? Me par che ve ne tollé troppa'»; Folea 1993, 665: *magnar el cebibo in baretta* 'passare l'infanzia insieme'. Cf. Bonicelli 2013, 53: «PANTALONE Coss'è sto dar del ti? Cosa è sto sai? Avemio fors magnà el cebibo in baretta, disé, sier canapiolo» e nota relativa (96): «cibibo, zibibbo: tipo di uva e vino passito; locuzione proverbiale nello stesso significato di 'abbiamo forse mangiato insieme'»; e Bonicelli 2018, 10: «MANTECA Cos'è qua, sto dar? Avémio fors magnà el cebibo in baretta?».

I.5.30 avem zogad alle cillelle 'abbiamo giocato con le pedine'. A differenza della battuta di Pantalone, quella di Bagolino non sembra avere un significato se non quello letterale, suggerendo che il servo stia in questo modo imitando e ridicolizzando la tendenza del vecchio a servirsi di continuo di espressioni idiomatiche. Il primo significato di *cillelle* è quello registrato da Boerio 1856, 171: *cilèla* 'girella, girelletta. Piccola ruota, per lo più di legno'. Cortelazzo (2007, 345) registra anche il significato più opportuno nel nostro contesto: 'gioco infantile'. Cf. anche Zorzi Muazzo 2008, 404: «Dama zè un zogo fatto a scacchi e le cillelle se chiama *pedine*».

Bibliografia

- Agostini, E. (2012). *Il bergamasco in commedia. La tradizione dello Zanni nel teatro d'antico regime*. Bergamo: Lubrina.
- Alberti, C. (1990). *La scena veneziana nell'età di Goldoni*. Roma: Bulzoni.
- Alberti, C. (1996). *Gli scenari Correr. La Commedia dell'Arte a Venezia*. Roma: Bulzoni.
- Alberti, C. (2004). *Goldoni*. Roma: Salerno.
- Alonge, R. (1971). «Tensione tematica e tensione formale in alcune commedie del Seicento». *Studi secenteschi*, 12, 29-99.
- dell'Anguillara, G.A. (2019). *Le Metamorfosi di Ovidio*. A cura di A. Cotugno. 2 voll. Roma: Vecchiarelli.
- Apollonio, M. (1971). «Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte». Muraro, M.T. (a cura di), *Studi sul teatro veneto tra Rinascimento ed età Barocca*. Firenze: Olschki, 193-220.
- Balbi, D. (1677). *Il primo Zanne disgraziato mezzano di matrimonij*. Venezia: Didini.
- Balbi, D. (1678). *Il secondo Zanne detto Bagattino favorito da Amore*. Venezia: Didini.
- Benzoni, G. (1972). «Pietro Busenello». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-busenello_res-36013217-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-busenello_res-36013217-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)
- Benzoni, G. (1983). «Le accademie». Arnaldi, G.; Pastore Stocchi, M. (a cura di), *Storia della cultura veneta*. Vol. 4.1, *Il Seicento (volume primo)*. Vicenza: Neri Pozza, 131-62.
- Boerio, G. (1856). *Dizionario del dialetto veneziano. Seconda edizione aumentata e corretta*. Venezia: Cecchini.
- Bonicelli, G. (2013). *Pantalon bullo, ovvero la pusillanimità coverta*. A cura di M. Ghelfi. Venezia: Lineadacqua.
- Bonicelli, G. (2017). *Pantalon spezier. Con le metamorfosi d'Arlechino per amore*. A cura di M. Ghelfi. Venezia: Lineadacqua.
- Bucchi, G. (2011). *Meraviglioso diletto. La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi di Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*. Pisa: ETS.
- Calmo, A. (1888). *Le lettere di messer Andrea Calmo*. Introduzione e illustrazioni di V. Rossi. Torino: Loescher.
- Cappucci, M. (1972). «Giovanni Francesco Busenello». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-busenello_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-francesco-busenello_(Dizionario-Biografico)/)
- Castro, E. (a cura di) (2022). *Giochi e passatempi dal "Vocabolario storico-etimologico del veneziano (VEV)"*. Venezia: Lineadacqua. Parole veneziane 4.
- Ciancarelli, R. (2014). *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*. Roma: Bulzoni.
- Cicogna, E.A. (1824-53). *Delle iscrizioni veneziane*. 6 voll. Venezia: Orlandelli.
- Coronedì Berti, C. (1869-74). *Vocabolario bolognese-italiano*. 2 voll. Bologna: Monti.
- Cortelazzo, M. (2007). *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare del XVI secolo*. Padova: La Linea.
- Dannain, G. (1925). «Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo». *Rivista musicale italiana*, 32, 497-518.
- De Blasi, N. (1963). «Domenico Balbi». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-balbi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-balbi_(Dizionario-Biografico)/)
- Folena, G. (1983). *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche nel Settecento*. Torino: Einaudi.

- Folena, G. (1991). *Il linguaggio del Caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Folena, G. (1993). *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*. Redazione a cura di D. Sacco e P. Borghesan. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- GDLI = Battaglia, S.; Bàrberi Squarotti, G. (dir.) (1961-2009). *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. 21 voll. Torino: UTET.
- Ghelfi, M. (2015). «La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693)». Gutiérrez Carou, J. (a cura di), *Goldoni «Avant la lettre». Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*. Venezia: Lineadacqua, 191-202.
- Guicciardini, L. (1990). *Le ore di ricreazione*. A cura di A. Van Passen. Roma: Bulzoni.
- Gutiérrez Carou, J. (2015). «Pregoldoniano». Gutiérrez Carou, J. (a cura di), *Goldoni «Avant la lettre». Esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*. Venezia: Lineadacqua, 15-24.
- LEI = Pfister, M.; Schweickard, W.; Pfrift, E. (a cura di) (1979-). *Lessico Etimologico Italiano*. Wiesbaden: Reichert.
- Mangini, N. (1984). «Il teatro italiano tra Seicento e Settecento. Primi tentativi di riforma». *Italianistica*, 13, 11-20.
- Mariti, L. (1978). *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettranti, editoria teatrale nel Seicento*. Roma: Bulzoni.
- Migliorini, B. (1968). *Dal nome proprio al nome comune*. Firenze: Olschki.
- Pandolfi, V. (1988). *Commedia dell'Arte. Storia e testo*. 6 voll. Firenze: Le Lettere.
- Patriarchi, G. (1821). *Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani*. Padova: Seminario.
- Perrucci, A. (1961). *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*. A cura di A.G. Bargaglia. Firenze: Sansoni.
- Quarti, G.A. (1941). *Quattro secoli di vita veneziana, nella storia, nell'arte e nella poesia. Scritti rari e curiosi dal 1500 al 1900*. 2 voll. Milano: Gualdoni.
- Ruzante (2010). *Moscheta*. A cura di L. D'Onghia. Venezia: Marsilio.
- Spezzani, P. (1997). «Il linguaggio del Pantalone pregoldoniano». Spezzani, P. (a cura di), *Dalla Commedia dell'Arte a Goldoni*. Padova: Esedra, 55-120.
- Tanzi, M. (2020). *In laude del famosissima Cabalao*. Persico Dosimo: Del Miglio.
- Tessari, R. (2013). *La commedia dell'Arte. Genesi di una società dello spettacolo*. Roma; Bari: Laterza.
- Tiraboschi, A. (1873). *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni*. Bergamo: Bolis.
- Tomasin, L. (2010). *Storia linguistica di Venezia*. Roma: Carocci.
- Vazzoler, F. (2018). «La commedia letteraria del Seicento». Figorilli, M.C.; Vianello, D. (a cura di), *La commedia italiana. Tradizione e storia*. Bari: Edizioni di Pagina, 155-67.
- Venier, M. (2001). *Poesie diverse*. A cura di A. Carminati e M. Cortelazzo. Venezia: Corbo e Fiori.
- Vescovo, P. (1987). «Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana». *Quaderni Veneti*, 5, 37-80.
- Zorzi Muazzo, F. (2008). *Raccolta de' proverbii, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempi ed istorielle*. A cura di F. Crevatin. Vicenza: Colla.