

# Il plurilinguismo letterario nelle farse di Giovan Giorgio Alione\*

*Mikaël Romanato*

## ABSTRACT

The *Opera jocunda*, written by the Piedmontese Giovan Giorgio Alione (1460?-1521?), furnishes a faithful description of the complex cultural situation of the late-XV<sup>th</sup> and early-16<sup>th</sup> century northern Italy. This article examines the plurilingual modalities of the *farse* included in the edition by focusing on three axes: 1. the adaptation of French *farces* according to Gianfranco Folena's definition of «vertical» and «horizontal» translation; 2. the natural coexistence of local dialect, French, and a north-Italian form of *volgare* in Alione's production; 3. the satirical representations of figures of authority such as Lombard or French invaders as well as members of Justice.

## 1. ALIONE E IL CONTESTO ASTIGIANO

L'*Opera jocunda* del piemontese Giovan Giorgio Alione (1460?-1521?), stampata ad Asti nel 1521, rappresenta un esempio singolare di plurilinguismo letterario<sup>1</sup>. L'edizione appare in un contesto politicamente frammentato, segnato dalle invasioni francesi della Penisola di Carlo VIII (1494-1495) e di Luigi XII (1499-1504 e 1508-1515), il cui

---

\* Questo contributo costituisce una rielaborazione della relazione tenuta al «Terzo colloquio internazionale sul plurilinguismo», organizzato dall'Università di Udine e dal Centro internazionale sul plurilinguismo dall'8 al 12 novembre 2021. Ringrazio particolarmente il prof. Renato Oniga per avermi concesso l'opportunità di pubblicare in questa sede.

<sup>1</sup> Sulla biografia dell'Alione rimando generalmente alla voce del DBI redatta da Asor Rosa (1960).

epilogo è sancito nel 1516 con il trattato di Noyon, firmato da Francesco I° in seguito alla Battaglia di Marignano. Più generalmente, il borgo è sottomesso a una tensione fra l'attrazione verso la Francia – alla quale appartiene dal 1387 – e l'ostilità verso di essa<sup>2</sup>. Questa bipartizione tra francesismo e anti-francesismo ha segnato in particolar modo la ricezione dell'opera del Piemontese, tanto per i privilegi ricevuti in vita quanto per le prese di posizione espresse nei suoi testi<sup>3</sup>.

La raccolta, definita da Gianfranco Folena «un monumento singolare di lingua teatrale», è il frutto di una tradizione letteraria priva di figure di primo piano<sup>4</sup>. Nonostante il fondamento culturale diverga notevolmente, ad esempio, da quello veneto, restano eccezionali la sensibilità linguistica e la varietà di contenuti sviluppati nell'edizione alionesca<sup>5</sup>. Questa ricchezza è annunciata fin dalla menzione sul frontespizio della *princeps*: «metro macaronico materno ['dialettale'] e gallico». Il volume si apre infatti con un poemetto in latino macaronico intitolato *Macarronea contra Macarroneam Bassani* (cc. a6r-b6r). Composto nel 1500 in risposta alla *Macaronea contra Savoyonos* di Bassano Mantovano, mette in luce gli scontri politici fra i partigiani del re di Francia e

<sup>2</sup> Sulla complessa situazione culturale nei secoli che precedono la costituzione del Piemonte si veda Marazzini (1984: 11-18), mentre sulla situazione ad Asti in particolare si rinvia al quadro offerto da Gorrini (1884: 240-274), Vinay (1935: 178-205), Chiesa (1993) e Mombello (2000, 2006).

<sup>3</sup> Gabotto (1888: 45-46) ricorda ad esempio l'incarico concesso da Francesco I° come capitano della fortezza di Monte Rainero da marzo 1518 a gennaio 1521 (verisimilmente corrispondente alla morte dell'autore).

<sup>4</sup> Folena (1991: 129). Sugli esordi del teatro fra Medioevo e Rinascimento si vedano i fondamentali studi di Pieri (1989: 9-77, Alione alle pagine 26-27) e di Padoan (1996: 1-20, Alione alle pp. 4-5). La situazione letteraria piemontese è stata illustrata recentemente da Clivio (2002; 2003) e Gasca Queirazza (2003), che antologizzano essenzialmente testi liturgici. Fra i più notevoli: i *Sermoni subalpini* (fine sec. XII-inizio sec. XIII), la *Passione di Vercelli* (inizio sec. XV) e il dramma sacro intitolato *Passione di Revello* (composto tra il 1479 e il 1490).

<sup>5</sup> Nella ricca bibliografia sul plurilinguismo veneto mi limito a rimandare, tra gli studi più significativi, a Paccagnella (1979: 9-77; 1983: 103-167, 1984, 87-105), Padoan (1982: 154-183) e Folena (1991: 119-146). Si veda inoltre il recente panorama fornito da D'Onghia (2014).

le fazioni filo-lombarde<sup>6</sup>. La parte più cospicua dell'*Opera jocunda* (cc. b6v-s8v) è costituita da dieci testi teatrali in dialetto astigiano, indicati con il titolo di «Comedia» o di «Farsa»:

1. *Comedia de l'Omo e de soi cinque sentimenti*
2. *Farsa de Zohan zavatino e de Biatrix sôa moglie e del Prete ascoso soto el grometto*
3. *Farsa de Gina e de Reluca, doe matrone repolite, quale voliano re-prender le zovene*
4. *Farsa de la dona chi se credia havere una roba de veluto dal franzoso alogiato in casa soa*
5. *Farsa de Nicolao Sparanga caligario, el quale, credendo haver prestata la sôa veste, trovò per sententia che era donata*
6. *Farsa de Perô e Cheirina iugalli, chi littigoreno per un petto*
7. *Farsa del lanernero chi acconciò la lanterna e el soffiato de doe done vegie*
8. *Farsa de Nicora e de Sibrina sôa sposa chi fece el figliolo in cavo del meise*
9. *Farsa del braco e del Milaneiso innamorato in Ast*
10. *Farsa del Franzoso alogiato a l'ostaria del Lombardo, a tre personaggi*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Sulla tensione politica che stimolò la composizione del poemetto dell'Alione si veda l'*Introduzione* di Mario Chiesa ad Alione, *Macarronea* (7-13), nonché Zannoni (1888: 169-192) e Gabotto – Barella (1888: 41-86). La *Macarronea contra savoyonos* di Bassano Mantovano si legge in *Opere di Teofilo Folengo* (999-1001).

<sup>7</sup> Le farse si leggono nell'edizione a cura di Enzo Bottasso di Alione, *Opera* (da cui cito). Hanno dato traduzioni di alcune farse Pietropaolo (1974), Galdolfo (1975: 633-675) e Clivio (2002: 141-232 e 2003: 141-232). Si aspetta infine la nuova edizione critica a cura di Lorenzo Ferrarotti (Centro Studi Piemontesi, Torino). Un quadro d'insieme della produzione farsesca dell'Alione è stato proposto da Bottasso (1987) entro un ricco volume di atti dedicato al genere letterario.

Dieci poemetti in versi di interesse locale o di argomento religioso completano la sezione dialettale (cc. t1r-t8v)<sup>8</sup>. L'edizione del 1521 raccoglie infine diciannove componimenti in francese in lode dei re Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I (cc. v1r-&6r), nonché una serie di rebus (cc. &7r-ç8v)<sup>9</sup>.

La consuetudine al plurilinguismo riflette l'organizzazione sociale della municipalità. Come chiarisce infatti Mario Chiesa, il francese era la lingua dei dominatori, della corte e dell'amministrazione, mentre il latino era quella della Giustizia e del clero. I dialetti, oltre a costituire l'ordinaria lingua di comunicazione, rappresentavano: «con le loro inflessioni particolari [...] uno degli strumenti della comicità»<sup>10</sup>. L'impiego dell'astigiano per il «Prologo de l'auctore» (cc. a5r-v) denuncia la posizione privilegiata del dialetto rispetto alle altre lingue. Questa sezione è composta da cinque stanze di otto novenari<sup>11</sup>:

<sup>8</sup> La *Cantione de li disciplinati de Asti quando littigaveno contra li frati de Sancto Augustino per la Capella de l'Anunciata* è emblematica della produzione d'occasione in astigiano per il ricordo di un litigio fra Agostiniani e Frati della confraternita dei Disciplinati per il controllo di una chiesa di Asti (Gabotto 1899: 28-30, ripreso in Alione, *Opera*, LXX-LXXV).

<sup>9</sup> Le vittorie dei re francesi sono al centro, rispettivamente, dei poemetti in ottave intitolati *Le voyage et la conquete de charles huitieme roy de France sur le royaume de Neaples et sa victoire deournou* (cc. V2r-V8r), *La conquete de loys douzième roy de France sur la duchie de Milan Avecq la prinse du seigneur ludovicque* (cc. X1r-Y2r), e *Ditz que devoit pronnuncier une pucelle dast au roy francois a son retour de la bataille de marignan* (c. Y3r). Sono stati editi da Brunet, *Poésies françoises*. Sull'evoluzione della composizione dell'*Opera*, in particolare sull'eliminazione dei poemetti in astigiano e in francese nelle ristampe del 1560, 1601 e 1628, si veda Romanato (2020: 55).

<sup>10</sup> Chiesa (1993: 977-983, cit. a p. 977).

<sup>11</sup> Il metro del Prologo è lo stesso di quello usato nelle farse, per il quale Folena (1991: 130) aveva riconosciuto il modello dell'*octosyllabe* francese. Il novenario, il cui accento principale si trova sull'ottava sillaba, ricalca così la misura di un verso che è fra i più impiegati nella letteratura medievale francese, assieme all'alessandrino (10 sillabe) e al *décasyllabe*.

- A ço ch'a ognun sia cônsonant  
ch'Ast è una terra da sôlaz,  
ben ch'el parler sia dissonant  
al bôn vulgar e mal capaz  
5 da regular tra i scatapaz,  
direma pur qui in artesan  
queic farse a desporter i paz  
e a côrrectiôn de côi chi san.
- An latinaz prumeramente  
10 mettrema una macarronea  
per der risposta a côi student  
Bassan, e a simel sôa genea,  
la qual, pr'ira o pr'invida rea,  
va deprisiant qui a la desmestia  
15 i nosg franços, chi se dan brea  
de mettir quaich sôe done an restia.
- Tractrema apres in lingua galica  
d'alcune historie, e d'i frainc rei  
Carlô e Lôis la gloria italica  
20 su côi chi aspetta al lôr devei;  
e se qualcun fors, bianch o nei,  
trôvas çirca ista fantasia  
qualch cossa chi ne vegna a pei,  
piglia la pena e cassa via.
- 25 E per côiôr chi san canter,  
se trôvrà qui la translatiôn  
de quaich legende da nôter,  
e laude an cant de devôtiôn;  
pos a la fin, per côiatiôn,  
30 darema da fantasticher  
a gent musàtich qualch lection  
d'amôr, s'i la vôrran çercher.

Licôr de balsam non dà sax  
 ni rava sang: per çò l'auctôr  
 35 ne vôrrea za d'autrui pensas  
 che chiel fus pôeta ni dôctor,  
 priant a i meistr sindicatôr  
 non ander guardant trop per subtil,  
 vist ch'ô ne sporz a gli auditôr  
 40 che còl chi nes d'la sôa barris.

1. Affinché ognuno sia consapevole che Asti è terra da sol-lazzo, benché la lingua abbia una sonorità sconvenevole rispetto al volgare e che non si possa registrare negli scartafacci, diremo qui in astigiano qualche farsa per divertire i pazzi ed ammaestrare quelli che sanno.

2. Innanzitutto, metteremo in latinaccio una *Macarronea* per rispondere a quello studente Bassano, nonché ai suoi pari, i quali, per ira o per invidia malvagia, vanno disprezzando i nostri amici francesi che si danno la briga di mettere qualche loro donna in riga.

3. Tratteremo in seguito in lingua francese di alcune storie, e della gloria italica dei re francesi Carlo [VIII] e Luigi [XII], [e] su ciò che si aspetta [il popolo italico/astigiano?] dalle loro azioni; e se qualcuno forse, bianco o nero, trovasse qualcosa da ridire in proposito, che prenda la penna e cancelli via.

4. E per coloro che sanno cantare, si troverà qui la traduzione di qualche leggenda nostrana, di laude e di canto di devozione; infine, per colazione, daremo alla gente tetra da riflettere a proposito di qualche lezione d'amore, se la vorranno cercare.

5. Non si trae balsamo dai sassi né sangue dalle rape: perciò l'autore non vorrebbe già che gli altri pensassero [di lui] che fu poeta o dottore, pregando i censori di non guardare troppo nei dettagli, visto che lui non offre agli auditori altro che quello che esce dal proprio barile.

L'intenzione annunciata nella prima stanza è duplice. Il 'divertimento dei folli' inserisce la produzione alionesca nella cultura carnevalesca, che si esprime nel gusto per l'osceno e per il rovesciamento delle figure di potere (dominatori o sapienti)<sup>12</sup>. Inoltre, l'allusione a 'coloro che sanno' esplicita l'importanza dei dibattiti quattro-cinquecenteschi sulla questione della lingua, rivendicando in particolar modo il prestigio del dialetto in contrapposizione con il volgare<sup>13</sup>. La scelta dell'astigiano come veicolo linguistico privilegiato sancisce l'inserimento della produzione alionesca nel filone della «letteratura dialettale riflessa», così come definito da Benedetto Croce<sup>14</sup>. Lo studioso distingue infatti, da una parte, la letteratura dialettale 'spontanea', composta in assenza di modelli letterari identificabili, e dall'altra la letteratura dialettale 'riflessa', concepita sia in opposizione ai canoni linguistici fondati sul modello delle Tre corone, sia al vernacolo fiorentino<sup>15</sup>. Alione intende quindi rivolgersi ad un pubblico più ampio di quello astigiano e rendere insomma 'ognuno consapevole' del suo progetto letterario.

I contenuti sono esplicitati nelle stanze successive. Nella seconda è affermata l'intenzione polemicamente responsiva della *Macarronea* di Alione, a proposito della quale Mario Chiesa ha riconosciuto come destinatario in filigrana il partito del ducato di Savoia<sup>16</sup>. Gli argomenti della terza e della quarta stanza sono invertiti rispetto alla progressione dei contenuti nella raccolta: nei versi liminari si fa prima menzione della

---

<sup>12</sup> Sugli elementi costitutivi della cultura carnevalesca resta fondamentale lo studio di Bachktin (1979: 164-168) e, più recentemente, da Camporesi (1991). L'importanza del tema per Alione è stata riconosciuta da Paolo Antonio Tosi fin dal titolo dato alla sua edizione delle *Farse carnovalesche* (1889).

<sup>13</sup> Chiesa (1993).

<sup>14</sup> Croce (1943). Sul genere si veda inoltre Contini (1988), mentre sullo sviluppo fin dal Quattrocento si rimanda a Stussi (1996) e Danzi – D'Onghia (2020).

<sup>15</sup> Sulla distinzione attuata in ambito volgare tra monolinguisimo e plurilinguisimo, si vedano i fondamentali saggi di Contini (1970b: 169-192), Mengaldo (1979: 3-17) e, più recentemente in rapporto con il plurilinguisimo dialettale, Paccagnella (2019c).

<sup>16</sup> Chiesa (1982: 10-11).

lode dei re francesi Carlo VIII e Luigi XII, definiti «gloria italica», mentre segue l'annuncio dei poemetti in dialetto. L'ultima stanza costituisce una richiesta di benevolenza diretta ai 'censori', nella quale l'autore giustifica la natura degli argomenti e la lingua utilizzata facendo appello all'autenticità della sua produzione<sup>17</sup>.

## 2. ALIONE 'TRADUTTORE'

Il contesto plurilingue astigiano stimola la permeabilità delle idee e dei testi. Il debito nei confronti della cultura francese è stato messo in evidenza fin dal saggio ottocentesco sulle *Farse astigiane* di Bruno Cotronei, in cui lo studioso dimostra il recupero di numerose trame<sup>18</sup>. Fra gli esempi più significativi si ricorda la *Comedia de l'omo e dei soi cinque sentimenti*. Il testo si inserisce nella fortunata tradizione dei contrasti fra le varie parti del corpo umano inaugurata da Menenio Agrippa e da Esopo e sviluppata, in ambito medievale, nella *Moralité joyeuse à quatre personnages, c'est à scavoir le Ventre, les Jambes, le Coeur et le Chef* e nella *Moralité du coeur et des cinq sens*<sup>19</sup>. Spicca, anche per la sensibilità novellistica, la *Farsa de Zohan zavatino*, che mette in scena lo stratagemma di una donna per allontanare il marito ed invitare l'amante di notte: la vicenda riprende quella di due componimenti d'Olttralpe, *Le Poulier* e *Le savetier, le moine et sa femme*<sup>20</sup>. Il gusto per i

<sup>17</sup> Folena (1994: 125) ha del resto ricordato il valore del dialetto in letteratura come: «espressione di libertà e di natura, di sicurezza e di autenticità, di intesa e coesione sociale e della sua dimensione espressionistica». Sull'espressività dialettale si veda inoltre Camporesi (1991: 111-117).

<sup>18</sup> Cotronei (1889: 37-87). Ulteriori spunti sono aggiunti nell'Introduzione di Enzo Bottasso a Alione, *Opera* (XIX-LXXIX).

<sup>19</sup> Cotronei (1889: 37-45), Bottasso (1953: XIX).

<sup>20</sup> Sui punti di contatto tra la farsa dell'Alione e quelle francesi si veda Cotronei (1889: 45-55), Giraud (1991), Preda (1998) e Romanato (2020: 61-63). Le fonti francesi sono identificate nell'edizione a cura di André Tissier *Recueil de farses (1450-1550)*, rispettivamente tomo XI, n. LVIII (1997: 185-234) e tomo IX, n. XLIV (1995: 127-194). La figura del protagonista beffato deriva inoltre dalla *farce Le pauvre Jouhan*, per cui vedi *Recueil de farses* tomo X, n. LII (1996: 232-



doppi sensi osceni caratterizza la *Farsa del lanternero*, incentrata sull'intervento di un lanternaio per aggiustare la 'lanterna' e il 'soffietto' di due donne di età avanzata. Il modello è riconoscibile nella *Farce nouvelle et fort joyeuse de femmes qui font escurer leurs chaudrons et deffendent que on ne mette la pièce auprès du trou*, nonché nella *Farce nouvelle d'ung Ramonneur de cheminées fort joyeuse*<sup>21</sup>.

Come avverte Enzo Bottasso nella sua Introduzione all'*Opera piacevole*: «se ci fosse possibile guardare al volumetto astigiano senza la costante preoccupazione delle 'fonti', esso ci apparirebbe tutt'altro che cruda successione di esercizi di imitazione più o meno retorici» (p. XVII). La distinzione sviluppata da Gianfranco Folena fra traduzione «verticale» e «orizzontale» può costituire una chiave per analizzare il rapporto intrattenuto dal Piemontese con i suoi modelli. Come riconosce lo studioso:

[I]a molteplicità di situazioni del tradurre è fortissima, nel Medioevo, in rapporto ai livelli linguistici, sia cioè che la lingua di partenza sia il latino oppure un volgare, in rapporto ai livelli culturali e ai generi letterari, testi religiosi e didattici, giuridici, storici, poetici. Pur nella visione sincronica che il Medioevo ha dei rapporti fra latino e volgare, in quello che potrebbe definirsi un bilinguismo o biculturalismo in senso sincronico, si deve distinguere un tradurre «verticale», dove la lingua di partenza, di massima il latino, ha un prestigio e un valore trascendente rispetto a quella d'arrivo [...], è un modello ideale o addirittura uno stampo nel quale si versa per ricevere forma il materiale di fusione, e un tradurre «orizzontale» o infralinguistico, che fra lingue di struttura simile e di forte affinità culturale come le romanze, di trasposizione verbale con altissima percentuale di significanti, lessemi e

---

233). Sugli intrecci fra cultura francese e italiana si rimanda a Borsellino (1974), in particolare il cap. 1 *La commedia del Cinquecento* (51-88).

<sup>21</sup> Cotronei (1889: 60-66); Bottasso (1953: LX-LXIII).

morfemi, comuni, e identità nelle strutture sintattiche, di trasmissione e metamorfosi continua, con interferenza massima e contrasti minimi<sup>22</sup>.

Nelle farse alionesche, la natura del rapporto fra testo di partenza e testo di arrivo è infatti duplice. Da una parte, il passaggio da un testo in una lingua verso il dialetto induce a valutarne la modalità di traduzione *verticale*: di ‘volgarizzamento’ eseguito a partire da *farces* appartenenti ad una cultura considerata ‘alta’, di cui Alione ricalca con notevole fedeltà le trame in un processo di *imitatio-aemulatio*. D’altra parte, la coesistenza del francese e dell’astigiano in quanto parlate vernacolari romanze giustifica lo statuto di traduzione *orizzontale*: di ‘trasposizione verbale’ che condivide con il testo di partenza un alto grado di espedienti lessicali e retorici. La scelta del dialetto agisce insomma come indicatore del capovolgimento carnevalesco, nel quale uno statuto di prestigio viene conferito alla lingua dell’umile. I testi ‘tradotti’ dell’Alione possono quindi considerarsi, sulla scia della definizione di Ivano Paccagnella:

testi autonomi, contribuiti all’arricchimento della lingua d’arrivo, non più concepita tuttavia come lingua secondaria [...]. In una forma di omaggio non detto, o di diniego, le traduzioni risultano in questa prospettiva non solo come testi ‘nuovi’ ma come testi culturalmente ‘modellizzanti’<sup>23</sup>.

La *Farsa de Perô e Chierinia che littigoreno per un peto* costituisce un esempio significativo di traduzione nella quale si associano il tema scatologico e l’espressionismo dialettale<sup>24</sup>. Rispetto alla *Farce du pect*,

<sup>22</sup> Folena (1994: 12-13). Come precisa inoltre Paccagnella (2019b: 284), questi due piani sono fortemente intrecciati.

<sup>23</sup> Paccagnella (2019b: 284-285).

<sup>24</sup> Il modello, identificato da Cotronei (1989: 56-60), è la *La farce nouvelle et fort joyeuse du pect à quatre personnages, c’est à savoir: Hubert, la femme, le juge et le procureur*, che si legge nell’edizione moderna a cura di André Tissier, *Recueil de farces* (1996, tomo X, 21-63), con il titolo *Le Pet*. Sul carattere espressionistico

la *Farsa de Perô e Chierinia* è raddoppiata nella sua lunghezza (300 versi 627), in parte per l'aggiunta di due sezioni proemiali. La prima (vv. 1-56) è composta da 7 stanze di 8 versi in cui un oratore non precisato si rivolge alle donne dell'uditorio esponendo l'argomento della farsa. Questa modalità drammaturgica manca nella tradizione della *farce* francese, che privilegia piuttosto un esordio cantato o un avvio della vicenda *in medias res*<sup>25</sup>. Il recupero alionesco parrebbe ispirarsi alla commedia umanistica quattrocentesca, i cui autori fanno ampio uso grazie alla riscoperta delle dodici commedie di Plauto da Nicola Cusano<sup>26</sup>. Il monologo iniziale della protagonista funge da secondo proemio, nel quale è sviluppato un lamento generale sulle fatiche domestiche (vv. 57-89). L'entrata del marito avvia la vicenda vera e propria, che Alione recupera fedelmente dalla *Farce du pect*: la lite fra Perô e

---

del dialetto si rimanda anzitutto a Contini (1970a: 601-619 e 1988: 41-105) e, più recentemente, a D'Onghia (2020). Sulla funzione del dialetto nella commedia si vedano Segre (1963, che ricorda Alione accanto a Ruzzante a p. 395) e a Padoan (1982: 56): «Il gioco espressionistico delle parlate dialettali (e straniere) trova in Venezia ampia ricezione nei buffoni, che conoscono in questi anni il loro trionfo: nel rallegrare feste e *momarie* (in pieno rilancio), ma anche in intermezzi che spesso erano più attesi ed applauditi della commedia stessa». A proposito del tema scatology in ambito carnevalesco è fondamentale Bachktin (1979: 164-165): «Le immagini degli escrementi e dell'urina sono ambivalenti come tutte le immagini del "basso" materiale e corporeo: esse simultaneamente abbassano e danno la morte da una parte, danno la vita e rinnovano dall'altra; sono nello stesso tempo benedette e umiliate, e in esse sono indissolubilmente legate alla morte e la nascita, il parto e l'agonia. Nello stesso tempo queste immagini sono strettamente legate al *riso*. La morte e la nascita nelle immagini dell'urina e degli escrementi sono presentate nel loro aspetto gioioso e comico. [...] Si può affermare che gli escrementi sono materia e corporeità comiche per eccellenza e sono la materia che si addice di più al relativo abbassamento di tutto ciò che è alto. E così si spiega la loro grande importanza nel folklore comico, nel realismo grottesco e nel romanzo di Rabelais, come anche nelle espressioni base ricorrenti nel linguaggio familiare».

<sup>25</sup> Sulle caratteristiche della *farce* francese si rimanda al fondamentale saggio di Bowen (1964: 57-59).

<sup>26</sup> Sulla commedia umanistica si vedano i fondamentali lavori di Perosa (1965: 23-29), Stauble (1968), Viti (1999) e Pittaluga (2002: 101-118).

Chieirina (Hubert et Jehannette nel modello francese) è causata da una flatulenza emessa dalla donna. Interviene un procuratore, che si propone come avvocato, riecheggiando il famoso *Maître Pathelin*. Il caso viene portato davanti a un giudice che, tuttavia, condanna il marito.

Il comico della farsa scaturisce dal tema scatologico, che viene enfatizzato dalla ripetizione della parola chiave «pet» (18 occorrenze nella farsa alionesca, 14 nel modello). Analogamente a quanto avviene nella *Farce du pect*, la *Farsa de Perô e Chierina* si distingue per la sua ricchezza lessicale: si allude all'atto incriminato con i sinonimi «vessa» (178, 416), «burria» (186), «vent» (258, 486), con le forme verbali «à pettezà» (300), «pettezrai» (407), «tré» [un pet] (521), «O gle muçet» ('è sfuggito', 376, 440), «gle sia fuzi» ('gli sia scappato', 485), nonché tramite la menzione della donna come «pettezera» ('scorreggiatrice', 109, 484).<sup>27</sup> Oltre al «cesso» (430), compaiono topici riferimenti al basso corporeo come «cu»/«cul» (197, 458, 469, 491, 518, 570, 589, 605, 611), «derrer de l'ux» (187, 485, 553, 590) e «pertus» (520). Alione inserisce inoltre l'interiezione «merda» (vv. 253, 372), che sarà da ritenere francesismo recuperato dalla *Farce du pect* (v. 157)<sup>28</sup>.

L'espressionismo dialettale viene arricchito dalla dimensione comica di alcuni termini figurati. Ad esempio, si allude ironicamente all'olfatto con i riferimenti all'odore piacevole «perfum» (433) e «zebet» ('zibetto', 396), oppure, sul versante opposto della malattia, all'«ampiastr» ('impiastro', 284) e all'evocazione della 'casa interamente contaminata' («fu ambôrminà tuta la ca'», 399). Inoltre, il rumore è presentato come «stringa rotta» (174), «trômbetta» (301), «trôn» ('tuono', 308) e con il verbo «stranuè» ('starnutire', 193). La cultura goliardica legata all'ambiente pavese fornisce ulteriori spunti per le espressioni del-

<sup>27</sup> Nella nota introduttiva alla *Farce du pect*, Tissier ricorda una analoga varietà terminologica con i termini: «peter, «vessir», «vent», «alayne», e «quelque chose» (p. 28).

<sup>28</sup> Nel GDLI le prime attestazioni sono ottocentesche (vol. X, p. 151).

l'osceno attraverso riferimenti alimentari<sup>29</sup>. Nella trasposizione dialettale della *Farce du Pect*, si leggono infatti riferimenti alla flatulenza in sé come 'raviola' («raviora», 382) o all'odore simile a quello della famosa salsa agliata («aglià», 595).

### 3. IL PLURILINGUISMO NATURALE

Il plurilinguismo alionesco rispecchia la realtà astigiana del tempo. Per questo si distingue, come ha sottolineato Gianfranco Folena, da quello d'area veneta sviluppatosi nei decenni successivi:

nelle forme e nei modi dialogici e anche metrici della farsa francese [...] si sviluppa un plurilinguismo reale, che di fronte al compatto e duro astigiano ha come termini esotici d'incontro lingue e dialetti di confine, da un lato il *francos* e dall'altro il *milanes*, in un lombardo che sconfinava talora nell'italiano regionale detto pure *rômaghol*. Anche qui la scelta del dialetto si richiama al fondamento naturale, una naturalità però così diversa dalla *snaturalité* ruzzantiana<sup>30</sup>.

Quattro delle dieci farse hanno l'astigiano come lingua unica: la *Commedia de l'omo*, la *Farsa de Gina e Reluca*, la *Farsa del lanternero* e la *de Nicora e de Sibrina*. Nelle altre sei farse le lingue si intrecciano: alterna battute in dialetto e in francese la *Farsa de la dona*, in dialetto e

---

<sup>29</sup> Sulle rappresentazioni goliardiche negli ambiti universitari pavesi si vedano almeno Perosa (1965: 23-24), Rosso (2012), Biasnte (2016) e Rosso (2016: 36-62). È notevole la *Repetitio Zannini* di Ugolino Pisani, rappresentata a Pavia nel 1435, che illustra un esame di cucina in forma di parodia satirica e oscena di cerimonia universitaria. Si vedano, in proposito, Stauble (1968: 39-40), Viti (1982: 90), Stauble (1987), Ruggio (2015: 93-103).

<sup>30</sup> Folena (1991: 129-130). Più generalmente, il plurilinguismo come «adesione alla realtà linguistica di quegli anni» è anche una caratteristica sottolineata da Giorgio Padoan nell'Introduzione alla commedia di poco seriore *La Venexiana* (1974: 19-27).

in un lombardo sovraregionale la *Farsa del braco e del Milaneiso innamorato in Ast*, in una analoga koinè e in francese la *Farsa del Franzoso alogiato a l'ostaria del Lombardo*, e infine in dialetto e in latino la *Farsa de Nicolao Sparanga*, la *Farsa de Perô e Cheirina* nonché, in misura notevolmente più limitata, la *Farsa de Zohan zavatino*<sup>31</sup>. I dialoghi sono spesso costituiti da brevi battute, lunghe pochi versi, e in certi casi i personaggi si rispondono entro uno stesso verso o interagiscono in lingue diverse senza fraintendimenti. Perciò, analizzando i rapporti linguistici su un asse diatopico, si può concordare con quanto ha affermato Mario Chiesa: «non sembra esserci tensione fra queste lingue, ma pacifica convivenza fondata sulla separazione dei campi e delle funzioni. In questo senso non una questione *della lingua* sembra porsi per l'Alione, ma solo una questione *delle lingue*»<sup>32</sup>.

Nella *Farsa de la dona*, un soldato francese tenta di sedurre una donna astigiana promettendole una «robbe de velours» in cambio di favori carnali e lasciandole, intanto, una catena d'oro in pegno<sup>33</sup>. Il dialogo plurilingue che segue, entro il quale ogni personaggio mantiene il proprio idioma, è sintomatico dell'agevole conversazione tra Astigiani e Francesi:

LA DAME

*Bon jour, bôn an, car mônsegnôr:*

<sup>31</sup> Non si considerano in questa sede le espressioni in fiorentino e in genovese, definite blasone satirico da Chiesa (1993: 977). Vengono inserite entro un discorso nella *Farsa di Nicora Sparanga* senza tuttavia registrare un dialogo plurilingue. Si tralasciano inoltre le particolari inflessioni nella parlata dell'astuta serva Minetta nella *Farsa del braco e del milaneiso*, che Bottasso, *Introduzione* (LXIII), Giacomino (1900-1901: 403-448) e Stussi (1993: 28-29), avevano definito «alto-piemontesi». In un recente studio, Ferrarotti (2021) vi riconosce piuttosto una varietà del piemontese occidentale.

<sup>32</sup> Chiesa (1993: 980). Ne sottolinea l'importanza anche Brevini (1999: 473-482).

<sup>33</sup> Ferrone (1996: 980) rimanda, come probabile fonte alla farsa alionesca, la novella boccacciana di Madonna Belcolore, del prete di Varlungo e del tabarro (*Dec.* VIII, 2). Sull'importanza della novellistica in volgare nelle farse alionesche si vedano Picone (1997) e Romanato (2020: 63-67).

com sta la vostra segnôria?

FRANÇOIS

*Très bien, mais que fuessiez m'amie  
et qu'eussions miz les culz ensemble!*

DAME

Piasis a Dè.

FRANZOS

*Que vous en samble?*

*Seray-je pas votre mignon?*

DAME

De ben, e d'hônôr, e, perchè non?

que je ne pensô pa a gnun mal. (vv. 39-45)<sup>34</sup>

Una simile modalità dialogica caratterizza l'insieme della farsa, per esempio in occasione del brindisi conclusivo che il soldato accetta malgrado gli siano stati negati sia il bacio sia il recupero della catena d'oro lasciata in pegno:

[FRANZOS]

*Adieu madame.*

DONA

*Adieu monsieur.*

Cosa ch'e' pissa a vostr cômmand?

FRANZOS

*Et grand merciz de vostre honneur.*

*Adieu madame.*

CÔMARE

*Adieu monsieur.*

DONA

Al bôn ami de nostra *seur*

*je sôl veire m'arecômmand.*

---

<sup>34</sup> «LA DAME *Buongiorno*, buon anno, caro monsignore: / come sta vossignoria? / FRANÇOIS *Molto bene, e se foste la mia amica / e che mettessimo i nostri culi insieme!* / DAME *Piaccia a Dio.* / FRANZOS *Che cosa Vi pare? / E se fossi il Vostro amante?* / DAME *Per il mio bene e per il mio onore, e perché no? / che non ne vedo niente di male.*».

FRANZOS

*Adieu madame.*

DONA

*Adieu monsieur.*

Cossa ch'e' pissa a vostr cômmand? (vv. 412-419)<sup>35</sup>

La *Farsa del franzoso alloggiato a l'ostaria del Lombardo* cristallizza la situazione politica dell'Italia settentrionale tra Quattro e Cinquecento presentando lo scontro fra un oste lombardo e un soldato francese. Il primo appare con tratti dell'avarò, secondo una caratteristica stimolata dalla rivalità regionale tra l'umile municipalità astigiana e la superba Milano (come si vedrà anche presente nella *Farsa del braco e del Milaneiso*). Il secondo, caratterizzato dalla sua golosità per le continue richieste di cibi prelibati, rappresenta l'invasore che saccheggia ed impoverisce i popoli della regione.<sup>36</sup> Il cameriere Janino costituisce un personaggio di rilievo per la sua capacità plurilingue, dialogando con altrettanta agevolezza nella *koinè* settentrionale del padrone e nel francese del soldato.<sup>37</sup> Nei primi versi dell'episodio l'Oste si rivolge a Janino rimproverandogli la sua continua presenza in cucina:

<sup>35</sup> «[FRANZOS] *Addio, signora.* / DONA *Addio signora.* / [verso di dubbio significato, forse da interpretare: 'mi dispiace?'] / FRANZOS *E tante grazie del vostro onore.* / *Addio signora.* / CÔMARE *Addio signora.* / DONA *Al buon amico di nostra sorella / mi raccomando a Voi.* / FRANZOS *Addio signora.* / ['mi dispiace?']».

<sup>36</sup> Si tratta infatti del rimprovero, preceduto da una serie di insulti, espresso dal Lombardo nelle battute finali della farsa: «Cancaro, boça e mala morte / possa pigliar tuta la sorte / de broaçeri, botiglionì, / barbari, porchi, imbrìagoni, / che hanno ormai, da cima in fondo, / straçià l'Italia fior del mondo! / Poi che passato è qua el francese / non e' sta ben questo paese» (vv. 380-387).

<sup>37</sup> Come ricorda Chiesa (1993: 976): «nella *Farsa del Franzoso*, ambientata a Milano, il furbo servo Janino, che solidarizza con il soldato oltramontano per beffare insieme il proprio padrone, parla la lingua e canta pure un motivo francese; l'oste invece, benché inserisca qualche vocabolo di Francia nelle proprie battute, non comprende la parlata dei suoi due antagonisti e ne diventa lo zimbello proprio perché rimane escluso dai dialoghi. Infatti in questa e nelle altre farse, il francese è sopra tutto fonte di comicità per gli equivoci dovuti alle incomprensioni e ai frain-



[L'OSTO]

Janino!

JANINO

Holà!

L'OSTO

Che fa-tu mo?

JANINO

Son qui, patron!

L'OSTO

Sempre in cucina

a la broda! Questa matina

non se de' andar fora a la strada? (vv. 29-32)

Quando il cameriere incontra un soldato che aveva soggiornato in precedenza nell'osteria, lo invita in un francese che linguisticamente non diverge da quello del suo interlocutore:

[JANINO]

*Bon jour monsieur.*

EL FRANCHIOSO

*Bon jour Janin,*

*quel vent te maine à la verdure?*

JANINO

*J'ai cy trouvè mon adventure*

*en vous: viendrez-vous point logier*

*chez nous? À boire et à mangier*

*y trouverez à souffisance. (vv. 61-66)<sup>38</sup>*

---

tendimenti cui dà luogo». La trama della farsa riecheggia l'episodio della beffa giocata da un Citaredo contro un Oste nelle scene IX-XI dell'*Epirota* del veneziano Tommaso de Mezzo (edita nel 1483).

<sup>38</sup> «[JANINO] *Buongiorno signore.* / EL FRANCHIOSO *Buongiorno Janin, / che buon vento ti porta?* JANINO *Ho trovato la mia avventura / in voi: verrete ad alloggiare / da noi? Troverete abbastanza da bere e da mangiare*».

Il confronto politico associato a quello linguistico offre alla farsa un grado di complessità maggiore nell'incontro fra l'Oste e il *Franzoso*. La spontaneità degli scambi registrata nel testo segna al contempo la generale consuetudine al plurilinguismo per gli abitanti del borgo piemontese. L'assenza di tensione causata dall'alloglossia si legge infatti nell'entrata del soldato nell'osteria:

L'OSTO  
Ben venga.  
FRANZOS  
*Aurons-nous rien en part  
de bon, car nous sommes nous trois?*  
HOSPES  
Oi da, sì bene *par ma fois*:  
bon pane e vino da fratello  
e carne fresca de vitello  
con l'insalata e la menestra. (vv. 91-96)<sup>39</sup>

In questo contesto, la richiesta di un traduttore (un «*truchman*») da parte del Francese parrebbe spiegabile, più che per un'effettiva difficoltà comunicativa, solo come un pretesto per mettere in rilievo lo scontro sul piano politico. Come afferma infatti l'Oste, il suo antagonista è perfettamente in grado di esprimersi in «italian»:

HOSPES  
Fa' che t'intenda.  
FRANZOS  
*Vecy raige,  
alez dont querre un truchman.*

---

<sup>39</sup> «L'OSTO Le do il benvenuto. / FRANZOS *Non avremo niente in più / di buono, perché siamo in tre.* / HOSPES Ecco, sì bene *per mia fede*, / buon pane e vino da frate / e carne fresca di vitello / con l'insalata e la minestra».

HOSPES  
Ben sai parlare italian  
quando voi, senza dirme iniuria. (vv. 319-322)<sup>40</sup>

#### 4. LA SATIRA DEI POTENTI

Il plurilinguismo delle farse alionesche può anche osservarsi su un asse diastratico. Nella municipalità astigiana, accanto ai potenti francesi e lombardi, a membri della Giustizia o del clero, occupano uno spazio rilevante i rappresentanti dei ceti più umili della municipalità: i calzolai Zôhan e Nicolao Sparanga, il contadino Nicora, la serva Minetta, un lanternaio, donne non altrimenti identificate che con l'appellativo 'comari' o ancora, menzionato in varie farse, il pentolaio Ian<sup>41</sup>. La diversità sociale rappresentata nell'*Opera jocunda* si associa all'opposizione fra dialetto e lingua – francese, volgare sovraregionale o latina. Si formalizza più particolarmente in ambito teatrale nella rappresentazione di personaggi tipizzati che, per lingua o per funzione, diventano il bersaglio dell'autore, secondo una modalità cresciuta nel solco della tradizione della farsa francese<sup>42</sup> e sviluppatasi pienamente in ambito teatrale italiano:

la stretta connessione fra vernacolo e commedia, da Ruzzante alla *Venexiana*, da Alione a Calmo alle commedie senesi, è un fenomeno che interessa, fra XVI e XVII secolo, tutta l'Italia, e porta

---

<sup>40</sup> «HOSPES Fa' che t'intenda. / FRANZOS Ecco, mi arrabbio, / vada a chiedere un traduttore. / HOSPES Ben sai parlare italiano / quando vuoi, senza insultarmi».

<sup>41</sup> La traduzione della professione, proposta da Enzo Bottasso nel glossario della sua edizione dell'*Opera* (p. 304), si giustifica dalle variazioni del cognome «Peirôler», «Peirôre», «Peirôer». Sul personaggio si veda Cotronei (1889: 10-14), che tra le varie funzioni propone addirittura quella – curiosa – di 'veterinario' sulla base del vivace aneddoto, esposto nella *Farsa del lanternero*, della fuga delle vacche di questi mentre provava a porle un rimedio (vv. 183-194).

<sup>42</sup> Per l'importanza dei 'tipi' in ambito francese si rimanda a Bowen (1964: 27-29 e 48-53).

alla personificazione di caratteri fissi dialettalmente individuati,  
alla tipizzazione delle maschere della commedia dell'Arte.<sup>43</sup>

#### 4.1. I Lombardi

Il protagonista della *Farsa del braco e dei Milaneiso* viene definito da un blasone alimentare. La sua entrata in scena è contraddistinta dalla rivendicazione di ricchezza e di raffinatezza che, strutturalmente, ricorda le enumerazioni di pietanze nella poesia macaronica del secolo xv<sup>44</sup>:

In Mireen hei cagnà, bosòn,  
nòsit, presut e salcicion,  
bagian, buseca, lag imbroch,  
ôfil, còglian, berlende, gnoch,  
salvadesin, cavrit, dònii,  
quai, giardine e garganii,  
bôn pescarii, bôn vin, bôn paan...  
[...]  
Vada a Mireen chi vol guadagn  
e bôn marcà: vu havrì lasagn

<sup>43</sup> Paccagnella (2019: 23). Folena (1991: 126) precisa che: «una riflessione sulla lingua e sui caratteri e i ‘blasoni’ delle diverse lingue non va confusa con la funzione metalinguistica (o epilinguistica), che riguarda la riflessione sul messaggio stesso e il suo riferimento al codice». Sull’importanza dei blasoni nella commedia umanistica, si veda Viti (1999: 106-107).

<sup>44</sup> Tale attenzione nelle descrizioni alimentari è documentata fin dalla *Macaronea* di Tifi Odasi, su cui vedi Zaggia (1989: 416-421). Anche il *Baldus* di Teofilo Folengo (1491-1544), edito nel 1517 a pochi anni dalla pubblicazione dell’*Opera jocunda* alionesca, mostra un’attenzione analoga nel catalogare termini legati all’alimentazione: fin dai primi libri, nella cena preparata dello chef Gambo (I, 463-481) o in quella, notevolmente più umile, di Berto e dei suoi compagni (II, 295-303). Sul legame tra il genere della farsa e il tema alimentare insiste Jeanneret (1987: 124, nonché 201-207 per l’importanza del *Baldus*). Più specificamente sui costumi alimentari in ambito macaronico, vedi Messedaglia (1974: 109-145).

piena scudella al bôn cômìn  
 côn del fôrmag più d'un sesin,  
 e' è dan mo' lôr per çinq imbié. (vv. 319-335)<sup>45</sup>

I cibi prelibati elencati dal Milanese comprendono una varietà di carni come manzo («bôson»), prosciutto e salsicce («presut e salci-cion»), trippa («buseca»), lardo («côgliàn»), selvaggina («salvadesìn»), capretto («cavrit»), conigli («dônìj»), pollami («quai, giardine e garga-nii») e, addirittura, pesce («pescarii»). Il personaggio brandisce inoltre alimenti più umili come la tradizionale salsa agliata con mollica di pane («nôsit»), fave («bagian»), il latte cagliato conservato in brocca («lag imbroch»), ciambelle («ôfil»), pasta («lasagn»), formaggio («fôrmag»), spezie («comin») e vino. La sua auto-proclamata superiorità viene rafforzata dalla definizione degli Astigiani come 'grossolani e privi di raffinatezza', che 'mangiano quello che hanno':

Qui an Ast, mein Dè, tug grôssôlan,  
 zen da bôn temp, manzen quel che han,  
 non tenen miga del çivil. (vv. 339-341)<sup>46</sup>

L'arroganza del personaggio giustifica la sua presentazione con accenti satirici, si formalizza successivamente nel tipo dello sciocco. Infatti, al seguito della sua declamazione, si rivolge all'astigiana «madona Cabôlina liziadra» (vv. 364-365) e tenta di sedurrla. L'astuta donna lo invita allora in casa quella stessa notte, mentre il marito dorme, per 'stare piacevolmente un'oretta' (vv. 404-405). Espone il suo stragemma (vv. 405-417) e lo avverte: se facesse rumore e svegliasse il

<sup>45</sup> «A Milano hai *cagnà*, carne di manzo, / agliata, prosciutto e salsicce, / fave, bu-secca, latte cagliato, / ciambelle, lardo, torte, gnocchi, / selvaggina, capretto, conigli, / quaglie, galline, alzavole [specie di anitre], / buoni pesci, buon vino, buon pane... [...] Vada a Milano chi vuole guaragni / e buon mercato: voi avrete / la scodella piena di lasagne e del buon cumino / con del formaggio [per] più di un soldo, / quelli allora danno loro per cinque soldi imperiali».

<sup>46</sup> «Qui in Asti, mio Dio, [sono] tutti grossolani, / gente da buon tempo, mangiano quello che hanno, / non hanno niente di civile».

bracco, il soldato dovrebbe scuotere il guanto datole quella mattina e così fingere di essere l'animale, munito di un sonaglio al guinzaglio<sup>47</sup>. Cabôlina ribadisce le esortazioni alla prudenza (v. 405: «venì a tastôn», v. 410: «ma guardè ch'ô n'anzosti», v. 412: «Besogna a çò ch'l'antendi el cas», v. 418: «Habigle el ment, per maravegle»), alle quali il *Milaneiso* risponde frettolosamente: «Bast, e' v'antend, savrò mi fa.» (v. 420)<sup>48</sup>. Tuttavia, nell'oscurità della casa batte il piede contro una panca e bestemmia, dando inizio ad un assurdo scambio di battute fra le figure maschili:

*El dicto MILANEISO farà qui strepito côn la gamba contro la panca dicendo:*

Hei, cancaro!

BIAS

Chi -tu?

MILANEISO

E' sôn mi, el brach!

BIAS

El brach! *Jhesus, Salve regina,*

*de profôndis, o Cabôlina,*

zorgna, te dormi insì s-cias? [sorda, dormi così sodo?]

(vv. 470-473)<sup>49</sup>

<sup>47</sup> La scena può ricordare alcune novelle del *Decameron*: in VII, 1 Teresa, moglie di Gianni Lotteringhi, invita l'amante Federigo di Neri ma, tornato improvvisamente il marito, l'astuta donna invoca la presenza di un fantasma. In VII, 8 Sismonda, innamorata di Ruberto, ricorre al segnale dello spago per avvisare l'amante della possibilità di entrare in casa di notte.

<sup>48</sup> «Basta, ho capito, saprò cosa fare».

<sup>49</sup> La caratteristica del marito sciocco che viene beffato dall'astuta moglie, tipico della novellistica, è annunciata fin dal nome parlante «Bias», che rinvia, come ha sottolineato Migliorini (1968: 222), a «Blasius», poi nel francese «Blaise», come 'sciocco', 'homme mou'. Il ricorso a didascalie conferma l'ipotesi di Padoan (1996: 4), secondo il quale le farse di Alione furono «scritte per essere recitate». Questi elementi paratestuali, a proposito dei quali ha richiamato all'attenzione Ulysse (1983, p. 87), appaiono in latino nella *Farsa de Zohan zavatino*, nella *Farsa de la dona* e nella *Farsa del Franzoso alogiato a l'ostaria del Lombardo*, in una

Oltre all'omissione della consegna di scuotere il guanto, la satira dello straniero è giustificata dallo scambio di battute in cui il Milanese pretende di essere un cane parlante. Insomma, la sua sciocchezza viene soltanto eguagliata da quella del suo antagonista maschile – il marito Bias – angosciato dalla risposta che crede venire dall'animale.

#### *4.2. I rappresentanti della Giustizia*

Nella *Farsa de Perô e Chieirina* e nella *Farsa de Nicolao Sparanga* la satira di gruppi sociali interni alla municipalità si formalizza nel contrasto fra dialetto e latino. La *Farsa de Nicolao Sparanga* mette in scena il litigio che oppone Nicolao Sparanga con il suo amico Bernardin Mignet, a causa di una giacca considerata prestata dal primo e donata dal secondo. Il procuratore si esprime in latino, ma il giudice propone che i dibattiti si svolgano in 'volgare'. Tuttavia, il proseguimento della discussione in latino da parte delle figure di autorità provoca non solo difficoltà di comprensione per i due comparì, ma addirittura l'irritazione di Bernardin:

PROCURATOR  
*Placat nobis dare audientia*  
*Vos, domine vicario.*  
JUDEX  
*Dicatis per vulgario,*  
*hoc est de magno latinacia.*  
[...]

---

*koiné* settentrionale nella *Comedia de l'Omo* o nella *Farsa del lanerero* e in astigiano nella *Comedia de l'Omo*. La coscienza della scenografia, assente nel Medioevo, si afferma negli ambiti umanistici e nelle farse goliardiche quattrocentesche grazie alla riscoperta delle dodici commedie Plauto da Nicola Cusano (1429) e del commento a Terenzio allestito da Elio Donato (sec. IV). Si veda in proposito Stauble (1968: 192-193), Adonge (1989), Viti (1999: 130), Pittaluga (2002: 133) e Ruggio (2015: 201-224).

BERNARDIN

*Dicatis per vulgare,*  
ch'e' ne me fi nent d'i seu fag.

JUDEX

*Pax vobis,* Bernardin sta quag.  
*Procurator* messer Garbug,  
dicatus che l'antendô tug  
che vol dômander Nicôrà. (vv. 331-334; 357-362)<sup>50</sup>

Al seguito di una prolungata sintesi del procuratore (vv. 447-470), Nicolao ribadisce la sua incapacità a seguire i dibattiti:

Me ne m'antendi and isg dôctôi  
quant i van arangant per lettera  
côn scatabegl e côn seu *etcetra*,  
e dan tort a chi pias a lôr. (vv. 473-476)<sup>51</sup>

Le battute espresse dal giudice e dal procuratore vengono definite da Mario Chiesa: «dagli inserti 'de magno latinaccia' [...]: dialetto e latino giuridico più o meno massacrato [che] si alternano praticamente senza interferenza fra l'uno e l'altro». Infatti, non possono assimilarsi al latino macaronico: una lingua costruita come parodia del latino letterario, da cui è recuperata la struttura entro un sistema lessicale dialettale o volgare<sup>52</sup>. Il riferimento ai dotti, che svolgono le loro trattative «per lettera», denuncia l'opposizione tra parlato e scritto. La locuzione rinvia

<sup>50</sup> «PROCURATOR *Ci fa piacere darvi udienza, / signor Vicario. / JUDEX Diciamo in volgare, / questo è un gran latinaccio. / [...]* BERNARDIN *Diciamo in volgare, / che non me ne faccio niente dei vostri fatti. / JUDEX Pace a voi, Bernardino sta' tranquillo. / Procurator messer Garbug, / dica [in modo] che intendano tutti / ciò che vuole chiedere Nicolao*».

<sup>51</sup> Clivio (2003: 222) traduce: «Io non m'intendo in questi dottori / quando vanno arrangiando per lettera / (475) con scartaracci e con i loro *eccetera*, / e danno torto a chi piace a loro».

<sup>52</sup> Chiesa (1982: 26). Lo studioso sottolinea che la lingua impiegata nella polemica *Macarronea* alionesca è singolare nello sviluppo nel genere letterario per la sua dimensione popolare, contrassegnata da una scarsa creatività rispetto agli espedienti



inoltre alla fortunata maschera del Pedante, accuratamente definita da Antonio Stauble come colui che: «si esprime in un linguaggio ibrido ed artificiale, sovente designato nelle commedie con l'espressione "parlare per lettera" (cioè parlare latino, in contrapposizione a "parlare per volgare")»<sup>53</sup>. Questo tipo fisso, che si afferma pienamente a partire dal secondo quarto del Cinquecento, trova le sue radici nella commedia umanistica del Quattrocento, in particolar modo nelle farse goliardiche pavese, nelle quali i rappresentanti delle istituzioni (preti omosessuali e dotti universitari) sono presentati con accenti satirici<sup>54</sup>. Il latino impiegato nelle battute dei rappresentanti della Giustizia – sarcasticamente definito da Nicolao Sparanga un incomprensibile «*etcetra*» – può infatti assimilarsi ad una forma di latino predantesco destinata, con la sua carica grottesca, a suscitare l'ilarità del pubblico.

L'ibridismo rappresenta una delle caratteristiche fondamentali della lingua del Pedante. È il prodotto di una tensione fra il registro alto, formato con espressioni latine o latineggianti, e il registro basso, composto

---

padovani anteriori e poi al Folengo. Il latino macaronico, definito da Paccagnella (1979: 11) dal «rifiuto della normalità linguistico-letteraria» e «intenzionale gioco ironico contro certe espressioni dell'umanesimo», pare piuttosto costituire per il Piemontese un riferimento per il dialetto delle farse attraverso l'ibridismo linguistico, il realismo grottesco, nonché per l'espressione dell'osceno sia nei riferimenti alimentari sia scatologici. Sulle interazioni fra macaronico e dialetto si veda Paccagnella (1979: 75-81 e 1984: 181-182).

<sup>53</sup> Stauble (1991: 33-34).

<sup>54</sup> Come sottolinea Stauble (1991: 15): «È tuttavia possibile identificare qualche precursore. In certe commedie umanistiche del Quattrocento (le farse pavese ad esempio), si possono rintracciare spunti satirici o polemici rivolti contro personaggi che in qualche maniera rappresentano le istituzioni, l'*establishment* (i preti omosessuali crudelmente burlati nello *Janus sacerdos* e nel *De falso hypocrita*; la parodia del "rituale" universitario nella *Repetitio Zanini coqui*)». Si può ricordare il discorso polemico registrato nella *Catinia* di Sicco Polenton – diretta contro varie figure di potere come i giudici e i medici (vv. 320-386), i filosofi (387-443), i maestri di retorica (vv. 444-506) e i letterati (vv. 507-580), a proposito del quale si veda l'introduzione di Giorgio Padoan (vv. 10-11).

da lemmi dialettali<sup>55</sup>. Ad esempio, nella *Farsa de Perô e Chieirina* il giudice e il procuratore inseriscono espressioni strutturanti in latino entro un discorso generale in dialetto: «*Faciatis* scrive and'el prôces: / *procedendo ad ulteriora*» (vv. 380-381), «*Concludamus*, poche parole» (vv. 394-395), «La *lex* cômuna te'l des-ciara» (vv. 500-511), «*Veniamus* donc a la sentença» (vv. 522). Il ridicolo dei personaggi viene rafforzato dal ricorso al latino per esprimere un concetto banale come il fatto, affermato dal procuratore della *Farsa de Nicolao Sparanga*, che 'niente viene perso che altro non guadagni' e che vi è 'grande differenza fra quelli che prestano e quelli che danno':

*Domine ita, e ch'ô sia el vei:*  
*presumitur nemo donari*  
*bona sua, vel asgaiari*  
 ad altra, senza sôa volôntà,  
 s'ô ne fus per simplicità  
*nullus perdit* ch'altrù ne guadagna,  
 e sî gl'è diferença magna  
 da cògl chi dan a cògl chi prestô  
*in consequendo optimum textum*  
*in parafo hi ergo miles*  
*de testamento inter pupiles.* (vv. 397-414)<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Come indica Stauble (1991: 35): «La comicità è accentuata quando parole o frasi latine o latineggianti (e quindi “erudite”) sono usate per esprimere un concetto banale o volgare».

<sup>56</sup> Cito la traduzione di Clivio (2003: 217-218), che tuttavia mantiene le parti in latino: «*Domine ita, e che sia il vero: / presumitur nemo donari / bona sua, o spre-care / (400) ad altri senza sua volontà / se non fosse per stupidità / nullus perdit* che un altro non guadagni, / e così c'è differenza *magna* / fra quelli che dànno e quelli che prestano / *in consequendo optimum textum / in paragrafo his ergo miles / de testamento inter pupiles*».

Proclamando la sua sentenza, il personaggio invoca una «Lege quinta» che dichiara ‘stolto chi rifiuta’:

Lege quinta, si quis argentum  
 digestis stulto donationis  
 codicillarum de mondonis  
 et in columpna de legatis  
 quod si quis dat accipiatis,  
 hoc est che senza attende al bot  
 s’ô spagiô de piglerle al mot,  
 quia stultus est còl che refua. (vv. 455-462)<sup>57</sup>

Anche la ripetizione caratterizza la lingua del Pedante.<sup>58</sup> Nella *Farsa de Perô e Chieirina*, il procuratore registra la lamentela di Perô e conferma, mescolando latino e dialetto, di aver sentito anch’egli ‘un tale peto che pare un tuono’: «*Copiatis vostra necessaria, / mì digh môl ben c’l’ avè rasôn / ch’eu ôi tal pet chi par un trôn*» (vv. 306-308).<sup>59</sup> Mentre questi ricapitola i fatti, il giudice appare con tratti buffi ripetendo ossessivamente la formula latina utilizzata dal suo collega, nonché traducendola abusivamente: «*Copiatis, mettì sù*» (vv. 326, 328 e 332) e «*He copiatis vos*» (v. 334):

<sup>57</sup> Clivio (2003: 221-222) traduce le battute in dialetto: «*Lege quinta, si uis argentum / digestis stulto donationis / codicillarum de mondadonis / et in cilumpna de legatis / quod si quis dat accipiatis, / (460) hoc est che senza attendere il colpo / senza l’imbarazzo di prenderlo in parola, / quia stultus est che rifiuta*».

<sup>58</sup> Stauble (1991: 46) ricorda che: «[I]a ripetizione (dello stesso termine, o di sinonimi, o di segmenti paralleli) serve spesso ad ottenere determinati effetti ritmici, che danno al discorso un andamento volutamente (o caricaturalmente) letterario e possono costituire, se adeguatamente recitati, un esempio di cattiva retorica, offrendo ad un abile attore il pretesto per un pezzo di bravura in chiave comico-grottesca».

<sup>59</sup> «*Copiate vostra necessaria, / mi sembra proprio che avete ragione, / che ho sentito un tal peto che pare un tuono*».

JUDEX  
*Vobis bene veneritis,*  
*quid novi?*  
 [...]

JUDEX  
*Copiatis, mettì su.*

PROCURATOR  
*Ma vobis,*  
*ita si vobis placeat.*  
 [...]

JUDEX  
*Copiatis, mettì su.*

PROCURATOR  
*Ma vobis,*  
*ne causa vadat a Grenobis,*  
*conforto quod vs capiat.*  
 JUDEX  
*Copiatis, mettì su.*

PROCURATOR  
*Ma vobis,*  
*ita si vobis placeat. (vv. 322-335)*

L'intenzione nobilitante che si persegue mediante l'uso del latino viene consolidata dal ricorso abusivo a citazioni di *auctoritates*<sup>60</sup>. Nella *Farsa de Perô e Chieirina*, il giudice chiama in causa il giurista trecentesco attivo a Padova Alberigo da Rosate, considerato uno dei massimi conciliatori fra la tendenza concettuale, fondata sui metodi scolastici francesi, e l'indirizzo 'pratico' più conforme alla tradizione italiana<sup>61</sup>. Si riferisce all'illustre predecessore con l'obiettivo di rendere più autorevoli i suoi propositi di fronte ai modesti cittadini:

<sup>60</sup> Stauble (1991: 25).

<sup>61</sup> Sul personaggio, identificato da Enzo Bottasso nel glossario di Alione, *Opera* (268), si veda Prosdocimi (1960).

e ambô a pônt  
*aut vult Alberigus de Pariso  
sunt unum corpus pro diviso.*  
[...]  
la regula gl'è chi'l cônferma  
*hic et hec homo.* (vv. 545-556)

La satira della Giustizia è attuata nella conclusione del giudice. Come ha sottolineato Valerie Allen a proposito della *Farce du pect*, la condanna del marito si fonda sul concetto aristotelico secondo il quale un uomo non può essere disonesto contro sé stesso, né commettere un adulterio con la propria moglie, neppure derubare la propria proprietà.<sup>62</sup> In accordo con questo principio, tutto ciò che emana dalla coppia appartiene ad entrambi:

Vist la natura e condiçion  
del done [...]  
marì e môglè è una medesima cosa  
tut còl che nes e d'l'altr e d'l'un  
se dôvrea goder per còmmun. (vv. 525-561).<sup>63</sup>

Al concetto di responsabilità congiunta dei consorti si associa quindi l'assurda pena inflitta al marito, costretto a riconoscere che il rumore è stato il suo:

Sì 'l còndampn qui, per mia ordônanza,  
a domandergle perdônnanza;  
e vogl che'l cònfessa alò  
c'la fa gel pet còn el cul chi è sò,

---

<sup>62</sup> Sulla natura pseudo-giuridica della sentenza, fedelmente ripresa dal modello francese, si veda Allen (2007: 54-55).

<sup>63</sup> «Vista la natura e la condizione delle donne [...], marito e moglie è una medesima cosa, tutto quello che esce e dell'altro e dell'uno si dovrebbe godere in comune».

*ut dixit in depositione,  
qua est probata probatione.* (vv. 567-572).<sup>64</sup>

Il plurilinguismo rappresenta dunque una caratteristica fondamentale nell'opera alionesca. Il Piemontese sfrutta infatti materiali provenienti dalla tradizione della *farce* francese, adattandoli alla satira dei potenti e al riso a sfondo scatologico o sessuale, vivi nelle farse goliardiche del Quattrocento. La sua straordinaria sensibilità linguistica gli consente insomma di registrare con fedeltà la natura degli scambi che avvenivano ad Asti, fra Quattro- e Cinquecento, portando sul palco esponenti di varie classi sociali che spaziano da rappresentanti di forze estranee alla municipalità (Francesi e Lombardi) a membri della Giustizia o del clero, accanto a modesti cittadini.

*Fondation Barbier-Mueller pour l'étude  
de la poésie de la Renaissance  
Université de Genève  
mikael.romanato@gmail.com*

## BIBLIOGRAFIA

### *Opere*

Alione, Giovan Giorgio  
1836 *Poésies françoises de G. J. Alione (d'Asti) composées de 1494 à 1520*, Sylvestre, Paris (ristampa: Forni, Bologna, 1974).

---

<sup>64</sup> «Si condanna qui per ordinanza a domandare perdono; e voglio che confessi allora che ha fatto il peto con il culo, *come è stato detto nella deposizione e dimostrato con delle prove*».

1865 *Commedia e farse carnavalesche nei dialetti astigiano, milanese e francese misti con latino barbaro*, G. Daelli, Milano (ristampa: Forni, Bologna, 1975).

1953 *Opera piacevole*, a cura di E. Bottasso, Antiquaria Palmaverde, Bologna.

1982 *Macarronea contra Macarroneam Bassani*, a cura di M. Chiesa, Centro Studi Piemontesi, Torino.

De Mezzo, Tommaso

2011 *Epirota*, edizione critica, traduzione e commento a cura di L. Ruggio, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze.

*Opere di Teofilo Folengo*

1977 *Opere di Teofilo Folengo, Appendice I maccheronici pre-folenghiani*, a cura di C. Cordié, Ricciardi, Milano – Napoli, tomo 1. (Macaronea contra Savoyonos).

*Passione di Revello*

1976 *La passione di Revello. Sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, edizione con introduzione e note critiche a cura di A. Cornagliotti, Centro studi Piemontesi, Torino.

*Recueil de farces*

1986-2000 *Recueil de farces (1450-1550, textes annotés et commentés par A. Tissier, Droz, Genève, 13 voll.*

Sicco Polenton

1969 *Catinia*, edizione critica a cura di G. Padoan, Presso la Sede dell'Istituto veneto Palazzo Loredan, Venezia.

1996 *Catinia*, con testo latino a fronte, traduzione italiana, introduzione e note di P. Baldan, Comune di Anguillara Veneta.

*Studi*

Adonge, R.

1989 *La riscoperta rinascimentale del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, I. *La nascita del teatro moderno. Cinque-Seicento*, Einaudi, Torino, pp. 5-118.

Allen, V.

2007 *On farting: Language and Laughter in the Middle Ages*, Palgrave Macmillan, New York.

Asor Rosa, A.

1960 *Alione, Giovan Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, vol. 2, pp. 460-462.

Bachtin, M.

1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di M. Romano, Einaudi, Torino.

Biasnte, A.

2016 *Il De Cavichiolo: una commedia umanistica al crocevia di generi diversi*, in *Comico e tragico nel teatro umanistico*, a cura di S. Pittaluga e P. Viti, Università di Genova, Scuola di Scienze umanistiche, Genova, pp. 110-124.

Borsellino, N.

1974 *Rozzi e intronati: esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*, Bulzoni, Roma.



Bottasso, E.

1987 *Le farse carnavalesche di Giovan Giorgio Alione e la loro singolare fortuna*, in *Il teatro comico fra Medioevo e Rinascimento: la farsa*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Union Printing, Viterbo, pp. 147-180.

Bowen, B.

1964 *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Univ. of Illinois Press, Urbana.

Brevini, F.

1999 *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Mondadori, Milano, vol. I, pp. 473-482.

Camporesi, P.

1991 *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Einaudi, Torino.

Chiesa, M.

1993 *La questione delle lingue in Asti e Giovan Giorgio Alione*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, a cura di A. Daniele, Editoriale Programma, Padova, pp. 971-983.

Clivio, G.

2002 *Profilo di storia della letteratura in piemontese*, Centro Studi Piemontesi, Torino, vol. 1, pp. 13-136

2003 *Giovan Giorgio Alione*, in *Letteratura in Piemontese dalle origini al Settecento. Raccolta antologica di testi*, a cura di G. Gascia Queirazza – G.P. Clivio – D. Pasero, Centro Studi Piemontesi, Torino, vol. 2, pp. 133-232.

Contini, G.

1970a *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, pp. 601-619.

1970b *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino, pp. 169-192.

1988 *La poesia rusticale come caso di bilinguismo (1969)*, ora in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino, pp. 5-21.

Cotronei, B.

1889 *Le farse astigiane di Giovan Giorgio Alione. Studio critico*, Tipi di Paolo Siclari, Reggio Calabria.

Croce, B.

1927 *La letteratura dialettale riflessa. La sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico (1926)*, ora in Id., *Uomini e cose della vecchia Italia. Serie prima*, Laterza, Bari, pp. 222-234.

Danzi, M. – D'Onghia, L.

2020 *La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del nord*, fascicolo monografico della rivista «Italique», a cura di M. Danzi e L. D'Onghia, XXIII, pp. 9-21.

D'Onghia, L.

2014 *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto. II Prosa letteraria*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Carocci, Roma, pp. 186-192.

2020 *Per l'espressionismo di Contini*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, ETS, Pisa, pp. 79-96.

Ferrarotti, L.

2021 *La lingua dell'Alione e i dialetti piemontesi contemporanei tra variazione diacronica e diatopica*, in «L'Italia dialettale. Rivista di dialettologia italiana», LXXXII, pp. 141-170.

Ferrone, S.

1996 *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana. Vol. III. Il Quattrocento*, Salerno, Roma.

Folena, G.

1991 *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 119-146.

1994 *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1994.

Gabotto, F.

1899 *La vita in Asti al tempo di Giovan Giorgio Alione*, Tipografia Operaia A. Bianchi, Asti.

Gabotto, F. – Barella, D.

1888 *La poesia macaronica e la storia in Piemonte sulla fine del sec. XV*, Torino, pp. 41-86.

Gandolfo, R.

1975 *La farsa de Zôhan zavatino*, in *Il teatro italiano*, a cura di E. Faccioli, vol. 1, tomo 2, Einaudi, Torino, pp. 633-675.

Gasca Queirazza, G.

2003 *Pagine di lingua e di sperimentazioni letterarie dai secoli XI-XII al Quattrocento*, in *Letteratura in Piemontese dalle origini al Settecento. Raccolta antologica di testi*, a cura di G. Gasca Queirazza, G.P. Clivio e D. Pasero, Centro Studi Piemontesi, Torino, vol. 2. pp. 7-132.

## GDLI

1966-2002 *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, UTET, Torino.

## Giacomino, C.

1900-1901 *La lingua dell'Alione*, in «Archivio glottologico italiano», 15, pp. 403-448.

## Giraud, Y.

1991 *Pour relire Alione, poète français du Piémont*, in *L'aube de la Renaissance*, a cura di D. Cecchetti, L. Sozzi e L. Terreaux, Slatkine, Genève, pp. 137-148.

## Gorrini, G.

1884 *Il comune astigiano e la sua storiografia*, Ademollo, Firenze.

## Jeanneret, M.

1987 *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, José Corti, Paris.

## Marazzini, C.

1984 *Piemonte e Italia. Storia di un confronto linguistico*, Centro Studi Piemontesi, Torino.

## Mengaldo, P.V.

1979 *Introduzione*, in Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in Id., *Opere minori*, a cura di P.V. Mengaldo et al., Ricciardi, Milano – Napoli, vol. 2, pp. 3-237.

## Messedaglia, L.

1974 *Leggendo le «Maccheronee». Spunti ed appunti di storia dell'alimentazione e del costume*, in Id., *Vita e costume della Rinascenza in Merlin Cocai*, Antenore, Padova, pp. 109-145.

Migliorini, B.

1968 *Dal nome proprio al nome comune*, Olschki, Firenze.

Mombello, G.

2000 *Quatre poèmes à la Vierge de Giovan Giorgio Alione*, in *Actes du IIème Colloque international sur la littérature en moyen français (Milan, 8-10 mai 2000)*, a cura di S. Cigada, A. Slerca, G. Bellati e M. Barisi, Vita & Pensiero, Milano, pp. 65-106.

2006 *Les poèmes en français, en artisan et en flamand de Giovan Giorgio Alione*, in «*Contez me tout*». *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet*, a cura di C. Bel, P. Dumont e F. Willaert, Peters, Louvain – Paris – Dudley, pp. 601-624.

Paccagnella, I.

1979 *Le macaronee padovane. Tradizione e lingua*, Antenore, Padova.

1983 *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, vol. 2. *Produzione e consumo*, pp. 103-167.

1984 *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma.

2019a *Le lingue della commedia. Il plurilinguismo nel teatro rinascimentale (e oltre)*, in *L'italiano sul palcoscenico*, a cura di N. De Blasi e P. Trifone, Accademia della Crusca – GoWare, Firenze, pp. 21-32.

2019b *La traduzione «orizzontale» nel Rinascimento. Alcune questioni generali*, in «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zamboni per il suo settantesimo compleanno*, a cura di

D. Mariani, S. Scartozzi e P. Taravacci, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento, pp. 283-297.

2019c *Typologie de l'hybridisme linguistique dans la littérature italienne entre le Xve et le XVIe siècle*, in *Langues hybrides: expérimentations linguistiques et littéraires (XVe-début XVIIe siècle)*, *Hybridsprachen: Linguistische und literarische Untersuchungen (15.-Anfang 17. Jh.)*, a cura di A.-P. Pouey-Mouniou e P.J. Smith, Droz, Genève.

Padoan, G.

1974 *Introduzione a La Venexiana. Commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, Antenore, Padova.

1982 *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, N. Pozza, Vicenza.

1996 *L'avventura della commedia rinascimentale*, Piccin Nuova Libreria, Padova.

Picone, M.

1997 *Sulle farse piemontesi di Giovan Giorgio Alione*, in *Piemonte: mille anni di lingua, di teatro e di poesia (Atti del Convegno di Vercelli, 11-12 ottobre 1997)*, Vercelliviva, Vercelli, pp. 99-111.

Pieri, M.

1989 *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Pietropaolo, D.

1974 *La «farsa de Zôhan zavatino» di Gian Giorgio Alione*, in «Studi Piemontesi» 3, pp. 264-275.

- Pittaluga, S.  
2002 *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Liguori, Napoli.
- Perosa, A.  
1965 *Teatro umanistico*, Nuova Accademia, Milano.
- Preda, A.  
1998 *Pour les Français, contre les Lombards: la Conquête de Giovan Giorgio Alione*, in *Passer les monts. Français en Italie – L'Italie en France (1494-1525)*, a cura di J. Balsamo, Honoré Champion – Edizioni Cadmo, Paris – Fiesole, pp. 197-211.
- Prosdocimi, L.  
1960 *Alberico da Rosate*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, vol. 1, pp. 656-657.
- Romanato, M.  
2020 *Sulle farse astigiane di Giovan Giorgio Alione*, in *La poesia dialettale nel Rinascimento: l'Italia del nord*, fascicolo monografico della rivista «Italique», a cura di M. Danzi e L. D'Onghia, XXIII, pp. 53-77.
- Rosso, P.  
2012 *Teatro e rappresentazioni goliardiche*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, vol. I: *Dalle origini all'età spagnola*, tomo I: *Origini e fondazione dello Studium generale*, a cura di D. Mantovani, Cisalpino, Milano, pp. 661-676.  
  
2016 *Comico e rappresentazione della società nelle commedie universitarie «pavesi»*, in *Comico e tragico nel teatro umanistico*, a cura di S. Pittaluga e P. Viti, Università di Genova, Scuola di Scienze umanistiche, Genova, pp. 36-62.

- Ruggio, L.  
2015 *Alla maniera dei comici. Aspetti del comico nella commedia umanistica*, Cacucci Editore, Bari.
- Segre, C.  
1963 *Polemica linguistica e espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in Id., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Feltrinelli, Milano.
- Stauble, A.  
1968 *La commedia umanistica del Quattrocento*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze.
- 1987 *Dicacitas, cauillatio, mimorum obscenitas: osservazioni sul comico in alcune commedie umanistiche*, in *Il teatro comico fra Medioevo e Rinascimento: la farsa*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Union Printing, Viterbo, pp. 47-70.
- 1991 «Parlar per lettera». *Il pedante ne commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Bulzoni, Roma.
- Stussi, A.  
1993 *Lingua, dialetto e letteratura*, Einaudi, Torino.
- 1996 *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia*, in Id., *Tra filologia e storia. Studi e testimonianze*, Olschki, Firenze, pp. 81-104.
- Ulysse, G.  
1983 *Les farces de G. G. Alione et le théâtre comique français*, in *Le théâtre italien et l'Europe: XVe – XVIIe siècles*, a cura di C. Bec e I. Mamczarz, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 69-93.



Vinay, G.

1935 *L'Umanesimo subalpino nel secolo XV*, M. Gabetta-Voghera, Torino.

Viti, P.

1982 *Due commedie umanistiche. Ianus sacerdis – Repetito magistri zanini coqui*, introduzione e testi critici a cura di P. Voto, Antenore, Padova.

1999 *Immagini e immaginazione della realtà. Ricerche sulla commedia umanistica*, Le Lettere, Firenze.

Zaggia, M.

1989 *Prove per un commento alla Macaronea di Tifi Odasi*, in «Rivista di Letteratura Italiana», VII, pp. 416-421.

Zannoni, G.

1888 *I precursori di Merlin Coccai*, S. Lapi, Città di Castello, pp. 169-192.