



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

Angelo Beolco (Ruzante): la miseria
contadina e la tragedia della guerra nel teatro
Ruzantiano

Relatore
Prof. Franco Tomasi

Laureando
Gianni Turatti
n° matricola 1199670/ LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Indice	2
Introduzione.....	4
Capitolo 1: Padova e la Serenissima.....	6
1.1 La lega di Cambrai.....	6
1.2 Astio tra laguna e Terraferma	
Capitolo 2: Condizione di vita dei contadini.....	9
2.1 Il nuovo contadino.....	9
2.2 Vita contadina.....	10
Capitolo 3: Cenni biografici.....	12
3.1 La famiglia di Ruzante.....	12
3.2 Autore-attore.....	14
Capitolo 4: Profilo del Ruzante.....	15
4.1 Dopo la guerra.....	15
4.2 Ruzante attore.....	16
4.3 Sul nome Ruzante.....	16
4.4 L'uomo e l'attore-autore.....	19
4.5 Sperimentalismo ruzantiano.....	21
Capitolo 5: Drammaturgia ruzantiana, natura e società.....	23
5.1 Nuovo linguaggio.....	23
5.2 Le Orationi.....	24
5.3 Primo Dialogo (<i>Parlamento del Ruzante qual jera vegnù da campo</i>).....	26
Capitolo 6: Secondo Dialogo (Bilora).....	28
6.1 Premessa.....	28

6.2 Trama del Bilora.....	28
6.3 I personaggi.....	29
6.4 Il linguaggio.....	30
6.5 I monologhi.....	31
Conclusioni.....	36
Bibliografia.....	38

Introduzione

Il 9 Ottobre 1997, il drammaturgo e attore di teatro Dario Fo, ricevette a Stoccolma dalle mani del re Gustavo di Svezia, il premio Nobel per la Letteratura. Ad un certo punto del suo lungo discorso di ringraziamento ebbe a dire:

Sopra tutti, questa sera a voi si leva il grazie solenne e fragoroso di uno straordinario teatrante della mia terra poco conosciuto non soltanto da voi e in Francia, Norvegia, Finlandia... ma poco noto anche in Italia. Ma che è senz'altro il più grande autore di teatro l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare. Sto parlando di Ruzzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterari del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia. E soprattutto avevano un difetto tremendo: raccontavano queste cose facendo ridere. Il riso non piace al potere. Ruzzante poi, vero padre dei comici dell'Arte, si costruì una lingua, un lessico del tutto teatrale, composto di idiomi diversi; dialetti della Padania, espressioni latine, spagnole, persino tedesche, miste a suoni onomatopeici completamente inventati. Da lui, dal Beolco Ruzzante ho imparato a liberarmi della scrittura letteraria convenzionale e a esprimermi con parole da masticare, con suoni inconsueti, ritmiche e respiri diversi, fino agli sproloqui folli del grammelot. A lui, al Ruzzante, permettetemi di dedicare una parte del riconoscimento prestigioso che Voi mi offrite.

È indubbio che citare l'attore-autore padovano in un contesto così solenne, suscitò o per meglio dire rinnovò un interesse per la verità mai sopita (prova ne sono i numerosi convegni che si tengono periodicamente) nei riguardi dell'attività letteraria di Angelo Beolco detto "Ruzzante". Egli scrisse e recitò nell'arco di circa vent'anni, probabilmente dal Febbraio del 1520 al 1542, anno della sua prematura scomparsa. Fu un figlio di quel Rinascimento che nella prima metà del '500 produsse dei cambiamenti straordinari in tutti i campi, dall'arte alla scienza, dalla società alla religione. Visse la sua breve esistenza prevalentemente nel territorio veneto-padovano allora assoggettato al dominio della Serenissima e rappresentò con la sua opera il mondo contadino, con tutte le sue crudeltà, le violenze, le miserie ma anche la genuinità e il "naturale" che non mancò mai di contrapporre

all'ipocrisia urbana. Nelle pagine che seguiranno, cercherò di descrivere il Ruzzante e il suo mondo attraverso le sensazioni che le sue opere e la storicità del periodo hanno suscitato in me, cercando di mitigare il senso di colpa per aver trascurato, o peggio, ignorato troppo a lungo un personaggio di questa caratura. Farò un breve viaggio attraverso la prima metà del Cinquecento analizzando le condizioni di vita e di lavoro del mondo contadino così presente nelle opere del Ruzante, cercherò di frugare nei documenti allo scopo di ottenere un profilo sia biografico che culturale che più si avvicini alla personalità dello scrittore. L'origine del suo nome (Ruzante), sarà oggetto di indagine come pure il suo stile innovativo e coraggioso. Analizzerò infine il secondo dialogo "Bilora" che ha suscitato un particolare interesse in quanto latore di un momento assolutamente nuovo nel teatro del tempo: l'omicidio in scena.

CAP.1

Padova e la Serenissima

1.1 *La lega di Cambrai*

Padova e il suo territorio, fin dal 1405 quando terminò la signoria dei Carraresi, furono sottomessi alla dominazione della Serenissima alla quale avevano giurato dedizione. Durante la dominazione veneziana, Padova beneficiò di un periodo di prosperità diventando una delle capitali culturali del mondo grazie alla sua Università. La Repubblica assicurava la massima libertà di espressione di fede, di cultura al contrario di tutti gli altri stati allora esistenti. Questo privilegio attirava studenti e insegnanti da tutta Europa. Una costante della politica italiana di quegli anni, fu il timore che gli stati minori nutrirono verso la potenza di Venezia. Atteggiamento che consentì, con relativa facilità al Papa Giulio II (Giuliano della Rovere), di coalizzare contro di lei l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo, vecchio nemico della Serenissima, il re di Francia Luigi XII che con il Ducato di Milano ereditava anche l'antico antagonismo tra quest'ultimo e la potente vicina e desideroso di recuperare Cremona e la Ghiara d'Adda, il re di Spagna Ferdinando il cattolico che ambiva di riconquistare i porti pugliesi occupati da Venezia durante la crisi della dinastia Aragonese. Conclusa la Lega di Cambrai (10 dicembre 1508), nei primi giorni del 1509 il papa lanciò la scomunica contro la Serenissima, seguì di lì a poco lo scontro armato in terraferma e il 14 maggio 1509 ad Agnadello (Cremona), le truppe veneziane subirono una delle più tremende disfatte della storia della Repubblica. Questo brevissimo excursus storico ha lo scopo di focalizzare l'attenzione sulla sempre aspra questione delle relazioni tra Venezia e la terraferma, in particolare con Padova che distava (e dista) circa trenta chilometri e questa acredine si svelò nei rapporti di perenne antagonismo tra città e il contado. La guerra costa e i veneziani avevano l'abitudine di "essere sempre in divisa e con le armi in pugno"¹, pronti a dichiarare e organizzare guerre per esigenze di espansione commerciale o consolidamento dei confini. Al resto, a mettere denaro e uomini provvedevano i sottoposti alla Dominante, i quali come si può immaginare, non sempre si trovavano d'accordo, anche perché gli eventuali vantaggi, in caso di vittoria, si

¹ Toni Grossi-Francesco Jori: Storia di Padova dalle origini ai giorni nostri. Ed. Biblioteca dell'immagine, pagg.107-114

rivelavano essere alquanto modesti. I mercanti vivevano in laguna, guardando al di fuori dei confini, avevano bisogno di libertà d'azione e di traffici, a San Marco, l'abilità di gestire il dissenso era arte, davano l'impressione di ascoltare e lasciare libertà di espressione istituzionalizzando tali opportunità nei consigli cittadini presieduti soprattutto dalle famiglie storiche, facoltose e nobili o da ambiziosi arricchiti. Succedeva qualcosa di simile anche a Padova per buona parte del '400 e si acuì a cavallo del cambio del secolo quando i Veneziani chiesero un ennesimo contributo per combattere i Turchi (1499-1501)². Tale richiesta cadde in un fragile contesto urbano, descritto particolarmente fosco, dovuto principalmente alle precarie condizioni economiche della popolazione. Le abituali imposte erano già pesanti e quando a queste si aggiunsero ulteriori ingiunzioni, i proprietari dei fondi si trovarono in gravi difficoltà.

1.2 *Astio tra laguna e terraferma*

In questo clima si produsse la citata disfatta di Agnadello, l'esercito veneziano allo sbando cercò di salvare quel poco che restava ritirandosi verso terre rimaste amiche come Padova, attraversando paesi come Montagnana, Este, Monselice³. Già pochi giorni dopo Agnadello la stura a rancori e disagi mai sopiti era data, non fu una reazione unanime, né tanto meno unificante, anzi il momentaneo crollo della Dominante fece emergere, senza esclusione di colpi, i contrasti fra i diversi ceti sociali. Era una situazione che non caratterizzava solo la città del Santo, dal Friuli a Bergamo la reazione alla sconfitta di Agnadello e alla ritirata veneziana si polarizzò su due atteggiamenti: i cittadini e i nobili schierati, pur con astio e acrimonia dalla parte dei vincitori francesi e dell'imperatore; i popolari invece, sia urbani che gli abitanti rurali, decisamente a favore della Repubblica. Nelle più antiche e nobili famiglie della terraferma, rimase il disagio per lo strapotere dell'aristocrazia lagunare, l'astio nei confronti di quel patriziato che si proteggeva eccessivamente con tasse e con la mortificazione dell'economia locale, declassando i nobili padovani al ruolo di semplici amministratori, subalterni e di provincia. Serpeggiava anche un po' di invidia per le vergognose ricchezze dei signori veneziani che acquistavano impudentemente proprietà anche nella terraferma padovana, innescando una corsa all'acquisto fondiario causando, inevitabilmente, un vorticoso e incontrollato aumento dei prezzi. Qualche signore padovano si arricchì vendendo le sue terre, ma in seguito, mangiati i proventi e i capitali, si ritrovò più povero e visse tale condizione come il frutto di un'appropriazione indebita. Il veneziano era dunque considerato padrone sgradevole e arrogante. Le difficoltà della Serenissima a

² Toni Grossi-Francesco Jori: op. cit. pagg. 107 e seg.

³ Toni Grossi-Francesco Jori: op. cit. pagg. 107 e seg.

seguito della sconfitta del 1509 portò nei padovani la speranza di potere recuperare i loro beni, i patrimoni, lo status sociale. Speranza vana in quanto Venezia rappresentava il motore dell'economia, "la grande consumatrice"⁴ che dava lavoro a tutti, dagli artigiani ai coltivatori di tutto il Veneto, le merci prodotte in terraferma confluivano in laguna. Nei lavoratori rurali, negli artigiani, nei commercianti non attecchì il tarlo dell'invidia nei confronti dei dominanti superbi, caso mai prevalse una forma di odio da parte dei più umili verso i cittadini. Paradossalmente gli abitanti poveri della città o del contado subivano la subordinazione alla Serenissima a causa dell'avversione verso gli altri, i nobili, gli aristocratici, i ricchi.

⁴ Toni Grossi-Francesco Jori: op. cit. pagg. 107 e seg.

CAP.2

Condizioni di vita dei contadini

2.1 *Il nuovo contadino*

Fu in questa fase traumatica per lo stato veneziano infatti, nell'orizzonte di una crisi economica e militare senza precedenti, che si attenuò l'aggressività satirica all'indirizzo del *rusticus* della terraferma, utile tra l'altro in quanto soldato, si smorza insomma quell'aspetto caricaturale per le classi subalterne. Quando tutta l'Europa, con la lega di Cambrai si coalizzò contro la Serenissima, Padova e il suo territorio si trasformò nell'ultimo baluardo di Venezia, cioè della città che l'aveva assoggettata, e per difenderla fu costretta a sopportare pressioni severissime con ripetuti sacrifici di ricchezze e contributi di sangue. Le sofferenze e le perdite arrecate da queste tribolazioni, risvegliarono antichi rancori e innescarono, in direzioni diverse, reazioni violente producendo nel tessuto sociale lacerazioni profonde. Durante la guerra i contadini videro devastati i loro campi, le loro già misere abitazioni bruciate, soffrirono per le brutali violenze subite dalle loro donne e assistettero impotenti alla dispersione delle famiglie. Molti si arruolarono sotto il vessillo di San Marco per convinzione altri per calcolo o per necessità, non erano soldati di professione e spesso, nei campi di battaglia, non dimostrarono grandi capacità guerriere. Nonostante questa poco trascurabile lacuna, il loro contributo alla ripresa militare della Serenissima fu notevole e la Repubblica in quell'ora tragica, cercò di accaparrarsene la fedeltà. Questi villani⁵ oggetto da secoli allo scherno di una satira impietosa, furono per la prima volta lusingati da un potere che era superiore anche ai loro padroni. Abituati purtroppo a ricevere soltanto imposizioni brutali, venivano circuiti con l'arte della persuasione ed esortati ad assicurare il proprio consenso ad un governo che naturalmente prometteva di ricompensarli. In che cosa consisteva questa ricompensa? Prima di tutto in una riduzione del carico fiscale, in secondo luogo, fu loro imposto di apportare un miglioramento delle condizioni di lavoro nelle campagne che si sarebbe poi scaricato nella diminuzione del reddito a favore dei contadini. In tal modo la gente delle ville si trovò ad avere dinanzi a sé due interlocutori, il proprietario terriero e la Repubblica. Poteva succedere che la scelta di fedeltà alla Serenissima non impedisse, anzi favorisse, la ribellione al padrone. Il contadino scoprì così di possedere capacità di decisione, prese

⁵ Villano è l'abitante della villa e in tal senso la parola ricorre continuamente anche nei testi del Beolco. La villa è un complesso di abitazioni rurali in terra aperta, in contrapposizione al borgo o al castello cioè al centro fortificato. Gli abitanti della villa formano una comunità, che in alcuni periodi del Medioevo e in alcune aree ha goduto di una vera e propria autonomia. G. Calendoli: Ruzante, Corbo e Fiore Editori Venezia, nota a pag.29

coscienza del valore determinante della sua presenza anche se il suo stato rimase miserevole.⁶ A provocare questo straordinario cambiamento fu la guerra, che martoriando il territorio offuscò l'immagine satirica del contadino conferendole un significato nuovo. Che vita conduceva il contadino padovano di quel secolo? Quali i suoi usi, i suoi costumi?

2.2 *Vita contadina*

Avvenimenti storici a parte, quali appunto le guerre o le carestie e gli interventi politici, troviamo sostanzialmente una ambientazione uniforme, una costanza dei costumi nelle comunità agricole padovane. Il sacro principio di autorità che regolava a quel tempo tutte le forme di vita sociale sia dei gruppi egemoni che di quelli subalterni, si rifletteva anche sull'istituzione familiare contadina. La famiglia patriarcale, ormai scomparsa dalla regione, rappresentava una delle strutture portanti della società agricola. Questa svolgeva un ruolo essenziale per il mantenimento dell'ordine sociale a carattere autoritario che nel suo piccolo riproduceva, sia per continuità che sopravvivenza di una cultura millenaria, la condizione decisamente opposta a modelli cittadini instabili e corrotti. La comunità contadina si raccoglieva attorno a piccoli centri, era formata esclusivamente da famiglie di gastaldi e affittuari di piccoli e grandi proprietari terrieri abitanti in città e da lavoratori dipendenti in qualità di braccianti o bovari, che potevano essere assunti dal gastaldo stesso, ma raramente, dato che la lavorazione del fondo era ancora a conduzione familiare, o direttamente dal padrone. Gli affittuari erano proprietari solo degli strumenti di lavoro ed erano tenuti a versare al padrone l'affitto per il quale ricavavano il denaro dalla vendita dei loro prodotti agricoli (vino, grano) e artigianali (tessuti, filati). Inoltre erano chiamati a prestare gratuitamente la manodopera necessaria per la pulitura e il taglio delle siepi, l'aratura o la preparazione del terreno padronale per la semina o per taglio del bosco. Il gastaldo si poneva una categoria sopra gli affittuari e i braccianti, lavorava la terra del padrone ricevendone in cambio la casa, l'orto e gli arnesi da lavoro, non disponeva di alcuna risorsa propria perché era il padrone che attraverso il fattore amministrava il fondo e disponeva dei raccolti. La povertà costringeva spesso i contadini a contrarre debiti impegnando i pochi beni a disposizione. In caso di mancato pagamento il creditore poteva pignorare le poche misere cose e mandare il poveretto in galera. Oppure se possedeva un po' di terra, ne subiva la confisca e per sopravvivere era costretto a fare il bracciante, o tentare la fortuna nei sobborghi delle città o peggio, nei periodi di guerra o carestia, rischiava di cadere nella miseria più nera ingrossando così l'accozzaglia di disperati rissosi e vagabondi. Purtroppo la confisca, che si otteneva a seguito di regolare sentenza dell'apposito tribunale, era una prassi comune a Padova in quei tempi e costituiva un deprecabile sistema di

⁶ G. Calendoli: Ruzante, Corbo e Fiore Editori Venezia, pag. 9-10

accrescimento patrimoniale di imprenditori abili e senza scrupoli. Il contadino subiva lo sfruttamento del padrone e pativa in più la vessazione di tasse e imposte comminate dallo stato, tipo la tassa sul sale, sui raccolti o il boccatico, tassa ingiusta sui nuovi nati. Il contadino oppresso e angariato, aveva ben pochi mezzi per opporsi. La protesta singola si dimostrava vana, la preghiera e la supplica suscitava un misto di incredulità e derisione da parte del padrone. Quando il malessere diventava generale, la protesta coinvolgeva il consiglio degli anziani che portavano le ragioni del malcontento della comunità davanti ai giudici cittadini⁷. Il capo indiscusso della famiglia era il padre al quale spettava ogni decisione sulla sorte dei figli e nipoti in merito al lavoro e matrimonio. I figli maschi lavoravano i campi sotto la direzione paterna, se questi era affittuario o piccolo proprietario, o mandati come braccianti o bovani a giornata dove fossero richiesti. Le femmine dirette dalla madre si occupavano della casa e dell'orto, accudivano le bestie della stalla e del cortile, inoltre, madre e figlie dovevano filare e tessere dato che questa attività rappresentava un'importante fonte di guadagno per la famiglia. Il lavoro gravava pesantemente su tutti senza limiti di tempo e le donne ne sopportavano un carico anche maggiore. In questo ambiente già di per sé disagiato, incombeva l'orrore della guerra, quella guerra, di cui si è accennato sopra, dalla quale il territorio padovano fu oppresso e martoriato. C'è un testo anonimo, "L'alfabeto dei villani"⁸, sullo sfondo del quale si stende sinistramente la guerra, proviene dal territorio pavano e dipinge spietatamente la condizione contadina, non considerata a scopo di scherno, ma sofferta intimamente. L'immagine del contadino è diversa da quella tradizionale, questo nuovo "rusticus" infatti, non è più oggetto osservato e considerato dall'esterno, deriso e sbeffeggiato da chi si ritiene di essergli superiore, è un soggetto che prende coscienza di sé, che conosce il mondo in cui vive in quanto esperito direttamente. La miseria contadina non è una realtà occulta ma, chiunque lo voglia, può osservarla, analizzarla perché si mostra senza mascheramenti. È in questo contesto che il personaggio si trasforma, si capovolge, da oggetto passivo a soggetto attivo, questa rivoluzione avviene a Padova ed è quella segnata dall'Alfabeto dei villani e descritta e recitata dal Ruzzante, cioè da Angelo Beolco.

⁷ Marisa Milani: Vita e lavoro contadino negli autori pavani del XVI e XVII secolo, 1996 Esedra editrice (Padova), pag. 50 e seg.

⁸ Emilio Lovarini: Studi sul Ruzzante e letteratura Pavana, a cura di G. Folena, 1965 Editrice Antenore-Padova pag. 411 e seg.

Cenni biografici

3.1 *La famiglia di Ruzante*

Non esiste documentazione indiscutibile che Angelo Beolco sia nato a Pernumia nel 1502. Egli visse prima del concilio di Trento (1545-1563), quando non era ancora stata prescritta la registrazione dei battesimi. Inoltre, figlio illegittimo di Giovanni Francesco Beolco, e per quanto famoso già in vita come attore/autore, non ricoprì cariche pubbliche così da lasciare dati sicuri reperibili in qualche archivio. In vita agì anche come curatore e procuratore dei suoi fratelli e un atto legale da lui sottoscritto nel 1525 fornisce delle indicazioni più attendibili sulla data di nascita che verrebbe anticipata rispetto a quella convenzionale del 1502. Tale data era stata dedotta dall'iscrizione posta sulla sua tomba, nella chiesa di San Daniele a Padova, che datava la sua morte, avvenuta a quarant'anni, nel 1542. Il padre di Angelo, Giovanni Francesco Beolco figlio di Lazzaro ricco mercante di tele e di Paola Pernumia anch'essa facoltosa, si laureò in arti e medicina a Padova. Sull'identità della madre, l'ipotesi più accreditata riguarda una popolana di nome Maria. Questa giovane era la figlia di un operaio del suburbio padovano e fu assunta come domestica nella casa dei Beolco a Padova in contrada San Daniele nel 1485, aveva circa tredici anni e il contratto la legava al servizio per dodici anni. Se la relazione tra la giovane Maria e Giovanni Francesco sfociò nella gravidanza della domestica, ecco presentarsi i vari anelli della catena che condurranno il nascituro Angelo a Pernumia. La futura nonna Paola, aveva una predilezione per il figlio Giovanni Francesco, fu lei a proteggerlo quando il ragazzo nella sua burrascosa gioventù scappò di casa per i contrasti con il padre Lazzaro. Si rese conto che questo figlio tanto amato, ma scapestrato e incostante, non si sarebbe mai occupato del nascituro del quale lei, come tutte le nonne e per di più vedova sentiva già un particolare trasporto. Di sicuro Paola, benestante, non avrebbe mai accettato che il nipote fosse allevato in una modesta casa operaia poco distante dalla sua abitazione. Lei era una Pernumia, casato famoso da tre secoli che aveva dato i natali a qualche personaggio più o meno illustre e, in quanto tale, cercò di evitare lo scandalo, anche se a quei tempi molto relativo tanto più che quel ramo dei Beolco pareva avesse tradizione di seminare figli illegittimi ovunque. La casa di Padova non era di proprietà di Paola, ma affittata a questa da suo fratello Antonio. L'unica soluzione logica fu quella di accompagnare la ragazza incinta a Pernumia dove c'erano tutti i parenti di Paola. Si rivolse allora alla sorella Graziosa, ricca vedova e senza figli, che per lei e per i nipoti Giovanni Francesco e Giovanni

Giacomo nutriva un sentimento profondo, prova ne fu che in seguito li nominò suoi eredi. Non si sa quale sorte il destino serbò per la ragazza madre ma di lei non si fece più menzione. Potrebbe essere stata tenuta come balia per qualche tempo, i mezzi a nonna Paola non mancavano, ma questa è solo un'ipotesi. Il piccolo Angelo, sembra ragionevole supporlo, passò la sua infanzia in quel contado e le immagini che traspaiono dalle sue opere, sembrano essere caratterizzate dai ricordi impressi nella sua memoria di bambino. Il ragazzo fu accolto e fece parte della famiglia dei Beolco, la cui ragguardevole posizione sociale gli permise di frequentare e formarsi in quegli stessi ambienti colti dei suoi fratelli con i quali mantenne sempre ottimi rapporti anche dopo la morte del padre. Ebbe da loro anche incarichi di affari, a volte delicati: affari che riguardavano spesso l'amministrazione dei campi dei quali si occupò pure come affittuario. Queste attività fecero emergere le sue doti di uomo pratico, onesto ed equilibrato, dedicato a una vita attiva. Guadagnò la fiducia di Alvise Cornaro, con il quale risultò in affari fin dal 1525 e da lui ripetutamente impiegato, presumibilmente dal 1529 al 1537 in qualità di *nuncius* o di *commissus* al quale il patrizio affidava l'incarico di acquistare terreni. Queste responsabilità, dimostrarono che l'immagine a volte supposta da alcuni di vita scioperata e dissoluta fossero spesso velleitarie. Non fu né scioperato né povero (aveva già riscosso, quando entrò al servizio di Cornaro una modesta eredità lasciatagli dal padre nel 1523, che ammontava a 25 ducati)⁹. Non fu neppure dissoluto (nel 1527 risulta unito in matrimonio con la figlia di Benedetto e Speronella Palatino), Alvise Cornaro piangendo la prematura scomparsa di Angelo, nei *“Discorsi sulla vita sobria”* affermava che gli uomini muoiono giovani solo per i loro “desordini” e si riferiva anche al suo caro Ruzzante. In realtà esprimeva solo una regola generale tenendo presente che considerava “desordini” anche la minima deviazione dalla rigidissima misura che lo stesso Cornaro si era imposto come stile di vita. Angelo Beolco non era un bohemién secondo il concetto romantico dell'artista sregolato, ma era pur sempre un uomo con un gioioso senso della vita. Le cose che il Cornaro e lo Speroni dissero di lui e gli stessi rapporti personali che intercorsero tra loro, tracciano un'immagine di un uomo e artista simpatico e meglio inquadrano l'ambiente raffinato in cui visse. Dal Cornaro fu sempre ospite gradito, sia nelle ville di campagna che nel palazzo di Padova; ebbe da questi aiuti e incitamenti al lavoro al punto che la biografia artistica del Beolco, come attore/autore, si palesa strettamente legata alle consuetudini della nobile famiglia.

⁹ Emilio Lovarini, op. cit. pag. 19

3.2 Autore-attore

Esordì come attore probabilmente il 13 febbraio 1520 (dai Diarii di Marino Sannuto)¹⁰ a Venezia a Palazzo Foscari dove recitò una commedia rusticana. Anteriore di poco al febbraio del 1520 è la stesura della *Pastoral*, mentre la *Betia* si colloca alla fine del 1521 (alcuni studiosi pensano come data più probabile il 1524). Nel settembre 1521 recitò al Banco d'Asolo il discorso detto Prima Orazione per festeggiare il cardinale Marco Cornaro che entrava nella diocesi di Padova. Durante il 1523 era a Venezia come attore (mese di maggio). Nel 1528 si rappresentò il *Menego* (unica data sicura nella cronologia delle opere Ruzantiane), opera che con *Reduce* e *Bilora* inaugura una seconda fase dell'arte Ruzantiana. Immediatamente prima del *Menego* si pone la *Moscheta*, composta tra il 1527 e il 1528 e rappresentata nel carnevale del 1528, poco dopo si colloca la *Fiorina* (1529-30). Successiva al *Menego* ma sempre nel 1528, è la Seconda Orazione recitata al cospetto del cardinale Francesco Cornaro. Nel 1529 a Ferrara recitò dei madrigali e delle canzoni in stile pavano in occasione di un banchetto offerto al figlio dal duca Ercole d'Este. Dal 1529 al 1532 recitò ancora a Ferrara e in questo periodo si pone la stesura delle commedie "classicheggianti": *Anconitana*, *Vaccaria*, *Piovana*. Fu da quello stesso periodo che lavorò stabilmente nella casa padovana di A. Cornaro dove, nel 1542, mentre si industriava nella messa in scena del *Canace* di Sperone Speroni su incarico degli Accademici Infiammati, morì improvvisamente. La cultura del Beolco per l'arte spontanea, aurorale, fu per molto tempo messa in ombra, quasi se fosse cosa trascurabile, fu una valutazione superficiale ed erronea probabilmente dovuta sia al fatto che mancavano notizie certe dei suoi studi, sia agli stessi atteggiamenti polemici dello scrittore contro la letteratura Bembiana in nome del "naturale", ma proprio le sue opere, oltre all'ambiente in cui visse, dimostrano che egli ebbe un'educazione letteraria assai fine anche se non in misura vasta e profonda.¹¹

¹⁰ Marino Sannuto il giovane (nato a Venezia il 22 maggio 1466, morto a Venezia nel 1536)

¹¹ Beolco Angelo, detto Ruzzante: in Dizionario biografico Treccani.it

CAP.4

Profilo del Ruzzante

4.1 *Dopo la guerra*

L'invidia degli stati per la ricchezza e la potenza di Venezia partorì, come accennato nel I cap., la lega di Cambrai (1508). Infranta questa, il leone alato risalì su colonne e archi delle città liberate quale segno di letizia e ritorno alla vita anche se, per almeno altri 15 anni, minacce, danni e altre calamità non cessarono del tutto nella terraferma che già aveva sofferto morti, rovine e saccheggi ovunque. A reagire con forza e volontà fu per prima Padova che era riuscita, con eroica resistenza, a stremare l'assedio nemico. I padovani assediati intonavano una canzone di sfida e scherno all'indirizzo delle soldatesche di ogni provenienza ammassate sotto le mura: << Su, su, chi vuole la gatta venga innanzi al bastione...>>. Canzone che stampata e ristampata andò in giro andò in giro per il mondo¹². La città molto frequentata da studenti, fu sempre prodiga di canti e burle, specie dopo la vittoria. Quella che fu la culla della poesia maccheronica e poi della fidenziana¹³, divenne la madre feconda della poesia rusticana. Si moltiplicarono così i versi spesso bislacchi, declamati o recitati nel vernacolo di campagna che da tempo immemore si componevano per deridere o satireggiare i villani. Dopo il dramma della guerra, molti di questi versi manifestarono un altro spirito e altri intenti, meno inclini alla burla, con meno stranezze verbali, avevano più l'aspetto di canti di battaglia e trionfo a disprezzo di nemici e traditori, potevano stare benissimo nella bocca degli stessi villani. I cittadini e gli studenti continuarono con le loro canzonature a schernire il mondo contadino ma, avvicinati in quei frangenti di estremo pericolo nella difesa della patria comune, perfino le forme tradizionali di satira anti-villanesca si affievolirono, si percepì un senso di benevolenza, di pietà e simpatia verso i contadini che non ha pari in nessun tempo e in nessuna altra regione italiana. In questo nuovo clima si impose una commedia che non considerava più il contadino alla stregua di un mero giocattolo. La comicità, che rimase sempre elemento primo e indispensabile a quel genere letterario, era di fatto fornita sempre dal contadino ma in lui non si cancella l'umanità, la sofferenza che mina la solidità della sua esistenza e che la prevarica; questa nuova espressione artistica è la commedia del Ruzzante.

¹² Emilio Lovarini: op.cit. pag.369

¹³ La lingua fidenziana è l'italiano intriso di latinismi impiegato verso la metà del Cinquecento dal poeta vicentino Camillo Scroffa nei *Cantici di Fidenzio*. Wikipedia

4.2 *Ruzante attore*

Gli studenti, quando organizzavano le feste di Carnevale, chiamavano a partecipare una gran varietà di gente. Potevano essere buffoni, saltimbanchi di piazza o canterini famosi; Zuan Polo, ovvero Gian Paolo dei Liopardi, era il più famoso di tutti. Non furono precluse persone di ogni età e condizione sociale, né, il clero stesso. Purtroppo non rimasero molte testimonianze documentali in confronto a ciò che fecero quei burloni, ma di sicuro fu un periodo straordinario e sorprendente. In mezzo a quelle allegre compagnie si fece notare un giovane che veniva chiamato Angelo dei Milanesi in quanto la famiglia proveniva da Milano. Era la famiglia dei nobili Beolchi e oltre a esercitare il commercio, possedevano terreni e case in città e fuori, soprattutto a Pernumia, una borgata antica e abbastanza grande situata alle pendici dei Colli Euganei, vicino a Monselice. Angelo cantava, ballava e buffoneggiava in modo esilarante. Aveva una voce caratteristica, bella, era in grado di cambiare tono, modificarne il timbro così da sembrare un'altra persona. Poteva intonare una gran quantità di canti popolari, madrigali e canzoni del Petrarca, conosceva i balli che si facevano in città e in campagna, dalla "pavana" al "bel matton", ero dotato di qualità acrobatiche da lasciare tutti attoniti; davvero diabolico. La sua più grande abilità consisteva nell'interpretare il villano e lo raffigurava zotico, avaro, sporco, dissoluto, sguaiato, birbante e lascivo, insomma una serie cospicua di guasti accumulabili in una maschera. Ciò che si udiva, in versi o in prosa nei riguardi del villano, egli lo ripeteva, lo cambiava con aggiunte di variazioni improvvisate; un vero artista. Probabilmente il nome Ruzzante se l'era dato per scimmiettare, nel suo paese di Pernumia, un certo Agnolo, o come lo pronunciava la gente del posto, Anzolo (Anzolo Ruzzante lavoratore e massaro). Con questo nome compare la prima volta che il diarista veneziano Marino Sannuto lo ricorda: << Ruzzante qual da vilan parla eccellentissimamente >>. ¹⁴

4.3 *Sul nome Ruzante*

Ruzante: pronunciando questo nome ci si può riferire con ragionevole equilibrio, tanto al personaggio reso celebre dalle scene, sia al suo creatore, cioè all'uomo Angelo Beolco, attore-autore. Il contesto del discorso indicherà di quale dei due, alternativamente si tratta. Fra i suoi contemporanei si era affermato da tempo l'usanza di attribuire il nome del personaggio allo scrittore. Alvise Cornaro, grande sostenitore del Beolco lo nominò all'inizio di una lettera, scritta da Codevigo il 2 aprile 1542 e indirizzata a Sperone Speroni come il "nostro M. Agnolo"¹⁵. La lettera fu scritta per compiangere

¹⁴ Emilio Lovarini: op. cit. pag.371

¹⁵ A. Cornaro: Scritti sulla vita sobria. Elogio e lettere, prima edizione critica a cura di M. Milani, Venezia 1983, pag. 143 e seg.

la prematura scomparsa dell'amico comune avvenuta a Padova il 17 marzo del medesimo anno. Lo stesso Speroni chiama il commediografo semplicemente Ruzante nel "Dialogo dell'usura", nel quale gli rimprovera di essersi dedicato più agli affari che al teatro¹⁶. La duplicità del nome risale esclusivamente alla volontà dell'autore, anche se molti di coloro che parlarono ora dell'uomo ora del personaggio ne favorirono un impiego promiscuo. Certamente quello del Beolco non fu il solo caso dell'attore che assume il nome del personaggio da lui interpretato o che proprio grazie al nome d'arte acquisti notorietà. Esiste una tradizione, di cui il primo esponente famoso visse a Roma. Era il professore di retorica Tommaso Inghirami. Questi, per aver recitato nella parte di Fedra nell'*Hyppolitus* di Seneca nel 1486, da quel momento in poi e fino alla fine dei suoi giorni, avvenuta nel 1516, costantemente lo si ricordò con il nome femminile del ruolo ricoperto nella finzione scenica.¹⁷ Niccolò Campani da Siena viene ricordato come lo "strascino" dal nome del personaggio da lui interpretato nella sua commedia omonima. Francesco de' Nobili da Lucca, che ebbe il merito di portare le commedie di Plauto sulla ribalta veneziana, fu ricordato come Francesco Cherea, risultato di una mirabile interpretazione del ruolo di Chaereas, nell'*Eunuco* di Terenzio.¹⁸ Il veneziano Antonio da Molin, che pur essendo un mercante molto impegnato sulle rotte del Levante, fu un teatrante molto attivo nella città lagunare e fu universalmente noto come il "Burchiella"¹⁹. Il nome d'arte si diffuse parallelamente al professionismo, la sua assunzione fu un accorgimento atto a separare l'attore dalla propria famiglia di nascita. Tale espediente consentiva di mantenere la famiglia a debita distanza dalle considerazioni moraleggianti che la società del tempo riservava ai teatranti. L'adozione del nome assume in Beolco un aspetto psicologico complesso, non limitandosi a un semplice rapporto di un attore con il personaggio creato dallo scrittore, ma un legame più intimo e più combattuto di un autore con il personaggio del quale è al tempo stesso creatore e interprete sulla scena. Beolco fa un uso esteso e consapevole del suo nome d'arte, prova ne sia l'unico autografo rimasto; si tratta di una lettera indirizzata il 23 gennaio 1532 al Duca Ercole d'Este per l'organizzazione di uno spettacolo, la missiva non è firmata Angelo Beolco, ma semplicemente Ruzante²⁰. Anche rivolgendosi a un sovrano, per il quale lavora, seppur saltuariamente dal 1528 al 1532, lo scrittore si qualifica con il nome del suo personaggio. Questa identificazione ha dei precedenti remoti, la prima testimonianza di attività teatrale del Beolco, fu redatta dal cronista veneziano M. Sannuto il quale riferisce che in data 13 febbraio 1520, un "tal nominato Ruzante"

¹⁶ Nel dialogo dello Speroni *l'Usura*, rivolgendosi allo scrittore padovano dice: «< Tra li.. [poeti] comici tu sei il primo che viva, o Ruzante, e di breve saresti il primo di tutti i morti, se avessi atteso alle ville per imitarle, non a torle a pigione>>. S. Speroni, Opere, tomo I, Venezia 1740 pag.106

¹⁷ G. Calendoli: op. cit. nota 3 pag. 52

¹⁸ G. Calendoli: op. cit. nota 4 pag. 52

¹⁹ G. Calendoli: op. cit. nota 5 pag. 52

²⁰ Ruzante Teatro: a cura di Ludovico Zorzi, Giulio Einaudi Editore, luglio 1969, pag.1253

esordì in una commedia “a la vilanesca” definendolo “qual da vilan parla eccellentissimamente”. Di ciò si è già fatto cenno a proposito dell’origine del nome Ruzante (§ 4.2). L’informazione del Sannuto risulta un po’ ambigua, quel “nominato Ruzante” potrebbe indicare un attore padovano, esperto della parola rustica e interprete di un personaggio così nominato, oppure che l’attore abbia assunto il nome del personaggio come nome d’arte. Un fatto è certo, il diarista veneziano, documentando le rappresentazioni teatrali dell’artista, non lo menziona mai come Angelo Beolco. Questa ostinazione a celare il vero nome, induce a pensare che sia nella vita privata, sia nelle recite, preferisca, o meglio gradisca presentarsi come Ruzante. Molto probabilmente egli si sente profondamente “Ruzante”. Il rapporto dell’attore con il personaggio non fu scevro di conflittualità alternando fasi d’amore e impulsi d’odio. È un dualismo che si evince dalle sue opere, ad esempio il Beolco ama il Ruzante deciso, determinato e irriverente della “Prima Oratione”, mentre disprezza l’indegnità, la bassezza e la volgarità del Ruzante della “Moscheta”. Ad un certo momento questa alternanza viene meno, si infrange questo equilibrio. L’autore conserva il nome rifiutando il personaggio, lo adotta come proprio cognome consacrandolo in un atto pubblico. Il 13 dicembre 1533 decide di dare alle stampe le proprie opere, cosa mai avvenuta prima, e indirizza al Doge e al Senato veneziano una richiesta per ottenere l’esclusività dei diritti di pubblicazione di due commedie. Queste commedie sono la “Vaccaria” e la “Piovana” nelle quali il personaggio Ruzante non compare; la richiesta è così intestata: << *Reverentemente supplica il fidel.mo et devotissimo servitor di vostra Sub.tà Angelo Ruzante.*>>²¹ In quell’atto ufficiale lo scrittore legò a sé quel nome al quale negò il diritto di farsi personaggio nella scena. Ormai solo l’uomo Beolco nella pienezza della sua tormentata esistenza pose fine ai dubbi e si arrogò il diritto a chiamarsi Ruzante. La traversia del nome conteso, diviso tra lo scrittore e il personaggio trova la conclusione nella “Lettera de Ruzante a Messier Marco Alvarotto” datata: << *da Padoa, il giorno della Epiphania del 1536*>>²². Questa lettera non ha finalità pratico-legali, è piuttosto un’opera di fantasia, una sorta di letteratura epistolare, in essa il gioco fra attore e personaggio subisce un capovolgimento. Nel Ruzante del 1520, l’autore indossa i panni del suo personaggio e si trasferisce in esso, un contadino incolto e volgare, si esprime in modo scurrile e sgarbato, è il contadino della “Pastoral” scritta appunto in quel 1520. Nel 1536 la lettera all’Alvarotto, che è un aristocratico, parla di un sogno, è raffinata ed è firmata “*dal vostro fratello Ruzante*”. Questo Ruzante è uno spirito eletto, ferito dalle ingannevoli trame della vita, si costruisce un immaginario paradiso nel quale ammette solo gli amici e la lettera all’Alvarotto ha le sembianze di una confessione. È la prima volta in cui Beolco non traccia un canovaccio di una commedia per l’attore, ma si libera da angosce presenti e passate. Il rapporto tra scrittore e personaggio non è univoco ma se pur diverso

²¹ Ruzante Teatro op. cit. pag. 1515

²² Ruzante Teatro op. cit. pag. 1243

in ogni opera, lo scrittore rimane sempre uguale a sé stesso, è il personaggio che si modifica in modo profondo. Queste variazioni non seguono un percorso lineare ma si conformano alla molteplicità e complessità delle situazioni nelle quali si trova a operare. Nella *Pastoral* contrappone al lirismo arcadico, la condizione del contadino, nella *Prima Oratione*, redatta pochi anni dopo, Ruzante si erge a portavoce delle istanze dei contadini presso il Cardinal Marco Cornero, manifestandosi come capopopolo. È un Ruzante diverso, come differente è quello del *Parlamento* o della *Moscheta* o dell'*Anconitana*. Finché Angelo Beolco visse, fu il solo interprete di tutti quei personaggi così dissimili, la sua capacità interpretativa era tale da tradursi in testi che assecondassero la sua incredibile duttilità. Il personaggio Ruzante appare modellato sull'uomo Beolco e la sua capacità di interprete. È un attore che movimenta il monologo, ha il senso musicale degli interventi, inventa suoni e parole nuove per ottenere rapidi effetti recitativi. Gli spettatori del tempo subivano il fascino dell'interprete che li conduceva ad avere un'immagine non dispersiva del Ruzante.

4.4 *L'uomo e l'attore-autore*

In ogni apparizione Ruzante era il travestimento teatrale di A. Beolco, che nella realtà fu un uomo carico di incertezze, di contraddizioni e frustrazioni. La sua condizione di figlio illegittimo, seppur di una ricca famiglia, lo privò di sostanziose garanzie economiche, pur frequentando ambienti colti non ebbe i riconoscimenti accademici possibili in una città universitaria illustre come Padova. Era dotato di senso pratico ma posseduto dal demone del teatro. A. Beolco subì le diverse immagini di sé stesso ed era alla perenne ricerca di un *ubi consistam*, queste lacerazioni questi sbandamenti dell'uomo, si rifletterono nel Ruzante personaggio teatrale. L'uomo Beolco fu profondamente immerso nel suo tempo e ne avvertì con particolare sensibilità le disparità, le ingiustizie, le instabilità, le violenze. Il suo personaggio si veste dei suoi turbamenti diventandone un testimone sempre in allarme. Nessun commediografo del '500 è attento, come il Beolco, agli avvenimenti della società che lo circonda, ne coglie i segnali e li scruta acutamente cercando di farsene una ragione. Gli eserciti stranieri devastano l'Italia, le epidemie imperversano, le scoperte geografiche rivoluzionano il sistema economico, la Riforma incute terrore nella chiesa di Roma. Questi sommovimenti il Beolco li registra, è incapace di ignorarli e li rappresenta attraverso i riflessi che si manifestano in un individuo schiacciato da queste tragedie quotidiane quale è il Ruzante nelle sue multiformi apparizioni. Altri scrittori come il grande Ludovico Ariosto, vivevano nelle corti, allestivano eleganti spettacoli per i signori che li ospitavano, non gettavano lo sguardo oltre le mura protetti dai loro principi non si preoccupavano più di tanto di ciò che accadeva fuori, vini e cibi pregiati lì non mancavano mai, anche in tempi ahimè frequenti di carestia. Quando il Beolco intraprese a Padova la sua attività di autore-attore comico, attorno allo scadere del secondo ventennio del '500, la corrente più avanzata della cultura teatrale in

Italia era quella ispirata al modello classico. Si affermò nell'arco di un quindicennio, caratterizzando un genere ben definito. A Mantova, prima del 1506, Publio Filippo Mantovano compose *il Formicone*, nel teatro ducale di Ferrara, l'Ariosto mise in scena, nel 1508, *la Cassaria*, e nel 1513 *i Suppositi*. A Urbino nel 1513 si recitò *la Calandria* di Bernardo Dovizi di Bibbiena, a Firenze si rappresentò durante il gonfalonierato di Pier Soderini, *la Commedia di Amicizia* di Jacopo Nardi e nel 1513, al ritorno dei Medici, *i Due Felici Rivali* dello stesso autore. Nel 1518 Niccolò Machiavelli scrisse *la Mandragola* e si suppone recitata durante il carnevale dello stesso anno.²³ Se si eccettua *la Mandragola*, per la quale dato il grande valore artistico si impone una diversa considerazione, tutte queste commedie offrono l'affresco di un mondo vivace che rimane fondamentalmente di estrazione letteraria. Sono ripresi gli intrighi, i personaggi della commedia classica, specie latina, magari un po' aggiornati grazie al supporto del materiale fornito dal *Decameron*. Risulta abbastanza evidente l'impronta di Plauto, Terenzio e Boccaccio, anche se limitata all'aspetto più superficiale e divertente e adatto all'atmosfera appartata e ovattata delle corti. Il gioco ben congegnato di beffe e innamoramenti, ha ben poco da spartire con l'asprezza, l'angoscia e la miseria del mondo reale. A Ferrara a Mantova a Firenze, i principi incoraggiavano questo tipo di teatro ne facevano il momento centrale di incontri mondani e politici. Era un teatro di mascheramento utilizzato per nascondere le reali condizioni di vita delle genti affidate ai loro governi. Il teatro ruzantiano ha una genesi diversa, più vera, la straordinaria novità del personaggio Ruzante nasce dal fatto che le sue disavventure, ora comiche ora amare, i suoi "sprolichi"²⁴ via via bizzarri o collerici si adagiavano costantemente sulle pagine ben leggibili di una storia e di una società, delle quali si ponevano come momento rivelatore. Ruzante metteva a nudo, fruttando gli episodi minimi della quotidianità, i problemi suoi e degli altri. Questo personaggio è lo specchio della società in cui vive e Beolco gli fa assumere, nelle varie opere in cui appare, condizioni e caratteristiche diverse per meglio rappresentare i problemi di un mondo così complesso e tormentato. C'è un Ruzante della *Pastoral* dove denuncia la mestizia della vita contadina, un Ruzante del *Parlamento*, che oggi definiremmo pacifista, che inveisce contro l'inganno della guerra, un Ruzante della *Prima e Seconda Oratione* che si erge a paladino delle rivendicazioni della gente rurale, un altro della *Moscheta* che svela la miseria dell'inurbamento e così via. Per Beolco la consapevolezza della realtà quotidiana diviene presa di coscienza e trasferisce questa coerenza umana e psicologica nel personaggio Ruzante pur nella molteplicità delle sue apparizioni. Le forme drammaturgiche attraverso le quali si esprime il personaggio, ha un efficacissimo riscontro teatrale. Per il primo Ruzante questa forma corrisponde all'ecloga pastorale, per il contestatore all'orazione, nel caso dell'inurbamento ricorre alla commedia cittadina e l'evasione dalla condizione contadina

²³ G. Calendoli: op. cit. pag.39 e successive note 11 e 12 pag. 53

²⁴ Dialogo, sproloquio; Ivano Paccagnella: Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo), ESEDRA editrice

è affidata alla lettera fantastica. Il Beolco si distinse dai commediografi suoi contemporanei in quanto fu attore-autore e ordinatore dello spettacolo. Concepiva il testo con una struttura e una dimensione che nel loro manifestarsi si adattavano al pubblico cui era destinato e al luogo di rappresentazione.

4.5 *Sperimentalismo Ruzantiano*

Nella prima metà del '500 il luogo deputato alle rappresentazioni sceniche, non era ancora definito come edificio con caratteri propri e autonomi. I commediografi scrivevano per un teatro ideale che nella realtà non esisteva, come quello ereditato dalla tradizione classica e codificato da Vitruvio.²⁵ Ma le commedie venivano recitate in teatri allestiti in saloni per le feste o cortili e giardini addobbati in funzione delle possibilità pratico-economiche, ora opulente ora con pochi elementi scenici. Tra il testo che osservava la precettistica classica e la rappresentazione che era costretta a ignorarla, si delineava una distanza notevole. Lo scrittore padovano concepiva le sue opere adeguandole alle condizioni in cui effettivamente sarebbero state rappresentate. La sperimentazione delle regole dettate dagli antichi, avvenne in Beolco con *la Piovana* e *la Vaccaria*. Si mosse insomma, in completa libertà passando dall'ecloga all'orazione, dal dialogo alla commedia. In una cultura teatrale che tendenzialmente imitava il modello classico, il Nostro non scelse un modello unico indirizzandosi di volta in volta, verso le forme drammatiche (spesso inventate da lui), che più gli permettevano la massima resa espressiva. Tutta la carriera artistica di A.Beolco fu caratterizzata da un convinto sperimentalismo che non era volubilità creativa, era invece lo spasmodico tentativo di creare un personaggio molteplice e sempre uguale a se stesso, gravato dallo sforzo di rappresentare fedelmente una realtà complessa, una quotidianità contraddittoria cedendo alla fine alla consapevolezza dell'incapacità di riuscirvi. Tutto il lavoro si sforzava di unire le varie tensioni, le emozioni improvvisate che si creavano e a indirizzarle all'incontro con gli spettatori che, nella mente del Beolco, significava l'epifania del teatro. Non gli interessò la pubblicazione dei testi, solo nel 1536 ormai alla fine della sua attività, manifestò l'intenzione di dare alle stampe due sue commedie. Questo atteggiamento lo qualificò come un commediografo di estrazione scenica più che letteraria e lo spinse a un'incessante ricerca. I testi teatrali sono sempre rivisitabili, perfezionabili in funzione della resa scenica, poco inclini ad assumere una forma definitiva e perciò fu sempre riluttante a consegnarli alla stampa. Nel primo prologo della *Vaccaria*, Beolco espose molto chiaramente la sua convinzione circa la impossibilità di fissare mediante la scrittura ciò che si recita. Dice il prologo recitato da uno spirito folletto:

²⁵ Vitruvio: trattatista latino di architettura, quasi certamente dell'età di Augusto, autore di un trattato in dieci libri *De Architectura*, Enciclopedia Treccani. it

<<Sapete onde io vengo? Dall'altro mondo. E voglio dirvi perché. Uno che di là Actio e di qua Plauto è nominato.....manda a dirvi che, dovendosi questa sera recitare una commedia, non vogliate biasimarla se ella non è latina, o in verso, o di lingua polita; chè, se egli fosse fra i vivi a questi tempi, non farebbe le sue commedie di altra maniera che di questa medesima, di cui sete spettatori. E soggiunge che non vogliate far giudizio di questa a le sue, che scritte lasciò, chè vi giura per Hercule e per Apollo ch'elle furono recitate altramente che non stampate oggidì; perché molte cose stanno bene nella penna, che nella scena starebbero male.>>²⁶

Affermava con chiarezza che se Plauto fosse vivo in quel periodo, concepirebbe diversamente le sue opere e che le commedie dello scrittore latino furono recitate diversamente da come furono stampate. Nel mondo del teatro lo spirito di conservazione è quasi inesistente, forse perché lo spettacolo è per sua natura destinato a esaurirsi in sé stesso. Le carte e gli oggetti che sono serviti a una rappresentazione scenica, tranne qualche caso, vanno distrutti. Anche per quanto riguarda il lavoro di A. Beolco purtroppo si hanno documenti molto scarsi e frammentati. C'è una sua opera giovanile, *la Betia*, della quale si conservano due diverse redazioni manoscritte, la prima redazione si trova in un codice conservato nel museo Corner di Venezia, la seconda, che presenta un'ampia lacuna, è compresa in uno zibaldone di testi ruzanteschi incluso in un codice miscelaneo della biblioteca Marciana

²⁶ Ruzante Teatro: op. cit. *La Vaccaria* pag.1043

CAP.5

Drammaturgia Ruzantiana: Natura e Società

5.1 *Nuovo linguaggio*

Già dalle sue prime codificazioni, la commedia ha svolto la funzione di imitazione e riproduzione degli aspetti più bassi e quotidiani del reale. Nota è infatti, la sua definizione di - *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritas* - attribuita al “De Republica” di Cicerone che fa della commedia un esempio significativo del realismo che riproduce le dinamiche sociali. Il comico è ripetutamente disegnato come una espressione di erotismo sfrenato e liberazione degli istinti primordiali. Il miscuglio tra *ridiculus, salsus e facetum*, si trasforma in autori come Menandro e Aristofane, Plauto e Terenzio e poi nel Rinascimento, in un genere teatrale dalle caratteristiche definite e, attraverso la commedia, si attiva un dispositivo sottile di manipolazione e condizionamento delle coscienze. Per questa via, in epoca rinascimentale si converge verso un nuovo codice a sostenere più efficacemente la mimesi del reale sulla scena. Angelo Beolco (Ruzante) rappresenta una figura eccentrica e fondamentale nel contesto erudito rinascimentale, è una tappa fondamentale nello svolgimento della letteratura pavana, rimanendone nume tutelare per secoli. La sua drammaturgia, concepita e rappresentata appunto dal vernacolo padovano, non si allontana in modo deciso dalla prassi comica coeva ma si distingue per immagini e temi. Centro propulsore della vitalità comica Ruzantiana è la figura più volte menzionata del contadino. Il suo profilo disincantato si intreccia con l’esplorazione che il Beolco realizza sul “naturale”. Il villano è il punto di vista etico del mondo e delle sue manifestazioni. Questo mondo assume i caratteri apocalittici del “roesso mondo” il mondo alla rovescia, come lo identifica lo stesso Ruzante, in cui ogni evento è soggetto all’insensato decadimento nella “snaturalità”, cioè all’abbandono di qualsiasi logica legata alle leggi di natura e la loro corruzione ad opera dell’uomo. Ruzante assume un sistema etico-filosofico in cui collimano sollecitazioni provenienti da più istanze. Innanzitutto, l’antitesi etica tra universo rurale e quello urbano che porta all’estremizzazione della vitalità contadina, condizione che avvolge sia la sfera linguistica che quella concettuale. L’immagine del contadino, che nelle sue alterne vicende e nel suo modo di rapportarsi con il “roesso mondo”, vi soccombe, raccoglie nella sua completezza i codici espressivi del teatro ruzantesco. Assumendo quella del contadino come chiave di lettura anti-intellettualistica del mondo, il teatro di Ruzante si pone come antagonista nei confronti del classicismo della prima metà del cinquecento. I suoi personaggi intrisi di materialismo, sono contrapposti allo spiritualismo e al neoplatonismo rinascimentale, così facendo, Beolco offre al suo

pubblico una nuova immagine dell'amore, dell'eroismo, della cultura in generale, non più contemplativa ma sensuale e dinamica. La vera rivoluzione ruzantiana è nell'uso della lingua, il pavano duro, rozzo, terragno con cui il Beolco si oppone alle imperanti regole bembesche. Polemica linguistica di alto livello, destinata a far sorridere un pubblico in grado di cogliere all'istante i riferimenti (es. il secondo atto della *Betia* tutto giocato sulla satira agli Asolani²⁷). Grazie a questo potente mezzo espressivo che diventa voce e lingua del protagonista, Beolco rivela la sua stessa intelligenza e dà il via a un'esperienza inedita del suo percorso in cui temi mai prima evidenziati con tale veemenza comunicativa come: la fame, il sesso, la sopravvivenza, i rapporti umani, la guerra, la politica, la carestia, la famiglia, il lavoro dei campi, divengono parte di una mutata prassi comico-mimetica. Beolco discende nei meandri primordiali degli istinti e li scruta non solo per rappresentarli in scena, ma trasformandoli in atto di denuncia sociale, disillusione delle immagini e temi decantati dalla cultura cortigiana, esempio ne sia il caso dell'immaginario pastorale, oscurato dal cosiddetto "teatro della crudeltà contadina"²⁸ in cui Ruzante è impietoso, evidenzia la durezza del mondo contadino basato sul soddisfacimento dei bisogni primari. All'immaginario amoroso platonico e neoplatonico, petrarchesco e bembesco, adduce la sensualità animalesca della gente della campagna, esprime una spietata volontà di coglierla com'è, non fa alcun tentativo per cercare di migliorarla, nemmeno moralmente. Ciò che Ruzante vive e presenta al suo pubblico, non è solo una riflessione dell'autore su una nuova esperienza teatrale, ma un'analisi più accurata, un'indagine più profonda effetto di numerose letture di altro genere. La fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta del '500 furono attraversati dall'intenso dibattito teologico scatenato dalla Riforma, furono pubblicati gli scritti di Lutero e di Erasmo da Rotterdam che si affermarono in Italia insieme alle utopie politiche di Tommaso Moro venendo poi divulgati anche nei centri rurali. È logico pensare che anche il nostro Angelo subisse l'influenza di queste opere e lo si può notare nei toni e contenuti delle due "Orationi" in cui il suo accalorato messaggio è incline a tesi vicine alla fede protestante. Ciò non delinea una propensione religiosa dell'autore, anche se una certa tensione verso l'umanesimo evangelico di Erasmo si riconosce in alcune sue opere come ad esempio "il Parlamento".

5.2 *Le Orationi*

Le *Orationi* riflettono i sentimenti, i pensieri e l'ironia che permeano tanta parte delle commedie, si può cogliere il distacco ironico dell'autore dal contadino. Domina la tenera simpatia per i lavoratori dei campi che nei fatti rappresentano la gente povera, oppressa. Nella prima *Oratione* si riconosce di fatto la perorazione che una persona colta rivolge a un'altra di pari grado o superiore (il cardinale

²⁷ Teatro Ruzante: op. cit. pag.239 e nota 141 a pag.1331

²⁸ Carlo Fanelli: *Natura, società nella drammaturgia di Ruzante*, pag.3, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti- (Bologna 13-15 settembre 2018)

Marco Cornero alla presenza del quale fu recitata il 15 Agosto 1521). Le argomentazioni impiegate con notevole efficacia comica, mettono in contrapposizione il bel mondo rusticano da cui proviene quel contadino e il “roesso mondo” della città.

Perché l'è el cancaro a cazarse don'no se de' e don'no è onesto, e mo mi, che a' son mi, mo a' son, com disse questù, om compio, a' guardo ben com a' fazo; e perzòntena, Rebelissimo Messier lo Sgardenale, a' n'he vogiù vegnire a farve sto sprolico a Pava. Perché? Mo perché qui i cancaro de qui(i) sbagiafaore e de qui(i) cagariegi sletràn l'aere abù per male. Chè, come dise el proverbio: << Non bene conviene zodie co samaritai >>, che vien a dire che no sta ben donziè co mariè. Mo perché? Mo perché, cussi i çitaini ne trogna e ne deleza nu puoveri containi da le vile [Perché è il canchero a cacciarsi dove non deve e dove non è onesto, e io, che son io, e sono, come si dice, un uomo compito, guardo bene ciò che faccio; per questo motivo, Reverendissimo Messer Cardinale, non ho voluto venire a farvi questo discorso a Padova. Perché? Ma perché quei cancheri di chiacchieroni e cacarelli di letterati l'avrebbero avuta a male. Chè come dice il proverbio: << non bene convengono giudei e samaritani >>, il che vuol dire che non stan bene scapoli con maritati. E perché? Perché, come gli scapoli cercano di far becchi i maritati, così i cittadini ci burlano e ci dileggiano, noi poveri contadini delle ville²⁹].

Un'antinomia che definisce la scelta da parte dell'autore di quei valori di vita primigenia contrapposti all'astratta e consueta vita cittadina che si manifesta ancor più chiaramente con l'adozione della lingua pavana. Si sa che la seconda *Oratione* fu rappresentata da Ruzante nel 1528 ad Asolo in occasione della designazione a cardinale di Francesco Cornaro. Qui ciò che prima identificava la giocosità del mondo contadino, lascia il posto alla mesta verità sulle difficoltà giornaliere causate dalla carestia di quell'inverno e dalla guerra. La durissima realtà demolisce la costruzione comica ruzantiana, lo costringe ad assumere accenti dolorosi e stringenti come l'invettiva contro chi ha speculato sulla povertà dei contadini.

.....In colusion, l'è doventò, sto mondo, co'è na tera vegra. Guardè che a' vezè pì un innamorò. A've sé dire che la fame ghe ha cazò via l'amor dal culo, che i no se àldega innamorare per no tuorse spesa a cà; e qui susti e qui sospiri che se solea trar d'amore, adesso se trà dafame. Tuti sta de mala vuogia e tuti se lamenta e tuti va ch'a' dissè el ghe inse sangue dal naso. E se un tra' qualche sgrigneto, el ghe va, com disse la bona femena, puoco in dentro. Tute le bone usanze è perdù, e com muore un, adesso, guerdè che i ghe bagne tropo i fazoliti andarghe pianzando drio. [.....In conclusione, questo mondo è diventato come una terra incolta. Guardate se vedete più un innamorato. Vi so dire che la

²⁹ Teatro Ruzante: op. cit. pag. 1184-1185

fame gli ha cacciato l'amore via dal culo. Nessuno osa più innamorarsi, per non prendersi spesa in casa; e quei singhiozzi e quei sospiri, che si sollevano trarre per amore, adesso si traggono per fame. Tutti stanno di mala voglia, tutti si lamentano, tutti vanno attorno con un'aria che direste che gli esce sangue dal naso, e se qualcuno fa qualche sorriso, gli va, come disse la buona femmina, poco dentro. Tutte le buone usanze sono perdute, e quando qualcuno muore, adesso, guarda se si bagnano troppi fazzoletti per andargli dietro piangendo.]]³⁰

Ad un certo momento della scena, in merito a certe odiose pratiche usuarie recitava:

El disse Messer Ieson Dio al nostro pare Adamo, e an a nu tuti che ghe seòn vegnù drio: << In suore vultu tui te magnarè pane tui >>. Mo el me pare cha la vaghe a un altro muò. Cha nu, che a' suòm, a' no in possòn mai aére tanto che ne faghe, e s' a' bisogna, s' a' vogian vivere, che a' 'l togion sempre a usura. E perché el dare a l'usura è un gran pecò, el s'in cata puochi ch'in daghe, e qui puochi, per el gran pecò, vuole fare gran guadagno; e nu, perché a ' no possòn far con manco, a' scapòn su quele zùzole e zucole, e s' ne deroinòm senza colpa. [Dice Messer Gesù Dio al nostro padre Adamo e anche a noi tutti che gli siamo venuti dietro: << Tu ti guadagnerai il pane col sudore della tua fronte >>. Ma mi pare che ora vada in un altro modo, che noi che ci sudiamo dietro, non ne abbiamo mai, e gli altri che non ci sudano, lo mangiano. Ma lasciamola pur andare, giacchè il canchero vuole così: noi ci sudiamo, eppure non ne possiamo mai avere tanto che ci basti, e bisogna, se vogliamo vivere, che lo prendiamo sempre a usura. E poiché il dare a usura è un gran peccato, se ne trovano pochi che diano, e quei pochi, per un così gran peccato, vogliono fare un gran guadagno; e noi, perché non possiamo fare con meno, ci tocca pigliar su quelle giuggiole e giuccole, così ci roviniamo senza colpa.]]³¹

5.3 Primo Dialogo (Parlamento del Ruzante qual jera vegnù da campo): conosciuto anche come *Reduce*

Angelo Beolco con questo dialogo creò un personaggio indimenticabile, diede a quel carattere una propria originalità. Il protagonista Ruzante è sì un buffone, ma con una carica travolgente di vitalità, di verità che rende assai difficile escluderlo da questa nostra misera umanità. Con tutto il vanto da prode guerriero, con le paure, le finzioni, gli atteggiamenti ridicoli, rimane tuttavia un autentico contadino, uno di quella marmaglia che, la voglia di arraffare, spingeva a mescolarsi con soldati combattenti nelle guerre che, ancora nel terzo decennio del '500, insanguinavano le pianure della

³⁰ Teatro Ruzante: op. cit. pag. 1210-1212

³¹ Teatro Ruzante: op. cit. pag. 1216-1217

Lombardia e spesso, ormai reduci, tornavano a casa più miserabili di prima. Spietata è la riflessione, tratta dal vero (il povero reduce dice di aver veduto coperto di innumerevoli ossa di morti il campo di Ghiara d'Adda, dove i veneziani s'affrontavano con i francesi al grido di guerra che esalta il nome sacro della nostra patria e il santo protettore della Repubblica: << Italia, Italia! Marco, Marco! >>³²) sugli orrori della guerra, non solo quelli dei campi di battaglia, ma le conseguenze che essa ha determinato sulla psiche, sui rapporti umani, sulle quotidianità. Ruzante non è solo il contadino che torna dalla guerra frastornato e sconfitto, che trova la moglie Gnuà dedita alla prostituzione e nel disgraziato tentativo di strapparla al protettore, ne subisce la furia selvaggia che lo lascia tramortito dalle percosse; è anche colui che per mascherare la propria ignavia inventa scenari assurdi e patetici, racconta frottole gigantesche per poi riderne amaramente assieme a Menato, amante di Gnuà, quasi in preda a una dolorosa follia. È una dimensione teatrale che produce gli argomenti e raggiunge le dimensioni reali di un momento storico che l'Europa vive nel periodo in cui il dialogo beolchiano è ambientato e ne individua una dimensione pan-europea. Il tema della povertà delle popolazioni rurali mostrato dal teatro di Ruzante, è parte di un problema che interessa, con aspetti diversi, tutta l'Europa del tempo, sia da un punto di vista di ordine pubblico, dovuto alle rivolte contadine (es. la rivolta dei contadini nel 1525 capeggiata da Thomas Muntzer nella Germania attraversata dalla riforma luterana) e demografico a causa dei flussi migratori tra campagna e città. Il teatro e le sue trasformazioni, in particolar modo quello di Ruzante è uno degli esempi più stimolanti di comunicazione fra il mondo produttivo e quello culturale. Il "Teatro povero"³³ di Beolco a differenza del teatro di corte coevo, dà voce ad un mondo sommerso portato alla luce dalle carestie e le guerre.

³² Emilio Lovarini: op. cit. pag. 356

³³ Carlo Fanelli: op.cit. pag.7

CAP.6

Secondo dialogo: Bilora

6.1 Premessa

Il secondo *Dialogo*, noto con il nome di *Bilora*, vede come centro della vicenda, il contadino protagonista; il suo soprannome, in lingua pavana designa la faina, la donnola, animale a cui il sentito popolare attribuisce una istintualità subdola e sanguinaria. Il protagonista del *Dialogo* è infatti sanguinario, turbolento, bieco, natura molto diversa dal personaggio Ruzante del primo *Dialogo*. È completamente diversa anche la fine del dramma, che si chiude con un omicidio. Questo epilogo è unico nel teatro ruzantiano e forse, anche in tutta la commedia cinquecentesca. Il reduce militare e il profugo civile sono due tipi su cui il determinismo sociale incombe con esiti differenti. L'eroe del primo *Dialogo*, il reduce, soverchiato dalla vergogna, fugge in un impossibile sogno di rivalsa; il profugo civile, protagonista del secondo *Dialogo*, prostrato dall'umiliazione ritrova la sua natura elementare, sanguinaria e conclude con un gesto a suo modo conseguente. Più opaco e torvo di Ruzante, Bilora non può far altro che accettare il suo essere cieco e violento. Le parti sono infatti interpretate da due attori diversi: mentre il Ruzante del *Parlamento* era impersonato dal Beolco, il Bilora era interpretato da un altro attore della compagnia diretta dal Ruzante, di nome Castagnola.³⁴ Il secondo *Dialogo*, descrive un momento ulteriore nell'inventario dei disastri di guerra che interessavano il Beolco al momento della sua composizione.

6.2 Trama del Bilora

Bilora si reca a Venezia per ricondurre a casa la moglie che lo ha lasciato per seguire, conquistata dalle lusinghe di una vita agiata, il vecchio ma ricco Andronico. Qui incontra Pitaro con cui si confida e chiede aiuto. Pitaro, che vive l'emarginazione della città, ma ha acquisito un po' di esperienza e di modi cittadini, si offre di aiutarlo dandogli dei consigli e inoltre, promette che intercederà personalmente presso Andronico. Bilora si incammina verso la casa di Andronico, dove conta di trovare la propria moglie Dina. Lei sorpresa e impaurita, teme di essere picchiata, Bilora la rassicura dicendole che desidera solo di riportarla a casa. Dina si lamenta del modo in cui la tratta Andronico

³⁴ Ruzante Teatro: op. cit. introduzione pag.LI

e gli promette di tornare a casa; solo gli chiede di parlare prima con Andronico. Bilora, ricevute alcune monete dalla donna, si avvia soddisfatto verso l'osteria che si trova in fondo alla calle per mangiare e lenire finalmente la fame che lo attanagliava. Andronico ancora all'oscuro di tutto, giunge nel frattempo a casa, è felice, rivisita i suoi ricordi e si sente ora appagato e ringiovanito dalla presenza della donna. Arrivano, qualche momento dopo, a casa di Andronico, Pitaro e Bilora. Il primo bussa alla porta, mentre il secondo rimane defilato. Pitaro chiede ad Andronico di lasciare andare la donna e questi, irritato, gli risponde in modo caustico. Si rende necessario sentire il parere di Dina che non manifesta alcuna intenzione di tornare a casa con un uomo che definisce sfaticato e violento. Bilora ha un alterco con Pitaro la cui mediazione si è rivelata un fallimento e rimane solo a meditare vendetta, nel farlo, mima la scena facendo un gran schiamazzo. Poco dopo, Andronico stizzito dallo strepito, esce sulla calle e qui viene aggredito e ucciso da Bilora.

6.3 *I personaggi*

Nella commedia del Cinquecento i personaggi sono degli stereotipi derivati dalla commedia latina e greca. C'è il giovane bello e povero, il ricco vecchio, viscido e senza vigore che usa il denaro per prendersi la bella di turno; c'è il contadino ora furbo ora sciocco e culturalmente ridicolo. La donna che è l'oggetto del contendere e dei desideri, appare frequentemente sotto le spoglie di innamorata del giovane o di donna allegra oppure di una poco di buono e ruffiana. Infine c'è il servo che parla poco e vale poco. Raramente si presenta come l'astuto consigliere del giovane ingenuo e fragile, la maggior parte dei casi, è individuo servizievole, umile o semplice esecutore degli ordini del padrone. Questi stereotipi che sembrano immutabili, nella commedia del '500 e soprattutto in quella del Ruzante prendono vita, sono personaggi reali, come i componenti della propria famiglia, i vicini di casa o coloro che si incontrano casualmente per strada. Sono i rappresentanti di una società vera, gli appartenenti alle varie classi sociali. Nel caso di *Bilora*, sono imitazioni perfette della realtà, uno spaccato assolutamente rappresentativo della quotidianità. Il Bilora personaggio, è il contadino sfruttato, socialmente emarginato e derubato, per così dire, della moglie e che si avventura in città per tentare di riprenderla. Pitaro è il cittadino, vive di espedienti e piccoli favori, Andronico è il vecchio che ha un po' di denaro e di cultura. Dina è la moglie di Bilora, è una contadina che accetta e sostiene le offerte del vecchio pur di abbandonare una vita di stenti e di percosse. Zane è il servo a cui nessuno bada, è il nulla che esiste. Ognuno di loro ha impresso il marchio della propria classe sociale. Bilora è emarginato nel suo mondo contadino, Pitaro in quello cittadino, ambedue in ambiti diversi sottomessi alla propria ignoranza. Andronico non è eccessivamente ricco, ha superato il limite della povertà, ha una casa, un po' di cultura ed è in condizione di togliersi qualche sfizio: andare nel contado

e rubare la donna di qualche contadino. Costoro si palesavano come prede abbastanza facili; pativano la fame e subivano la violenza dei mariti inetti che le battevano come se fossero delle bestie. In questa parte del mondo il vecchio ricco aveva gioco facile, in città, viste le sue condizioni sessuali, non avrebbe avuto il medesimo successo. Questi personaggi nel loro degrado, definiscono due mondi, quello del contado e quello della città. Sono due mondi contrastanti dove la città sfruttava la campagna e il contadino paradossalmente, riusciva a trovare più cibo in città che nelle campagne dove si produceva. Bilora è uno sciocco, ma soprattutto inesperto e quando arriva in città incontra Pitaro al quale chiede aiuto. Questi, pur essendo un cittadino emarginato, occupa nell'area urbana, un gradino sociale ed esperienziale più alto di Bilora. Andronico è situato a un livello relativamente più alto, è escluso dalla vita attiva e culturale, ha solo un po' di denaro che usa per garantirsi un po' di svago a pagamento. Tutto sommato, un quadro sociale decisamente squallido.

6.4 *Il linguaggio*

Nella commedia risulta abbastanza evidente la differenza tra il linguaggio di Bilora e Pitaro da un lato, e Andronico dall'altro. Il primo è un linguaggio popolare, il secondo è un linguaggio più dotto, artificiale, cittadino. C'è un aspetto che mostra in modo semplice e immediato le differenze linguistiche e sociali: i discorsi dei primi due sono pieni di espressioni senza senso, vuote che costituiscono degli intercalari privi di significato, Bilora (soprattutto) e Pitaro infarciscono il loro linguaggio con espressioni che non corrispondono a oggetti o ad azioni, sono mere imprecazioni caratteristicamente vuote, il loro dire è solo un'espressione vocale, un gonfiare il discorso, perdono completamente il riferimento con l'oggetto o il fatto corrispondente. Non capiscono che il linguaggio è veicolo di conoscenza e comprensione e come tale deve essere corretto e provvisto di significato. Nei loro discorsi si avverte preponderante la forza istintuale che li guida rendendo inadeguata la conoscenza del funzionamento del linguaggio, è una forza dettata dalla fame di cibo e di sesso. La cultura dei due è estremamente limitata, Bilora si macchia di un omicidio senza comprenderne la portata morale e sociale, Pitaro ha qualche conoscenza in più ma si tratta per la maggior parte di espedienti frutto del suo arrabattarsi nella routine cittadina. È facile osservare che la stragrande maggioranza degli intercalari riguardano la sfera sessuale: *pota*(vagina), *totani* (testicoli o più propriamente palle), *merda*, *culo*, *merdare* ed altre espressioni amene. C'è uno straordinario *pota all'amore* (*pota an l'amore*) nel primo monologo.³⁵ Anche la sfera religiosa contribuisce a fornire intercalari colorati e caratteristici: *Domene Cribele* (Dio Cristo) scena terza,³⁶ al sangue de

³⁵ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 549

³⁶ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 559

Domenesteche (al sangue di Dominesteco), scena decima.³⁷ Un'altra area visitata sovente, è quella della fame insaziabile, del cibo sempre insufficiente *sangue del mal de la loa* (al sangue del mal della lupa),³⁸ la lupa è sempre affamata. Altro territorio percorso è quello della morte e della malattia: canchero rimanda al cancro, al sangue di... individua principalmente le stragi in battaglia, triste compagnia del quotidiano ma anche al sangue di Cristo. Andronico sarebbe oggi definito come una persona agiata, ha una discreta conoscenza della lingua (o del dialetto), ogni tanto sbruffoneggia impreziosendo il suo linguaggio di parole o citazioni latine. Si tratta probabilmente di acquisizioni dovute alle giovanili frequentazioni altolocate e a vaghe reminiscenze scolastiche. La Dina si esprime allo stesso modo del marito rozzo e inconcludente, succube dell'ambiente miserevole in cui vive. Zane, il servo, nelle poche occasioni in cui interviene, parla in dialetto bergamasco. Nel Dialogo ci sono il pavano di Bilora e Dina, il padovano-veneziano di Pitaro e un po' di Bilora e Dina, in fin dei conti è il dialetto popolare che si parla in campagna e città. Compare come accennato prima, anche il dialetto bergamasco del servo. Andronico invece, usa un dialetto veneziano complesso e articolato che a rigore può definirsi lingua. Oltre al linguaggio la commedia viveva in realtà, sulla mimica degli attori (Ruzante solitamente interpretava i suoi personaggi), che imprimevano ritmo e vivacità alle azioni scatenando l'ilarità e la risata del pubblico nobile e cittadino. Effettivamente, il contadino a cui il nobile o cittadino veneziano portava via la moglie, diventando oggetto di scherno, concretizzava nella scena un momento straordinariamente ridicolo. Chi assisteva allo spettacolo apparteneva alla nobiltà veneziana e alla borghesia cittadina, queste classi sociali, andavano personalmente nei campi e nell'entroterra a riscuotere le tasse dai contadini, avevano quindi esperienza diretta di ciò che abilmente il commediografo portava in scena.

6.5 I monologhi

La commedia presenta tre monologhi: all'inizio quando Bilora entra in scena e recitando informa il pubblico dell'antefatto (scena prima), il secondo, nella scena quarta quando appare Andronico, e il terzo alla scena undicesima quando Bilora mima e medita l'omicidio. Il primo monologo inneggia alla potenza dell'amore (Bilora entra in scena imprecando e borbottando):

“Orbéntena, on’ no va uno inamorò, e on’ no ‘l se fica? El no se ghe ficheràe gnan na sbombarda. Pota an l’amore! Chi arae mé dito chel’amore m’aesse tirò sù fieramen, che ‘l m’aesse menò in zente ch’a’ no viti mé, e fuora de cà mia? Ch’a’ no sé on’supie, mi. I dise che l’amore no po’ fare, o che ‘l no sa fare; mo a’ vezo mi che ‘l sa fare e che ‘l fa

³⁷ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 573

³⁸ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 575

*fare zò che el vuole.*³⁹” [Orbene, dove non va un innamorato, e dove non si ficca? Non ci si ficcherebbe neanche una bombarda. Potta anche all’amore! Chi avrebbe mai detto che l’amore mi avrebbe tirato così fortemente da menarmi tra gente che non vidi mai, e fuori di casa mia? Che non so dove sono, io. Dicono che l’amore non può fare o che non sa fare; ma io vedo che sa fare e che fa fare ciò che vuole].

L’amore ha spinto Bilora a Venezia, posto pericoloso e sconosciuto, ha intrapreso un viaggio irto di ostacoli e imprevisi pur di riportare la sua “cristiana” a casa, insomma l’amore tira più di tre paia di buoi.

*“.....Lagòn pur dire, lagòn pur anare... che tira pì l’amore a uno che supia inamorò, che no fa trepara de bùo...”*⁴⁰[Lasciamo pur dire, lasciamo pur andare... che tira più l’amore a uno che sia innamorato, che non fanno tre paia di buoi].

L’amore è nei giovani, ma stuzzica anche i vecchi, come quello che gli ha portato via la donna. Voleva andare a tirare barche, e qualcuno gli ha tirato fuori di casa la moglie. Desidera trovarla e chiedere un pezzo di fame perché ha fame.

*“...El ghe n’è an che dise che l’amore se fica lomé in zòene, e che ‘l fa nare in veregagia lomé i zòene. A verzo pure, mi, che ‘l ghe va an d’i viegi.....”*⁴¹ [C’è anche chi dice che l’amore si ficca soltanto nei giovani, e che fa andare in fregola soltanto i giovani. Vedo invece che ci vanno anche dei vecchi].

A un certo punto del monologo Bilora fa una riflessione e cambia tono e sembra trarre delle conclusioni quantomeno bizzarre vista la situazione.

*“.....A’ volea pur nare a tirar barche,⁴² e de dì e de note; altri me ha tirò me mugiere fuora da ca’a mi, che Dio el sa se mé pì la porò vere.....A’ muoro da fame, e s’i a’n’he pan; e s’i a’n’he gnian dinari da comprarne.....”*⁴³ [Volevo andare a tirare le barche, di giorno e di notte; e un altro mi ha tirato la moglie fuori di casa a me, che Dio sa se la potrò mai più rivedere.....Muio di fame, e non ho pane, e non ho neanche denari per comprarne].

Ciò che emerge chiaramente dal monologo, sono due valori essenziali e unici concepiti dal protagonista: il sesso e la fame. Lo scrittore si preoccupa di fare emergere l’aspetto istintuale del

³⁹ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 549

⁴⁰ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 549

⁴¹ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 549

⁴² *Nare a tirar barche* ‘andare a tirar barche’ con l’alzana, lungo i canali che intersecano la campagna veneta, allora molto usati come vie di trasporto e di comunicazione. Il ripiego è praticato anche oggi dai braccianti nei periodi di disoccupazione. Ruzante Teatro, op. cit. nota 7 pag. 1380

⁴³ Ruzante Teatro: op.cit. pag. 549

contadino agli occhi del pubblico, esaltando l'immagine incivile e rozza del contadino pavano. Il monologo di Andronico (scena quarta) è tendenzialmente petrarchesco: ricorda la sua giovinezza, gli amici che lo rimproveravano di essere un sognatore e lo esortavano a mettere i piedi per terra, a prendersi una donna e a divertirsi con lei prima che la vecchiaia si impadronisse del suo vigore.

“...Mi e' me arecordo, al mio tempo, quando quelle bone memorie, maxime missier Nicoletto d'i Aliegli e missier Pantasileo da ca' Bucentoro, lo So Magnificenzie, me diseva: << Che vuol dir, Andronico, che ti sta cussì pensoso, de mala vuogia? Chè diavolo no te truòvistu una fia, e date piaser con essa? Quando vorastu aver piaser, né bon tempo? Quando no ti porà pi?.....>>”⁴⁴ [....Io mi ricordo, al mio tempo, quando quelle buone memorie, specialmente messer Nicoletto degli Allegri e messer Pantasileo di Ca' Bucintoro, le loro Magnificenze, mi dicevano: << Che vuol dire Andronico, che te ne stai così pensoso, di mala voglia? Perché diavolo non ti trovi una ragazza, e ti dà piacere con lei? Quando vorrai aver piacere e buon tempo, quando non potrai più?.....>>].

Andronico, racconta a se stesso, ma rivolto al pubblico, le peripezie che ha incontrato e le fatiche a cui si è sottoposto, per portare via Dina a suo marito, la considera come un angelo cherubino, la lascia spendere e spandere a suo piacere senza che lui obbietti nulla, teme solo che il marito venga a riprendersela. L'amore lo ha rigenerato dandogli nuovo vigore al punto che potrebbe mettersi a ballare ed è sicuro che lei lo curerà in caso di bisogno.

“.....E' digo che son si in su la gamba, che me bastarave l'anemo de balar quatro tempi del zogioso⁴⁵, e farlo strapassao ancora, e anche la rosina, e farla tuta in fioreti, che no sarave minga puoco! Poh sì, la serà bona de mile cosse, sta fia. Una, la me restaurerà quando me vien el mio cataro, e quando anche sarò fastidiao; l'altra, averò con chi sborar e dir i fati miè....”⁴⁶. [Dico che sono tanto in gamba, che mi basterebbe l'animo di ballare quattro tempi del gioioso, e farlo anche strisciato, e di ballare anche la rosina, e farla tutta in figure, che non sarebbe mica poco! Oh sì, sarà buona da mille cose questa figliola. Una, mi curerà quando mi viene il mio catarro, e anche quando sarò indisposto; l'altra avrò con chi sfogarmi e dire i fatti miei.]

È la visione che si aveva della donna di quel tempo. Andronico gode ad essere coccolato e anche, un po' perversamente, maltrattato ma lei deve sempre essere disponibile. Venezia era piena di donne che sapevano imporsi ai propri nobili o ricchi mariti, come il contado era pieno di uomini simili a Bilora,

⁴⁴ Ruzante Teatro: op.cit. pag. 561

⁴⁵ Il *zogioso* e *la rosina* erano tra le danze più diffuse a Venezia e tra le più note del tempo. La seconda traeva origine dal capoverso di una ' canzone a ballo 'che l'accompagnava. I *fioreti* sono evidentemente figure plastiche di alcuni momenti della danza. Ruzante Teatro: op. cit. nota 32 pag. 1384

⁴⁶ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 563

la forza del Dialogo ruzantesco è quella di presentare i vari personaggi in modo facilmente identificabile ma di porli a una conveniente distanza sociale affinché il racconto, pur disegnando la realtà del tempo, fosse da parte del pubblico, riferibile genericamente ad altri. Il monologo finale (scena undicesima), è un tentativo farsesco e misero di Bilora di simulare l'omicidio; controlla l'affilatura del coltello, si sdoppia tentando di interpretare sé stesso e il vecchio. Il suo pensiero vaga confusamente cercando di visualizzare i tratti con cui si presenterà il futuro dopo il fatto, cercando di cogliere l'aspetto che potrebbe essergli più conveniente e sicuro. Ma è un sempliciotto spaesato e ignorante, non conosce la realtà cittadina e le regole sociali che sono fatte rispettare dallo Stato con la forza e la pena capitale.

....Taméntrena, a' sé ben zò che a' m'he pensò. Con vega che 'l vegne de fato fuora, a' ghe borirò adosso de fato; e sì a' ghe menerè su le gambe, e elo cairà in tera de fato e a la bela prima. E man zò per adosso, per longo e per traerso! Gran fato ch'a' no ghe faghe borir gi uogi e la vita...⁴⁷ [Basta, so ben io ciò che ho pensato. Quando lo vedrò venir fuori, gli salterò subito addosso, e gli menerò alle gambe, e lui cadrà subito in terra, alla prima; e allora dai, giù addosso, per lungo e per traverso! (gestisce scomposto). Gran fatto che non gli faccia cacciar fuori gli occhi e la vita].

Si porta sotto un raggio di luce per controllare l'affilatura del suo coltellaccio da contadino.

...L'è miegio ch'a' proa un può a che muò a' farè. Orbéntena, a' cavarè fuora la cortela! Lagame vére se la luse. Cancaro, la n'è tropo lusente, el n'arà tropo paura.....⁴⁸ [E' meglio che provi un po' come devo fare. Bene, tirerò fuori la coltella! Lasciami vedere se luccica. Canchero, non è troppo lucente, non avrà troppa paura].

Poi preda dei suoi deliri, ipotizza i possibili movimenti e le decisioni che avrebbe potuto prendere dopo l'accaduto.

....E sì a' 'l legherè chialontena, stravacò a muò un gran boazon. E sì a' venderè po' la tabara , mi, e sì me comprerè un cavallo, mi, e sì a' me farè un soldò, mi, e sì andarè in campo⁴⁹. Agno muò, he puoca volontà de star a ca'...⁵⁰[E lo lascerò qua, disteso in terra come una gran cacata di vacca. E poi venderò il tabarro, io, e mi comprerò un cavallo, io, e andrò a farmi soldato, io, e me andrò al campo. In ogni modo, ho poca voglia di restare a casa....]

⁴⁷ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 574

⁴⁸ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 574

⁴⁹ La soluzione del servizio militare è sempre motivata, in questi villani, da una congiuntura estrema: il tentativo di sfuggire alla miseria rurale nel *Parlamento*, la latitanza e l'impunità dopo il delitto in *Bilora*. Ruzante Teatro: op.cit. nota 56 pag. 1387

⁵⁰ Ruzante Teatro: op. cit. pag. 577

Quando Andronico, attratto dallo strepito che proveniva dalla calle, esce di casa, si compie la tragedia, Bilora lo aggredisce con il suo coltellaccio, e a forza di fendenti lo uccide, poi urtando con un piede il corpo inerme, controlla che sia morto. (scena dodicesima)

*...l'ha cagò le graspe, elo... te l'egi dito?*⁵¹ [Ha cacato i raspi, lui...Te l'avevo detto?]⁵².

L'omicidio in scena non aveva precedenti. Fu una geniale intuizione di Ruzante. In precedenza la commedia aveva avuto sempre un aspetto edonistico, un momento di leggerezza, un attimo di evasione. Un omicidio significava far entrare anche nel mondo immaginario dell'intrattenimento, la forza brutale della realtà, della rude verità storica. Questa forza di pensiero, questi lampi creativi, caratterizzano l'eccentricità e la genialità di Angelo Beolco. Guardando la commedia ci si illude di evadere dalla realtà con il divertimento e la facile risata. Limitandoci a queste pur gradevoli sensazioni, la lettura dell'opera ne risulterebbe superficiale e banale. L'attore è una maschera, indossa una maschera, cioè recita un altro personaggio sulla scena (le maschere e la Commedia dell'Arte sono successive). È il personaggio più capace di togliere la maschera alla società, non il piccolo velo degli inganni e dispetti, ma quella grande maschera che separa la nostra coscienza sociale dalla realtà che noi stessi rappresentiamo. Venezia era sulla via del fallimento, anche se il denaro girava in città (ma non nel contado). I veneziani potevano sentirsi vivi e onnipotenti perché facevano la bella vita nelle ville lungo il Brenta, che continuavano ad essere costruite, o perché organizzavano feste sfavillanti. Ma sono le ultime energie di chi si ostina a mantenersi in vita quando è già morto. Il coltello arrugginito di Bilora, simboleggia la spina nel fianco di una società decadente. Il contadino sfruttato e dileggiato, è troppo ignorante per usare quel coltello, così i signori continueranno a fare la bella vita, a ubriacarsi di feste in villa, ma, la spina nel fianco, la minaccia, resta.

⁵¹ L'interrogativo, di straordinario effetto drammatico quale clausola di chiusura, è rivolto in apparenza al caduto, ma esprime in realtà l'attonito stupore di Bilora per aver saputo compiere l'azione a lungo vagheggiata, della quale nell'intimo egli non si riteneva capace. Questo stupore 'per eccesso' è la chiave tonale che caratterizza l'epilogo, e va attentamente valutato e reso dall'interprete che voglia evitare le suggestioni di un facile naturalismo (il Croce, conforme al gusto del suo tempo, parlava infatti di *Cavalleria rusticana*)

⁵² Ruzante Teatro: op.cit. pag. 579

Conclusioni

È noto che la fortuna del Ruzante culminò nella seconda metà del '500. I suoi contemporanei celebrarono il suo duplice genio di autore attore, gli decretarono un successo clamoroso a Padova a Venezia e Ferrara, la fama letteraria però, gli fu attribuita postuma. Tra la prima pubblicazione di una sua commedia nel 1548 e l'apparizione dell'ultima edizione collettiva nel 1617, le ristampe si susseguirono con frequenza. *Famosissimus e nominatissimo* sono attributi che precedevano il suo nome sui frontespizi. Poi nei secoli successivi la sua fama decadde rapidamente. I compilatori dei grandi repertori settecenteschi della nostra letteratura, gli dedicarono appena poche righe. Si tentò di dare varie spiegazioni alle cause che provocarono questo oblio, considerando, sia la decadenza della Commedia dell'Arte, i cui attori guardavano alla commedia ruzantiana come fonte sicura di ispirazione contribuendo in tal modo a tramandarne la memoria, sia con l'influsso prepotente della questione della lingua che portò i ceti colti a diminuire progressivamente il loro interesse per la letteratura dialettale. Ma il grande ostacolo, come per altri autori del teatro veneto cinquecentesco, rimase la difficoltà della lettura dei dialetti rustici, aggravata dalla sciagurata rovina tipografica dei testi. Negli anni in cui Angelo Beolco produsse le sue opere, si trovò a percorrere un itinerario che, iniziato con la *Pastoral* e terminato con la *Lettera all'Alvarotto*, costituì un unicum nel teatro italiano del 1500. Nessun altro autore di questo secolo sperimentò tante e così diverse forme drammatiche, nessuno come lui riuscì a calarsi nei problemi più scottanti della sua terra e del suo tempo traendone una straordinaria rappresentazione di verità. Egli creò un personaggio che divenne un'immagine quasi iconica. La sua capacità di costruire momenti di estrosità fonica e gestuale, influì profondamente sull'arte della recitazione. Nessuno come lui fu in grado di elaborare una lingua teatrale originale e di grande vitalità utilizzando materiale povero, come quello della precedente letteratura rustica pavana. In una civiltà nella quale il teatro si poneva di solito, come espressione letteraria entro la tradizione umanistica, il Beolco agì sul testo affinché entrasse in simbiosi con la comunicazione scenica, la parola scritta gli appariva estranea. Concepì persino le lettere (a una morosa, all'Alvarotto), come messaggi da inviare recitandoli, e non fissandoli graficamente su un foglio. I suoi testi, così veloci ed espressivi recitati sulla scena, purtroppo apparivano notevolmente ostici alla lettura sulla carta stampata. Il Ruzante era il commediografo che sperimentava sulla scena le sue opere: recitava, cantava, danzava, era la guida degli altri attori e l'organizzatore degli spettacoli che sottoponeva alla valutazione di spettatori aristocratici e villani. Aveva del teatro una concezione globale e indivisibile, come i poeti greci. Era, in questo suo modo di essere visionario e istintivo, un uomo del Rinascimento. Le commedie, i dialoghi e le lettere del Beolco non si possono inserire nel

modulo del teatro popolare, che è sempre ripetitivo di forme e contenuti, soggetto a consuetudini e poco esposto a modificazioni. Beolco sconvolse forme e contenuti, i suoi personaggi erano tratti polemicamente da una società in rapida trasformazione, tutti, anche se limitati e repressi da condizioni avverse, manifestavano la loro individualità, avevano la forza di interpretare l'ambiente che li circondava secondo un criterio di indipendenza personale. Sull'arte del Beolco inflù in modo determinante il suo sodalizio con Alvise Cornaro. Questo veneziano, esule in Terraferma, comprese che il teatro, tramite la finzione scenica, poteva trasmettere i messaggi più complessi e allusivi, aveva la forza di trasformarsi in strumento di persuasione, di accusa, di minaccia. Grazie alla sua fervida fantasia, il giovane Angelo riuscì a trasformare gli inviti e i suggerimenti dell'illustre protettore, in altrettanti momenti creativi. Il Pavano, dove la gente del contado flagellata dalla guerra, dalla carestia o coinvolta nella rivoluzione economica, costituiva una classe sociale emergente, offriva a uno scrittore come lui aperto alla vita, uno straordinario ambiente, ricco di sollecitazioni ed esperienze. Ruzante, prima ancora di essere un personaggio teatrale, era persona reale della quale l'autore si appropriò grazie alle vicende di un'esistenza vissuta tra città e campagna, tra Padova e il suo variopinto e stimolante territorio. Nel Ruzante personaggio si legge l'aspirazione al riscatto, anche se non sempre è una tensione consapevole, questo comporta un ideale segreto per un mondo nuovo nel quale il principio guida è nell'individuo, ed è questo l'aspetto per il quale Angelo Beolco detto Ruzante è un commediografo ancora vivo.

Bibliografia

- AA.VV. Convegno internazionale di Studi sul Ruzante a cura di Giovanni Calendoli e Giuseppe Vellucci, Venezia Corbo e Fiore editori 1987
- Angelo Beolco detto Ruzante Bilora a cura di Pietro Giancesini Padova 1530
- Giovanni Calendoli Ruzante, Venezia Corbo e Fiore copyr. 1985
- Antonio Cataldo Il Ruzante: (Angelo Beolco). Milano La Prora 1933?
- Filippo Crispo Angelo Beolco detto Ruzante: Atti del Convegno di studi e programma generale 1995. Padova papergraf. Stampa 1997
- Carlo Fanelli Natura e Società nella drammaturgia di Ruzante. Natura Società Letteratura. Atti del XXII congresso dell'ADI. Bologna 2018
- Toni Grossi-Francesco Grossi Storia di Padova dalle origini ai giorni nostri. Edizioni Biblioteca dell'Immagine 2014
- Emilio Lovarini Studi sul Ruzante e la letteratura Pavana. A cura di Gianfranco Folena. Editrice Antenore Padova MCMLXV
- Alessandro Marzo Magno Venezia una storia di mare e di terra. Giuseppe Laterza e Figli 2022
- Marisa Milani El pì bel favelare del mondo *saggi ruzantiani* Esedra editrice Padova 2000
- Marisa Milani Vita e lavoro contadino negli autori pavani del XVI e XVII secolo. Esedra editrice, Padova 1996
- Paolo Sambin Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante e di Alvise Cornaro, restauri di archivio rivisti e aggiornati da Francesco Piovan, Padova Esedra copyr. 2002

Giorgio Spini

Storia Moderna a cura di Marcello Verga UTET 2016

L. Zanini

Pernumia Ruzante, Pernumia grafica Erretre 1979

Ludovico Zorzi

Ruzante Teatro, a cura di Ludovico Zorzi, Torino
Einaudi 1969