

Alla luce di queste considerazioni, si può suffragare l'ipotesi che l'idea stessa di comporre un trattato di architettura sia stata suggerita a Filarete da Filelfo, suo maestro nello studio dei classici ed autore di una *Sforziade* in ventiquattro libri che ben si presta, fin dal titolo, ad essere accostata al trattato, e basata anch'essa sul modello degli autori greci.

L'umanesimo volgare del trattato di Filarete ha le sue basi in una conoscenza ed un trattamento asistematici e non scientifici delle fonti, rifeuse in un intreccio che rende l'opera un *unicum* molto lontano dagli altri esempi di trattatistica architettonica. D'altronde, è l'autore stesso a dichiarare fin dall'inizio apertamente il suo intento:

Parrà forse la mia prosunzione a volervi narrare simili modi e misure, considerato che altri valentissimi uomini abbino scritto opere elegantissime sopra questa facultà, antichi e moderni, come fu Vetrurio, il quale un degno trattato intra li altri ne fece, e Battista Alberti, il quale a questi nostri tempi uomo dottissimo in più facultà è in questa molto perito, massime nel disegno, il quale è fondamento e via d'ogni arte che di mano si faccia, e questo lui intende ottimamente, e in geometria e d'altre scienze è intendentissimo; lui ancora ha fatto in latino opera elegantissima. Sì che per questo, e ancora perché non mi sono esercitato troppo in lettere né in dire, ma in altro più che in questo ho dato opera, per queste ragioni parrà la mia più presto temerità e prosunzione a volere narrare modi e misure dello edificare. Ma secondo volgare, e perché in questi esercizi mi sono diletato ed esercitato, come in disegno e in isculpore ed edificare e in alcune altre cose e invistigare, quando tempo sarà, farò menzione. Per questo ne piglierò ardire, ché ancora credo che a quelli che non saranno così dotti piacerà, e quelli che più periti e più in lettere intendenti saranno leggeranno gli autori sopra-detti⁴⁶.

⁴⁶ Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato*, cit., libro I, pp. 9-11.

Poscritto

Tra la bibliografia che ho potuto consultare dopo la chiusura del saggio, almeno due opere meritano una menzione. È stato pubblicato il testo integrale della traduzione latina del trattato: Antonio Bonfini, *La latinizzazione del Trattato d'Architettura del Filarete (1488-1489)*, a cura di Maria Beltramini, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000. Nell'introduzione la curatrice indaga le trasformazioni subite dal registro linguistico dell'opera e dall'apparato iconografico, ed aggiunge importanti elementi alla conoscenza delle fonti del trattato. Inoltre, la monumentale opera *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di Antonio Pinelli, Modena, Franco Cosimo Panini, 2000, offre un'ottima schedatura fotografica della porta di Filarete, ed avvalorata la tesi 'comparativa', da me sommariamente esposta, tra le pagine del trattato e le ante della porta.

Francesca Bortoletti

TESTI DI LETTERATURA PAVANA: STUDIO CRITICO SU UN'IDEA DI TEATRO

Il primo a raccogliere i testi di lingua pavana¹ sparsi in codici manoscritti o in stampe rarissime fu Emilio Lovarini², offrendo, sul finire dell'Ottocento, un accurato apparato critico dell'allora quasi sconosciuta letteratura pavana, e dichiarando che quei testi «presen-

¹ Il dialetto pavano era propriamente la parlata del contado padovano. Ma con tale termine si intende una produzione dialettale che include un'area geografica, e quindi anche linguistica, molto più ampia.

² E. Lovarini, *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1894. Nell'antologia sono raccolti i sonetti di Marsilio da Carrara e Francesco di Vannoza dal cod. 59, c. 13v, del Seminario di Padova, rubrica *Dominus marsilius de carraria ad f. v.*; i sonetti pavani e alcuni dei sonetti in veronese rustico di Giorgio Sommariva, riportati con il titolo di *Sonetti anteriori al 1470*, dal cod. Otello, n. 10, della Biblioteca Comunale di Udine, del sec. XV, intitolato *Poesie de' secoli XIII, XIV, XV*; i sonetti pavano-ferraresi, riportati con il titolo di *Scene contadinesche del 1400*, dal cod. 283, cc. 1r-19r della Biblioteca Universitaria di Bologna, intitolato *Rime di Ermete Bentivoglio* (1494). Una serie di sonetti, riportati con il titolo di *Poesie politiche del 1509*, dal cod. Marciano It. XI 66 (= 6730) e dal cod. Marciano Lat. XIV 243 (= 4070). Sempre dal cod. Marciano It. XI 66 sono ripresi un *Contrasto. Dialogo. Sacoman e Cavazon*. (c. 361v) e *L'Alfabeto dei villani* (c. 313v). Seguono i *Mariazi da Padova* e un frammento, tratti dal cod. Magliabechiano, VII 1030, della Biblioteca Nazionale di Firenze, contenente a c. 105v il IV *mariazo* che comincia: *Frotola de vilan*; alle cc. 111v-116v i due primi *mariazi* uniti e cominciano: *El mariazo da padoa* e alle cc. 118v-20r i primi 200 versi del primo *mariazo*. I *mariazi* si trovano anche nella stampa della Palatina, E. 6. 5. 3, n. 24, intitolata *Mariazo da Padoua con doi altri / Mariazi bellissimi et certi sonetti*, datata dal Lommatzsch 1492. Sono inseriti nella raccolta anche tre componimenti tratti dalla stampa della Palatina, E. 6. 5. 3, n. 11, col titolo *El contrasto del matrimonio de Tuogno e dela Tamia el quale e bellissimo & novamente composto da ridere & sgrignare etc. Item un bel Testamento de un altro vilan da havere a piacere, & El Pianto de la Tamia*. I tre componimenti si trovano con lo stesso titolo anche nella stampa dell'Alessandrina, XIII a. 37, n. 12. Conclude la raccolta la versione mutila della *Betia* del Ruzante, che il Lovarini indica con il semplice nome di *Commedia inedita del Ruzante*, dal cod. Marciano It. XI 66, cc. 228r-246r.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

tano preziose reliquie di alcuni generi popolari e principalmente del teatro profano, del quale, per certo modo, possiamo seguire mercé loro lo sviluppo dalle prime frottole dei canta-in-banco – così scrive – alle commedie del Ruzzante»³.

Più di un secolo dopo Marisa Milani pubblica una nuova antologia dei testi pavani⁴, offrendo ulteriori contributi sul piano dell'analisi linguistica e delle tradizioni popolari e proseguendo l'intento, iniziato dal Lovarini, di ricostruzione di una tradizione poetico-letteraria che nella sua continuità «sarà base nel secolo successivo del fenomeno ruzantiano e di tutti coloro che, come Ruzante e dopo di lui, per secoli, assunsero il dialetto pavano rustico come lingua di poesia»⁵.

Lovarini e Milani individuano, quindi, nella produzione dialettale di area veneta, nelle «preziose reliquie di alcuni generi popolari e principalmente di teatro profano»⁶, il retroterra culturale oltre che linguistico e letterario su cui si sarebbe formato il teatro di Ruzante. Partendo da questa prospettiva colgono l'utilità di un'opera di censimento dei singoli documenti letterari al fine di tessere un filo di sviluppo il più possibile continuo di una tradizione poetico-letteraria, che dai primi contrasti trecenteschi arriva all'esperienza ruzantiana, passando attraverso lo sperimentalismo di fine Quattrocento.

Questo approccio ha certamente il merito di aver stimolato uno studio sistematico di materiali considerati generalmente marginali o legati al folklore, ponendo l'attenzione su un momento di grande speri-

³ E. Lovarini, *Antichi testi*, cit., p. III.

⁴ M. Milani, *Antiche rime venete*, Padova, Esedra, 1997. Alla precedente raccolta del Lovarini sono qui aggiunti nuovi testi che mirano a completare il quadro della letteratura rustica di area veneta. L'antologia si apre con il sonetto del *paduanus* di Niccolò de Rossi, assente nel Lovarini; sono inseriti tutti i sonetti in veronese e bergamasco di Giorgio Sommariva dal cod. Ottelio, n. 10 della Biblioteca Comunale di Udine e nuovi testi cinquecenteschi, come i sonetti in pavano-ferrarese tratti da una stampa veneziana del 1507, intitolata *Opera nuova de Uincentio calmeta: lo renzo carbone: Orpheo mantuano. Et Uenturino da pesaro; et altri auctori. Sonetti. Dialogi ala uilanesca. Capitoli. Epistole. Strambotti*, di cui già aveva dato notizia Vittorio Cian nell'introduzione alle *Rime* del Cavassico. Cfr. V. Cian e C. Salvioni (a c. di), *Le rime di Bartolomeo Cavassico notaio bellunese della prima metà del secolo XVI*, con introduzione e note di V. Cian, e illustrazioni linguistiche e lessico a cura di C. Salvioni, Bologna, Romagnoli dell'Acqua, 1893.

⁵ M. Milani, *Le origini della poesia pavana e l'immagine della cultura e della vita contadina*, in *Storia della cultura veneta*. III. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, I, pp. 369-412 (p. 369).

⁶ E. Lovarini, *Antichi testi*, cit., p. III.

mentazione sulla lingua e sulle sue possibilità espressive in ambito letterario e notando l'alto grado di elaborazione linguistica e letteraria che caratterizza questa produzione⁷. Ha così offerto fondamentali contributi e affinati strumenti critici, non solo per lo specialista di «cose» venete, dal dialettologo al folklorista o per lo studioso di letteratura, ma anche per lo storico di teatro, per il quale il tema delle origini del teatro veneto del Rinascimento⁸ o, seguendo una prospettiva di più ampia portata, il problema degli esordi del nostro teatro drammatico⁹, trova in questi esiti letterari interessanti spunti di riflessione e d'indagine.

Ludovico Zorzi, prendendo le mosse dagli spogli archivistici e dagli studi sui testi pavani iniziati con il Lovarini, vede, ad esempio, nell'ipotesi di discendenza del teatro di Ruzante dalla produzione di letteratura pavana tardo-quattrocentesca, un dato che permette di individuare due momenti importanti dell'arco d'evoluzione del teatro veneto del Rinascimento. Arco storico che lo studioso delimita, simbolicamente, all'origine dalla *Frottola* detta del *maritazo* di Francesco di Vannozzo (composta intorno al 1380) e nel suo punto opposto dall'«ultima grande commedia dialettale», *La Pace* di Marino Negro, pubblicata a Venezia, per la prima volta nel 1561¹⁰. Sono due date indicative, che, secondo Zorzi, consentono di delimitare un periodo abbastanza ampio all'interno del quale individuare quei «fatti letterari e scenici» che dalle elementari frottole giullaresche, passando attraverso la forma più «matura» dei *mariazi*, trovano il loro risultato più alto nel teatro di Ruzante, proseguendo, infine, con le commedie del Calmo del Giancarli e del Negro.

«[...]Se anche ci mancano molti anelli della catena – afferma anche Paolo Toschi in coincidenza con la posizione di Zorzi e degli altri studiosi – nessun serio motivo si oppone a farci ricollegare la frot-

⁷ Cfr. E. Lovarini, *Antichi testi*, cit., p. IV: «[...]a chi si farà a leggerli senza i vecchi pregiudizi che si avevano una volta sugli scritti in vernacolo[...]e gli si avvicinerà invece attentamente, con occhio benigno, non riuscirà difficile il rilevare qua e là una vivacità e naturalezza di dialogo, una sobrietà di eloquio denso di senso e di sentimento, una freschezza ed efficacia plastica di frasi, quali spesso si cercherebbe inutilmente nelle opere più celebrate dei nostri scrittori»; cfr. anche M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 7-8.

⁸ Cfr. L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, Torino, Einaudi, 1967, pp. XXXVII-XLVIII.

⁹ Cfr. V. Pandolfi e E. Artese (a c. di), *Teatro goliardico dell'umanesimo*, Milano, Lerici, 1965, pp. IX-XX.

¹⁰ L. Zorzi, *Alle origini del teatro veneto del Rinascimento: l'esperienza dei mariazi e la Betia del Ruzante*, in «Ateneo Veneto», n.s., II (1964), 2, p. 53.

tola del Vannozzo con i *mariazi* pavani e bergamaschi che si composero nei secoli XV e XVI e che ci portano fino alle soglie del teatro di un Ruzante, di un Cavassico e di un Calmo»¹¹.

Questo filone di studi, orientato a compiere un'opera di ricognizione di documenti letterari propri di una tradizione poetica e drammatica considerata sostanzialmente continua, mostra, tuttavia, oltre alle dichiarate difficoltà di reperimento di testi letterari e drammatici, alcuni limiti e forzature, su cui si propone di indagare questo lavoro.

In assenza di documentazione, l'idea di una persistente vita teatrale, «non dissimile – come afferma Zorzi – dalla forma giocosa e gaudente palesata dalla frottola vannozziana»¹², è argomentata a partire dal comune materiale tematico che caratterizza questi testi. Effettivamente sia la *Frottola trattante in parte della guerra de' genovesi cho' vineziani quando furo a Chioggia e sì del maritazo scritta in vineziano*, questo il titolo per esteso dell'opera del Vannozzo¹³, che i quattro *mariazi* pavani, traggono il loro tema, in tutto o almeno in parte, dalle nozze e dalle usanze cerimoniali nuziali. Tale motivo è ripreso e rielaborato nelle forme poetiche convenzionali, elevato ad un certo valore letterario e riproposto nei suoi momenti topici secondo l'antico rituale folklorico.

Dopo l'attenuarsi delle rivalità fra le famiglie dei promessi, nella frottola trecentesca e fra i due pretendenti per la mano della propria amata, ne *El mariazo da Pava* (il primo *mariazo*) e nel terzo *mariazo*, ha luogo, infatti, la cerimonia vera e propria. Nel componimento del Vannozzo questa si apre con l'elenco delle dame invitate alla festa; quindi quello dei gentiluomini e gran signori. Segue poi la formula-

¹¹ P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976², p. 423.

¹² L. Zorzi, *Alle origini*, cit., pp. 68-69.

¹³ Cfr. E. Levi, *Francesco di Vannozzo e la lirica delle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1908; E. Levi, *Una frottola veneziana per la guerra di Chioggia*, in «Archivum Romanicum», I (1917), pp. 482-491; E. Levi, *Una ballata nuziale nel Trecento*, in *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*, Livorno, Giusti, 1915, pp. 15-22; A. Medin, *Le rime di Francesco di Vannozzo*, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1928, pp. 100-114; A. Medin, *Ritornando alle rime di Vannozzo*, in «Studi Medievali», II (1929), pp. 152-162; G. Corsi (a c. di), *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969, pp. 449-497 (pp. 480-495). Il titolo sopra riportato è quello indicato dal cod. Laurenziano SS. Annunziata 122, c. 108. La frottola è conservata anche nel ms. 59, c. 28v, della Biblioteca del Seminario di Padova, del quale si sono valse sia il Medin che il Corsi per le rispettive edizioni critiche dell'opera.

zione della faticosa domanda, la consegna dell'anello che sancisce l'unione matrimoniale, i festeggiamenti allietati dall'arrivo dei giullari, l'intonazione di alcune canzoni, la recitazione dello sposo di un madrigale e la risposta con una ballata della sposa; quindi, dopo un momentaneo screzio fra i due giovani, trasformatosi in disputa collettiva, la celebrazione della messa. La cerimonia, invece, attorno alla quale si concentra tutto il secondo *mariazo* e ciò che rimane della *Frottola da vilan* (ossia il quarto *mariazo*), si apre con l'orazione invocante Dio e le massime autorità dello Stato, cui segue la stima della dote e del corredo alla presenza di testimoni e di un notaio, l'annuncio dell'imminente matrimonio, l'elogio delle virtù della sposa, quindi la formulazione della domanda rituale e la consegna dell'anello alla sposa. Con l'*inbanellatio* la cerimonia si conclude e cominciano i festeggiamenti: il banchetto, l'elenco degli invitati, i balli, i canti e la preparazione del carro che avrebbe condotto i novelli sposi alla propria dimora.

È evidente che, nonostante alcune percepibili varianti, i componimenti presi in considerazione presentano temi e motivi in comune, sintetizzabili intorno a due momenti specifici: la *desponsatio* e l'*inbanellatio*, oltre, naturalmente, i festeggiamenti conclusivi. Ed è anche vero che il motivo del maritaggio è riscontrabile anche in altri componimenti pavani quattro-cinquecenteschi. Spunti di vita matrimoniale ricorrono almeno in un sonetto del Sommariva (il terzo)¹⁴, riprendendo il motivo del contratto/accordo fra genitori per la sistemazione dei propri figli. In modo più evidente si ripetono in alcuni sonetti ferraresi (il quinto, il nono, il ventiduesimo)¹⁵, rispettando la struttura tematica del «genere» nelle sue parti sostanziali: il contratto di matrimonio fra le famiglie e le relative dispute fra i genitori, i contrasti fra innamorati, l'elenco della dote della sposa e l'enumerazione delle sue lodi. Affinità con il tema del maritaggio sono rintracciabili, in parte, nella *Comedia* di Caio Caloria Ponzio (scritta intorno al

¹⁴ Cfr. M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 62-63; cfr. anche G. Fabris, *Sonetti villaneschi di Giorgio Sommariva*, Udine 1907; V. Mistruzzi, *Giorgio Sommariva rimatoro veronese del secolo XV*, in «Archivio veneto-tridentino», VI (1924), pp. 115-202; VII (1925), pp. 112-197; M. Milani, *Le origini*, cit., pp. 369-412.

¹⁵ Cfr. M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 118-120, pp. 127-128, pp. 153-154; cfr. anche G. Contini, *Un manoscritto ferrarese quattrocentesco di scritture popolareggianti*, in «Archivum Romanicum», XXII (1938), pp. 281-319; M. Milani, *Sonetti ferraresi del '400 in una raccolta di poeti cortigiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CL (1973), pp. 292-322.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

1490)¹⁶, che trae ispirazione dall'amore non corrisposto dell'autore per una certa Maria. Il susseguirsi di battibecchi fra i due giovani, animati dalla presenza di altri personaggi e sedati solo dall'intervento del giudice, e la conclusione obbligata con la celebrazione del matrimonio fra i due giovani, avvicinano, già ad una prima lettura, il testo del Caloria alla produzione coniugale di area veneta. Ugualmente incentrato sul tema del matrimonio è, ancora, il *Villanesco contrasto intra Borthol: Tuoni: Menech et Salvador* di Bartolomeo Cavassico (1513)¹⁷, in cui il vecchio e ricco Menech riesce ad ottenere la mano della figlia di Borthol a discapito del giovane Cesch.

Parte essenziale di tutti questi componimenti è il contrasto villanesco e la stipulazione del matrimonio. Manca, invece, la descrizione della cerimonia vera e propria. Come è assente ne *El contrasto del matrimonio de Tuogno e de la Tamia*, animato dalle dispute fra i due coniugi, e nel *Pianto de la Tamia*, dove la giovane vedova si lamenta della sua solitudine e cerca immediata consolazione. Questi componimenti, insieme al *Testamento di Sier Perenzon*¹⁸, sono considerati da Marisa Milani «la continuazione ideale dei *mariazi*», rispetto ai quali la *Betia* del Ruzante è posta, dalla studiosa, in diretta dipendenza dialettica¹⁹. Dipendenza riconosciuta dallo stesso Lovarini facendo notare come alla *commedia inedita* del Ruzante (*Betia*) «[...]gli porsero il ripieno varie di quelle brevi e rozze recitazioni che allora con i *mariazi* intrattenevano allegramente il popolino sulle piazze di Padova e Venezia»²⁰.

Questo rapido *excursus* di opere che, nelle loro varianti, possono

¹⁶ Cfr. V. Rossi, *Caio Caloria Ponzio e la poesia volgare in Sicilia nel secolo XV*, Palermo, Tip. Lo Statuto, 1893; L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XLII-XLV. La commedia, insieme ad un poemetto in onore di Venezia, fu copiata, fra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo in un codicetto cartaceo, ora conservato alla Biblioteca Marciana sotto la segnatura It. XI. 304, dopo essere stato ospitato alla Biblioteca di Gio. Battista Ficheto a Padova e aver fatto parte della libreria di Jacopo Morelli.

¹⁷ Cfr. V. Cian e C. Salvioni (a c. di), *Le rime di Bartolomeo Cavassico*, cit., pp. 18-23. Qualche altro componimento dialettale del rimatore, tralasciato dal Cian, si trova edito e commentato in G.B. Pellegrini e B. Zanenga, *Poesie inedite in antico bellunese di Bartolomeo Cavassico*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», CXXVIII (1969-70), pp. 649-671; CXXIX (1970-71), pp. 249-291 e pp. 389-413. Il *Canzoniere* è conservato dal cod. n. 396 della Biblioteca civica di Belluno.

¹⁸ Cfr. M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 295-357.

¹⁹ M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 398-399.

²⁰ E. Lovarini, *Antichi testi*, cit., pp. LXI-LXXXIX.

essere ascritte al genere del *mariazo*²¹, potrebbe far ritenere pertinentemente il parlare di un progressivo definirsi, nell'arco di quasi due secoli, di una tradizione letteraria e drammatica sostanzialmente omogenea, che trova nello sperimentalismo di fine quattrocento un momento di codificazione di tratti tematici, di personaggi, di situazioni e schemi che preludono alla rielaborazione del Ruzante.

Ma è anche vero che la matrice comune individuata in questi testi sta in quel nucleo tematico del matrimonio che è proprio della tradizione folklorica pavana, ancora fortemente radicata nelle campagne e nelle città venete, in una varietà di dialetti, o meglio parlate locali, di usanze, costumi e riti propri²². D'altronde la tendenza al recupero del materiale folklorico e all'uso letterario dei dialetti è già nel XIII secolo un dato della produzione di specialisti della letteratura e della lingua che, in area veneta, trova i suoi primi esempi nella *Canzone di Auliver*²³, nella trecentesca *Tenzone* tridiale (in veneziano, padovano, trevigiano) attribuita a Niccolò de Rossi²⁴ e quindi

²¹ Cfr. P. Lagorio, *Per una struttura tematica del «mariazo»*, in «Strumenti critici», XVI (1982), pp. 64-106.

²² Cfr. L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XVII-XVIII. È interessante l'immagine proposta dallo studioso della «[...]particolare natura della società padovana, fertile agli innesti della cultura universitaria e tuttavia permeata dai succhi dell'*humus* contadina fermentante in larghi strati della popolazione [...]». Cfr. anche A. Gloria, *Il territorio padovano*, Padova, Prosperini, vol. IV, 1862, pp. 73-97, pp. 133-145 e pp. 202-208; S. Collodo, *Una società in trasformazione. Padova tra XI e XV secolo*, Padova, Antenore, 1990, pp. 407-561; L. Puppi e M. Universo, *Padova*, Bari, Laterza, 1972, pp. 34-40; A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e del '500*, Bari, Laterza, 1964, pp. 5-37 e pp. 115-166; G. B. Pellegrini e A. Stussi, *Dialetti veneti*, in *Storia della cultura veneta. II. Il trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 424-443; G. B. Pellegrini, *L'individualità storico-linguistica della regione veneta in Studi di dialettologia*, cit., pp. 11-31; A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, in *Storia d'Italia. I. I caratteri generali*, Torino, Einaudi, 1972.

²³ Cfr. L. Spitzer, *Osservazioni sul testo della «Canzone di Auliver»*, in «Cultura neolatina», XV (1955), pp. 239-241; G. B. Pellegrini, *La Canzone di Auliver*, in «Studi mediolatini e volgari», V (1957), pp. 95-131, ora in *Studi di dialettologia*, cit., pp. 337-374; G. Corsi (a c. di), *Rimatori*, cit.; F. Brugnolo, *La cultura volgare trevisana della prima metà del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte, Treviso, 1980, pp. 157-184 (pp. 162-166); G. Contini, *Poeti del duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995 (ed. orig. 1960), vol. I, tomo I, pp. 507-511, vol. II, tomo II, p. 836. La canzone si trova nel cod. Barberiniano Latino 3953 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

²⁴ A. Monteverdi, *Testi di lingua e testi di dialetto*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, 1961, pp. 103-110 (pp. 108-109); M. Corti, *Una tenzone poetica del secolo XIV*, in *Dante e la cultura veneta*, Atti del convegno di studi, a c. di V. Branca e G. Padoan, Firenze, 1966, pp. 129-42 (pp. 139-142), anche in «Lettere Ita-

nella frottola in veneziano di Francesco di Vannozzo insieme ad un sonetto in pavano rustico, da lui composto in risposta al sonetto, sempre in pavano, di Marsilio da Carrara²⁵. Esisteva, già agli inizi del trecento, una convenzione che giustificava l'adozione da parte di un poeta della parlata delle popolazioni del contado in componimenti letterari. Esisteva, cioè, una letteratura che aveva assunto le parlate dialettali come termini d'opposizione, o comunque, alternativi, ad una lingua letteraria unitaria, venendo, così, ad integrare il quadro globale degli usi espressivi della letteratura in lingua²⁶.

I componimenti dialettali di area veneta sopra citati sono stati considerati, perciò, come punti di partenza di un uso espressivo della materia dialettale, «precedenti diretti e illustri», scrive la Milani, della poesia dialettale villanesca e ruzantiana. Questi appartengono alla ricca ed eterogenea produzione lirica delle corti «*lombarde*» trecentesche, contraddistinta da una disinvolta dialettica con il repertorio

liane», XVIII, pp. 138-151; G. Folena, *Il primo imitatore veneto di Dante*, in *Dante e la cultura veneta*, cit., pp. 395-421; G. Corsi (a c. di), *Rimatori*, cit., pp. 683-694; M. Salem Elsheijh (a c. di), *Niccolò de' Rossi, Canzoniere Sivigliano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 148-149; F. Brugnolo, *Il Canzoniere di Niccolò de' Rossi. I. Introduzione, testo e glossario*, Padova, Antenore, 1974, pp. 248-249; F. Brugnolo, *Per il testo della Tenzone veneta del Canzoniere Colombino di Niccolò de' Rossi*, in *Scritti linguistici in onore di G.B. Pellegrini*, Pisa, Pacini, 1981, pp. 371-380; F. Brugnolo, *La tenzone tridialettale del Canzoniere Colombino di Niccolò de' Rossi. Appunti di lettura*, in «*Quaderni Veneti*», 3, 1987, pp. 41-83; M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 15-19 (solo il sonetto in *paduanus*). Il *Canzoniere* è conservato nel cod. 7.1.32, del fondo Colombino della Biblioteca Capitolare di Siviglia e i tre sonetti si trovano alla c. 39v.

²⁵ Cfr. E. Lovarini, *Antichi testi*, cit., pp. VI-VII e pp. 1-3; E. Levi, *Francesco*, cit.; A. Medin (a c. di), *Le rime*, cit.; A. Medin, *Ritornando*, cit.; G. Corsi (a c. di), *Rimatori*, cit., pp. 449-497; L. Lazzarini, *La cultura delle Signorie venete nel Trecento e i poeti di corte*, in *Storia della cultura veneta. II. Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 477-516; M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 21-25.

²⁶ Cfr. A. Monteverdi, *Testi di lingua*, cit., pp. 107-110; G. Contini, *La poesia rustica come caso di bilinguismo*, in Atti del convegno sul tema: *La poesia rustica nel Rinascimento*, ottobre 1968, Roma 1969; G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore» in Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 610-614; A. Stussi, *Lingua, dialetto e letteratura*, cit., pp. 686-687; G. B. Pellegrini e A. Stussi, *Dialetti veneti*, cit., pp. 424-443; M. Tavoni, *Letteratura dialettale riflessa*, in *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 141-172; I. Paccagnella, *Nascita della lingua e nascita della letteratura*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi, I, Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 147-220; I. Paccagnella, *Uso letterario dei dialetti*, in L. Serianni - P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana, III, Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 495-539.

tradizionale dei giullari e cantastorie di piazza, come aveva osservato Ezio Levi, e da un aperto sperimentalismo verso tradizioni letterarie, ma anche linguistiche, differenti: dalle fresche reminiscenze della poesia provenzale e francese alla poesia per musica, dalla lirica sicula alla poesia comico-giocosa toscana, dai prestigiosi modelli danteschi e petrarcheschi alla tradizione giullaresca e ai tentativi di elaborazione dei dialetti locali²⁷.

Questi primi esempi di poesia dialettale vanno, perciò, osservati alla luce di tensioni linguistiche e letterarie complesse, notando i termini di reazione ed elaborazione poetica di fronte alla capillare diffusione della poesia toscana, degli influssi peninsulari o della persistenza di tradizioni precedenti e soprattutto di fronte al patrimonio linguistico di un ambiente in cui il plurilinguismo è quasi un dato costituzionale.

L'esperienza poetica trecentesca rappresenta, per i letterati di fine quattrocento, una consistente eredità letteraria, che certamente va osservata nel momento in cui ci si accosta alla più cospicua produzione di letteratura pavana tardo-quattrocentesca e in modo consequenziale al fenomeno ruzantiano. In questo senso appare pertinente parlare di continuità, intesa come persistenza di modelli e convenzioni letterarie e come continua presenza di una tensione volta ad utilizzare la materia dialettale in ambito letterario, adattando le parlate, i personaggi e la vita di una cultura *bassa* alle convenzioni, gli schemi e i registri di una tradizione illustre.

Ma l'ipotesi di continuità proposta dal Lovarini e dagli altri studiosi si orienta su altre argomentazioni. Essa si basa su un'idea di persistenza, non solo di forme e modelli letterari, ma di quelle pratiche recitative e rappresentative proprie della tradizione giullaresca, quelle «brevi e rozze recitazioni – come scriveva il Lovarini, richiamando i precedenti della *Betia* – che allora con i *mariazi* intrattenevano allegramente il popolino sulle piazze di Padova e Venezia»²⁸.

Tale ipotesi trova, secondo Ludovico Zorzi, una sua plausibilità se si osserva la struttura dei «testi primitivi» pavani riconducibile ad un modello comune, ossia quello del *contrasto*, derivante a sua volta

²⁷ Cfr. L. Lazzarini, *La cultura*, cit., pp. 480-484; G. Petrocchi, *Cultura e poesia nel Trecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 561-724; G. Corsi (a c. di), *Rimatori*, cit.; G. Contini, *Poeti*, cit.; G. Folena, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 1-139, sulla cultura trobadorica presso le corti venete; pp. 377-395, sulla ripresa di temi e motivi letterari cavallereschi da parte dei proto-umanisti e degli umanisti in ambiente veneto.

²⁸ E. Lovarini, *Antichi testi*, cit., p. LXIII.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

dal monologo giullaresco²⁹. Questo genere, comune in tutta la letteratura italiana, tende a combinarsi, in area veneta, spiega lo studioso, con l'occasione esterna della recita, generalmente una cerimonia di nozze, da cui deriverebbe una «struttura modificata», quella, appunto, del *mariazo* o *maritazo*.

Secondo gli studi condotti da Ezio Levi sulla lirica di fine Trecento presso le corti *lombarde*, i giullari erano soliti intervenire sin dal Medioevo ai festeggiamenti finali dei matrimoni, improvvisando versi, intonando canzoni e raccontando storie ispirate, generalmente, alle cerimonie di nozze fra i villani. Attraverso lo spoglio delle cronache sui matrimoni celebrati a Venezia e a Padova tra il '400 e il '500, lo studioso trova e riporta alcune testimonianze di tale pratica d'intervento dei giullari alle feste nuziali, con il compito di intrattenere gli ospiti con improvvisazioni in latino, ma anche in dialetto, con «buffonesche rappresentazioni nuziali – che, commenta – dicevansi *momarie*». «Una speciale importanza aveva l'intervento dei giullari nel territorio veneto; qui non si celebrano sponsali di qualche importanza, senza che manchino istrioni di ogni genere»³⁰, che in queste occasioni erano soliti recitare, riporterà più avanti dal manoscritto Morelli, «*non insulsa carmina latino sermone et lingua vernacula*»³¹,

²⁹ L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XXXVII-XXXIX; L. Zorzi, *Alle origini*, cit., pp. 61-62. Considerando il monologo giullaresco la matrice comune del contrasto, della farsa, della commedia e delle altre forme drammatiche dalle quali deriverebbe il nostro teatro, Zorzi ritiene pertinente ricercare nella poesia delle origini quegli elementi drammatici sottesi all'avvento del teatro regolare. «Molti studiosi, dal De Bartholomaeis al Valeri, ritengono che il cosiddetto *Lamento della sposa padovana*, celebrato come uno dei più importanti documenti letterari del secolo XIII, altro non sia che un monologo drammatico, se non pure un frammento di dialogo fra la sposa e un'amica [...] A noi importa notare che la protagonista della breve scena si atteggia come una vera e propria figura di teatro, imprimendo al monologo il taglio e le mosse di un componimento drammatico [...]» (p. 62). Il *Lamento* è edito in V. De Bartholomaeis (a c. di), *Rime giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1926, pp. 20-21; cfr. anche V. De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; G. B. Bronzini, *La drammatica popolare fra storia del teatro, storia della letteratura e storia della cultura*, in *La drammatica popolare nella valle padana*, Atti del IV convegno di studi sul folklore padano, Modena, 23-26 maggio 1974, ENAL, 1976, pp. 3-62 (pp. 10-11).

³⁰ E. Levi, *Francesco*, cit., p. 361 e nota 4.

³¹ I. Morelli, *Delle pompe nuziali già usate presso li Veneziani e li Padovani*, prima in opuscolo a parte «Per nozze Venezzane Mocenigo», Venezia, 1819, poi nelle *Operette*, vol. I, p. 149, cit. in E. Levi, *Francesco*, cit., pp. 361-362; cfr. anche R. Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 98-99, pp. 156-158.

oppure suonare, cantare e in molti casi mascherarsi. Da tale diffusa pratica, sempre secondo Levi, deriva la propensione dei popolari *zuglari* per il genere poetico del *mariazo* o *maritazo*. «Era un componimento tra mezzo la lirica e il dramma rappresentativo perché a brani recitati alternava contrasti e scene tra due e più personaggi; aveva per argomento la stipulazione di un matrimonio e le nozze tra due persone assai spesso per qualche carattere comiche e ridicole, due contadini, due vecchi, due disperati»³². Un genere di componimenti che, secondo lo studioso, avrà larga diffusione nel quattrocento, proseguendo poi col «tentativo di commedia del Ruzante» e con la nuova fioritura di fine cinquecento ed oltre³³.

Secondo questa prospettiva la *Frottola* del Vannozzo apparterebbe a tale tradizione. Levi ritiene, infatti, lecito supporre, e con lui anche gli altri studiosi, il legame del componimento del Vannozzo, poeta di corte, ma anche cantastorie occasionale, con le frottole recitate dai giullari, o *zuglari*, trecenteschi, («le frottole dei cantabanca»), nelle piazze, specie durante le feste di carnevale o in occasione, appunto, di nozze al fine di allietare gli ospiti con improvvisazioni, canti o «qualche parodia di nozze di contadini e facchini»³⁴.

«Fedele a questo uso resta – secondo Vito Pandolfi – del resto la stessa commedia, tradizionalmente chiusa da nozze tanto da farne supporre nell'epitalamio l'origine lontana»³⁵. Anche Pandolfi è concorde, perciò, nel far risalire l'origine dello spettacolo, del teatro drammatico, in seno alla festa, quindi legato al carnevale e alle pratiche recitative di una giullaria «staccatasi ormai dalle Corti, per confondersi col cantimpanca»³⁶, come mostra il caso del Vannozzo.

Seguendo questa analisi la *Frottola* del Vannozzo si inserirebbe, dunque, in una tradizione già fertile, quella «della frottola popolare d'argomento matrimoniale»³⁷, elevando il genere ad un certo valore letterario e culturale. Il testo del Vannozzo è, perciò, assunto come documento letterario di una pratica recitativa giullaresca che le cronache sui matrimoni attesterebbero come largamente diffusa.

³² E. Levi, *Francesco*, cit., pp. 360-361.

³³ E. Levi, *Francesco*, cit., pp. 362-366.

³⁴ P. Toschi, *Le origini*, cit., p. 420.

³⁵ V. Pandolfi, *Gli sviluppi in volgare e in dialetto*, in *Storia Universale del teatro drammatico*, Torino, UTET, 1964, vol. I, p. 243.

³⁶ V. Pandolfi, *Gli sviluppi*, cit., p. 243.

³⁷ M. Milani, *Le origini*, cit., p. 397.

«[...]Nulla ci vieta di pensare – afferma Toschi – che[...]Francesco di Vannozzo l'abbia cantata per rallegrare un banchetto di nozze [...]senza con ciò escludere che la composizione appartenga al genere delle canzoni che i giullari dedicavano al loro pubblico, in piazza, specie durante il Carnevale»³⁸.

In realtà il componimento del Vannozzo rappresenta, nella sua varietà di temi, fatti cronistici, motivi topici, una sintesi di elementi diversificati³⁹. La descrizione della cerimonia nuziale, scandita nei momenti salienti dell'antico rituale folklorico e animata da un momentaneo screzio fra i due giovani, dalle danze e dai festeggiamenti conclusivi, costituisce solo una parte dell'intera *Frottola*. Questa ha inizio, invece, con l'alternarsi dei commenti, sull'incombere della guerra di Chioggia, di alcuni comparì veneziani, tra cui vediamo anche nominati uomini politici, come Giovanni Sanudo (consigliere del doge Marin Faliero) e banchieri, come Marco Storlodo (cambiavalute di Rialto), e prosegue con l'acuirsi delle rivalità tra le casate Moro e Malipiero e infine con la pace fra i contendenti. La frottola composta e recitata dal Vannozzo ripropone una serie di elementi topici, che nella loro varietà e complessità consentono, solo *parzialmente*⁴⁰, di avvicinare l'opera al contesto carnevalesco e matrimoniale. Come già aveva precisato Zorzi la definizione di *maritazo* con cui è ormai noto il componimento del Vannozzo è impropria, poiché la *Frottola* in realtà «tratta di materia storica, riferendosi alla guerra di Chioggia tra veneziani e genovesi; solo nella seconda parte indugia nella animata descrizione di una scena di matrimonio»⁴¹. Il racconto di un momento privato, quello della cerimonia e festa di nozze tra Rebossa da ca' Moro e Affenido da ca' Malipier, viene, dunque, a coincidere con la descrizione di un fatto pubblico, storico, contingente, come quello della guerra di Chioggia, il cui racconto da sfogo a sentimenti prima di preoccupazione per l'andamento della guerra, poi di gioia all'annuncio della riconquista dei veneziani del castello di Bebbe. È

³⁸ P. Toschi, *Le origini*, cit., pp. 422-423; cfr. anche L. Zorzi, *Alle origini*, cit., p. 65 «Senza escludere che essa appartenga al tipo delle filastrocche che i giullari recitavano sulle piazze durante il carnevale, per il loro pubblico indifferenziato, l'argomento matrimoniale e l'autenticità cronistica di molti particolari che vi sono inseriti possono far pensare all'occasione del banchetto di nozze».

³⁹ G. Corsi, *Rimatori*, cit., pp. 480-481; R. Guarino, *Teatro e mutamenti*, cit., pp. 20-21

⁴⁰ L. Zorzi, *Alle origini*, cit., pp. 65-66.

⁴¹ L. Zorzi, *Alle origini*, cit., p. 63.

una frottola d'argomento matrimoniale, ma insieme anche componimento politico, che riflette echi della politica extra-cittadina e delle rivalità fra le fazioni cittadine; riprende il tema del maritaggio, ma contemporaneamente rimanda ad un episodio storico come quello della guerra tra genovesi e veneziani. Non è da escludere, come ha ipotizzato per primo Toschi, che la frottola detta del *maritazo* sia stata recitata dal rimatore padovano in occasione di un banchetto di nozze, ma, allo stesso modo, possiamo ipotizzare che essa rispondesse ad una funzione civica, ad un'esigenza divulgativa, «giornalistica» e che il poeta con il suo canto portasse notizia di ciò che stava accadendo nella vicina Chioggia.

Il fatto che il Vannozzo abbia ripreso un tema, quello matrimoniale, riproponendo i punti salienti del rito nuziale, attraverso il racconto di una storia, vivacizzata da una forma dialogica e in alcuni punti drammatica, inserendo personaggi e situazioni ispirati da episodi di vita quotidiana, non necessariamente implica che il poeta padovano abbia composto la sua frottola per recitarla in occasione di un matrimonio, secondo l'antica pratica degli *zuglar*. Certamente la frottola del Vannozzo riprende numerosi motivi cari alla tradizione giullaresca, della quale il rimatore padovano aveva piena padronanza, come hanno mostrato gli studi sulla sua vasta ed eterogenea produzione, raccolta nel suo *Canzoniere*: il metro da lui scelto è, appunto, quello della frottola, prediletto dai giullari e recitatori di piazza (ma non solo); all'interno della frottola sono riprese due canzonette, un madrigale e una ballata, che, secondo le indagini di Levi, dovevano essere popolarissime nel trecento e di cui si può trovare traccia in altri componimenti quattrocenteschi e nelle raccolte di poesia musicale e popolare del cinquecento⁴². L'inserimento, inoltre, di personaggi, che, per la loro presenza in diverse opere, sono ricondotti da Levi alla tradizione di una poesia dialettale e popolare antecedente e, ancora, il riferimento a danze e balli tradizionali confermano la familiarità dell'autore con la tradizione giullaresca e popolare⁴³. Ma allo stesso tempo mostrano il sottile confine, forse inesistente, tra la corte e la piazza; danno testimonianza, cioè, di una disinvolta dialettica tra tradizioni e ambienti diversi. Osservata nella completezza degli elementi che la compongono e confrontata nella ricorrenza di temi e

⁴² E. Levi, *Francesco*, cit., pp. 374-377.

⁴³ E. Levi, *Francesco*, cit., pp. 357-358, pp. 369-381.

motivi assunti da tradizioni distinte tra loro, la frottola del Vannozzo si presenta come un esemplare prodotto della cultura e della poesia cortigiana trecentesca, che si contraddistingue, come appare nell'ampio lavoro di Ezio Levi, da un gusto contaminatorio di modelli stilistici, linguistici e tematici legati a differenti tradizioni letterarie e drammatiche.

Gli studi condotti da Ezio Levi sulla figura del Vannozzo e sulla sua produzione, hanno, infatti, il merito di aver evidenziato il carattere eclettico del poeta e, insieme, della lirica presso le corti *lombarde* e indicato la presenza di una facile e consueta contaminazione e circolarità di elementi appartenenti a diverse tradizioni. Ma, allo stesso tempo, si sono orientati a voler distinguere e contrapporre fra loro le diverse esperienze letterarie e di vita del poeta: vita di giullare, da una parte, e vita di poeta di corte, dall'altra, e analogamente produzione *popolare* e produzione cortigiana. Si intravede nella ricostruzione biografica e nell'analisi dei componimenti del Vannozzo l'intento di associare ai momenti di sventura o di fortuna del poeta, al suo *status* sociale, quindi, rispettivamente le sue opere di poesia popolare e giullaresca e quelle di lirica cortigiana, operando in molti casi una classificazione dei suoi componimenti rigida e riduttiva per la complessità di elementi che invece presentano. «[...]La vita spirituale del Trecento non è unica – scrive infatti Levi – ma ha due facce e due anime. Essa serve in due mondi diversi e opposti: per le strade, tra i cantastorie e i giullari, e nelle corti tra la gente più squisitamente raffinata»⁴⁵.

La frottola detta del *mariazo* del Vannozzo è, così, ricondotta al mondo della strada. I temi, i registri di cui è composto il testo e la sua stessa struttura, ossia il fatto che parli di un matrimonio, che abbia la struttura della frottola e introduca altri elementi attinti dalla tradizione popolare e giullaresca, riconducono, secondo Levi, la frottola all'occasione nuziale e ai modi della recitazione di piazza, con i quali il Vannozzo doveva intrattenere il suo numeroso e incolto pubblico, alla ricerca di qualche moneta in uno dei suoi periodi di miseria e sventura. La suddivisione della frottola in due parti ben distinte, prevedeva, infatti secondo Levi, una pausa che consentiva al poeta di riprendere fiato, di far riposare i suoi auditori o forse di andare in giro a raccogliere l'elemosina.

⁴⁵ E. Levi, *Poesia*, cit., pp. VII-VIII.

Un'analogia interpretazione è stata avanzata dal Lovarini sui primi due *mariazi* quattrocenteschi, considerati dallo studioso come due parti di un unico componimento, distinte da una probabile pausa che consentiva al recitante, come un secolo prima al Vannozzo, di riposarsi e passare fra la gente a riscuotere qualche moneta. È lecito supporre – scrive il Lovarini – che per comodità del recitatore di piazza si siano intromesse questa divisione e questo annunzio di un nuovo componimento, diverso dall'antecedente, che dovevano mancare nella redazione primitiva [...]»⁴⁶. Gli elementi incerti offerti dai manoscritti e dalle stampe non consentono una valutazione netta sulla questione. Tuttavia la non coincidenza dei nomi di alcuni personaggi fra i *mariazi* in questione ha spinto Marisa Milani a credere che si tratti di due componimenti separati⁴⁶. Ciò che, comunque, importa notare dell'analisi del Lovarini è la sua intenzione, condivisa, in questo caso, dalla Milani, di sottolineare la stretta relazione fra l'opera del Vannozzo e i *mariazi* quattrocenteschi, quindi tra la pratica giullaresca e le «piccole rappresentazioni» quattrocentesche e, successivamente, tra queste e le commedie del Ruzante. Partendo da un'analisi interna ai testi Lovarini osserva una similitudine tra la pratica esecutiva e la tecnica recitativa di piazza del trecentesco giullare di corte Francesco di Vannozzo e quella che circa un secolo più tardi dovevano adottare i «dicatori» dei *mariazi*, affermando, così, l'esistenza di una persistenza sotterranea, per oltre un secolo, di modelli e tecniche rappresentative.

Si è ritenuto, infatti, pertinente, una volta creduta argomentata l'appartenenza della *Frottola* all'occasione matrimoniale e carnevalesca, inserire i *mariazi* quattrocenteschi all'interno di tale supposta tradizione, osservandoli come amplificazione del precedente trecentesco, come «vere e proprie rappresentazioni con attori comparse recitate in occasione di nozze e nelle piazze durante il carnevale»⁴⁷ e preludenti alle compiute commedie del Ruzante. «Possiamo dunque supporre – conferma Toschi – che anche questi *mariazi* fossero rappresentati in occasione di nozze e ormai divenuti, poiché siamo alle soglie del Cinquecento, una parodia più o meno accentuata del rito nuziale come si svolgeva presso i contadini»⁴⁸.

Su questa linea Ludovico Zorzi rafforza il legame dell'opera del

⁴⁵ E. Lovarini, *Antichi testi*, cit., p. LVI.

⁴⁶ M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 238.

⁴⁷ M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 237.

⁴⁸ P. Toschi, *Le origini*, cit., p. 426.

Vannozzo con l'occasione del banchetto e la pratica giullaresca sotto il carnevale proprio a partire dalla convinzione di appartenenza dei *mariazi* quattro-cinquecenteschi e dei testi successivi a tale pratica recitativa. «Una siffatta eventualità – scrive – è rafforzata dallo studio dei testi successivi: le recite in tempo di carnevale dei *mariazi* pavani, delle farse del Cavassico, della *Commedia* del Caloria e della *Betìa* del Ruzante, nonché la destinazione nuziale dei codici che ci hanno conservato le ultime due, assicurano che la genesi carnevalesca e matrimoniale va tenuta nel novero degli elementi costitutivi del genere del *mariazo*, cui la frottola del Vannozzo parzialmente appartiene»⁴⁹. Se da un lato Ludovico Zorzi precisa l'appartenenza solo parziale della frottola del Vannozzo all'ambito carnevalesco e matrimoniale, stimolando a volgere l'attenzione anche su altri aspetti costitutivi dell'opera, contemporaneamente cerca testimonianza della vicinanza dell'opera alla tradizione giullaresca e all'occasione matrimoniale e carnevalesca in base al fatto che i *mariazi* quattrocenteschi e i testi successivi si inseriscono in tale tradizione. Lo studioso porta, perciò, a sostegno della sua affermazione ciò che si ritiene provato solo grazie a quella stessa affermazione. Infatti i *mariazi* pavani sono ritenuti recite di piazza ad opera di giullari e buffoni nel tempo di carnevale o in occasione di nozze, poiché considerati direttamente collegati all'opera del Vannozzo e alle modalità esecutive con le quali il poeta trecentesco rappresentava la sua frottola e, per questo, inseriti all'interno di un'ininterrotta tradizione recitativa che trova nell'opera trecentesca il suo primo documento letterario.

Allo stesso modo Marisa Milani descrive i *mariazi* pavani «come veri e propri testi teatrali che richiedono attori vivaci e un pubblico ben disposto e di bocca buona»⁵⁰, legati alla tradizione delle recite di piazza, portando a conferma di ciò il fatto che Ruzante abbia attinto da questi componimenti per la sua commedia. «Che la tradizione delle recite di piazza fosse radicata anche a Padova e che in esse prevalessero i *mariazi* e simili lo dimostra la ripresa che di questi testi fece il Ruzante con la *Betìa*, che altro non è che un lungo *mariazo* di oltre quattromila versi»⁵¹.

⁴⁹ L. Zorzi, *Alle origini*, cit., pp. 65-66.

⁵⁰ M. Milani, *Le origini*, cit., p. 397.

⁵¹ M. Milani, *Le origini*, cit., p. 398; cfr. anche L. Zorzi, *Alle origini*, cit., p. 69. Anch'egli sostiene che la ripresa dei *mariazi* operata da Ruzante nella *Betìa*, «non soltanto nell'architettura formale, ma stralciandone e rifacendone alcuni temi, come ad esempio il *Pianto de la Tamia* [...]», non può essere ridotta ad una acquisizione libresca e confermerebbe la destinazione recitativa dei quattro *mariazi*.

Nessun dubbio adombra la Milani sulla destinazione recitativa dei *mariazi* pavani, per opera di giullari travestiti da villani, durante le feste nuziali o di carnevale. Ritene, infatti, in perfetta coincidenza con le posizioni anche di Zorzi e Toschi, tali recite di piazze una pratica ampiamente diffusa, presso le città venete (specie a Padova), fra quattro e cinquecento. A conferma di ciò sono evidenziati alcuni elementi: il riferimento, esplicitato da Toschi e Zorzi, al *Mariazo a la fachinesca*, in dialetto bergamasco, fatto conoscere dal Bertoni⁵², e al *Maridaz da fe in maschera ad una sposa in lingua bergamasca*, pubblicato dall'Antonucci⁵³, che mostra sin dal titolo che l'opera doveva essere *fatta in maschera ad una sposa*; il richiamo ai frontespizi delle stampe, che, come osserva Zorzi, contengono una vignetta rappresentante alcune persone in atto di interrogare un grave personaggio, un giudice o un magistrato, seduto su un gran seggio, forse la cattedra di giustizia⁵⁴. O ancora l'accenno in un sonetto pavano (il settimo del codice Ottelio⁵⁵) alla recita, forse, di un *mariazo*, fatta a Padova: un villano racconta di aver assistito, in città, a Palazzo, ad una festa dove i cittadini, o meglio i *cagariè* di Padova, tutti mascherati con ricchi e decorati vestiti ballavano a suon di musica e si divertivano al *zarlare* di un certo *Menegazzo*, vestito da villano:

E fu un dì non so se un mariazo
se ge fasia o che, che i ge balava
a la città. I cagariè da Pava
s'inmascarava tuti sul Palazzo.

Un g'era, che i ge disea pur Menegazo,
vestì a mo villa, e stava ive e zarlava.
Tu arissi dito ognhomo el calefava,
sì feve-i d'ello a mo d'un bel solazo.

El g'era po che havea peze sbusé
Denanci a li occhi a mo de zentilia,
con biè gaban e con zornie frapè.

Questi s'agia al son d'un sdindanare

⁵² G. Bertoni, *Poeti e poesie del Medioevo e del Rinascimento*, Modena, Orlandini, 1925, pp. 233-240.

⁵³ G. Antonucci, *Mariazo a la fachinesca*, in «Bergomum», XXIV (1930), nn. 2 e 3.

⁵⁴ L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante. Teatro*, cit., pp. XL-XLI; L. Zorzi, *Alle origini*, cit., p. 69.

⁵⁵ M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 43.

Con no so che suò zocatei forè
E vegnia a tor fante per ballare.

El g'era trombe e zamare
E quei suò sguoloti da iesia d'ariento,
che i ge dà il fio con un sospir da vento⁵⁶

Luogo della festa era, dunque, un palazzo, il Palazzo del Capitano, sede pubblica adibita a cerimonie civiche e cittadine. Occasione della festa sembra essere un matrimonio, nel corso del quale qualcuno, vestito da villano, che rispondeva al nome di Menegazzo, divertiva la nobile comitiva con le sue «chiacchiere». È questa – afferma la Milani – la prima attestazione che l'uso del dialetto rustico non era confinato alla pagina ma prendeva corpo e vita attraverso la maschera. Che cosa dicesse o recitasse nel suo *zarlare* Menegazzo, lontano progenitore del Ruzante, si può solo immaginare: forse qualche frotola 'matrimoniale'⁵⁷.

Ed effettivamente il settimo sonetto pavano, scritto, probabilmente dal Sommariva⁵⁸, potrebbe fornire un'interessante testimonianza di una forma di intrattenimento, di una pratica spettacolare cittadina, descritta nel modo in cui dovevano guardarla gli uomini del contado. Potrebbe, quindi, riferirsi ad un'abitudine diffusa che prevedeva, come afferma la Milani e, insieme a lei, gli altri studiosi, l'intervento della maschera del villano alle feste cittadine con funzione di buffone⁵⁹.

⁵⁶ M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 43-44. Trad.: Ci fu un giorno che non so se ci si faceva un matrimonio o che, che ballavano in città e i cagoni di Padova si mascheravano tutti in Palazzo. Ce n'era uno che lo chiamavano Menegazzo, vestito da villano, e stava lì e concionava. Avresti detto che ognuno lo beffeggiava, tanto si divertivano con lui. Ce n'erano poi che avevano pezze bucate davanti agli occhi come ornamento, con bei gabbani e giornee ricamate. Costoro si accompagnavano al suono al suono di un tintinnio fatto con non so che legnetti forati e andavano ad invitare al ballo la ragazza. Ce n'erano trombe e cornamuse e quei pifferi da chiesa d'ariento ai quali danno fiato con un sospiro di vento.

⁵⁷ M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 44.

⁵⁸ Cfr. G. Fabris, *Sonetti villaneschi*, cit.; M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 27-28, che ritiene plausibile l'ipotesi del Fabris che attribuirebbe gli undici sonetti pavani del cod. Ottelio al poeta Giorgio Sommariva.

⁵⁹ D'altronde sfogliando la raccolta antologica dei testi di letteratura pavana si possono trovare tratteggiate altre scene di vita cittadina, altri momenti di festa della città. Così accade nel terzo e nel quarto sonetto pavano, raccolti nel cod. Ottelio, dove è data voce rispettivamente ad una giovane contadina e ad un villano, che riportano le proprie esperienze con le «stranezze» cittadine. Si apprende così che forme di spettacolo, immagini, valori, piaceri propri della cultura e della tradizione

Ma chi erano questi uomini vestiti da villani? Chi si nascondeva dietro la maschera di *Menegazzo*, in cui Marisa Milani ha voluto vedere «il lontano antenato dei personaggi beolchiani»⁶⁰? Secondo la definizione che descrive i *mariazi* quattrocenteschi come vere rappresentazioni legate alla recitazione di piazza dei giullari, proposta dal Lovarini, ripresa dalla Milani e condivisa dagli altri studiosi, dovevano essere degli attori, dei giullari appunto, dei recitatori di piazza.

Ma parallelamente a questa visione bisogna considerare l'assunzione d'appartenenza degli autori dei componimenti pavani quattrocenteschi all'ambiente universitario. Sebbene, infatti, la Milani abbia visto nei *mariazi* «uno scadimento di tono» e la perdita della matrice colta che caratterizzava gli altri componimenti pavani, sono stati più volte riconosciuti i legami della cerchia, per lo più anonima, dei poeti pavani con l'ambiente universitario padovano. «Fra i testi fin qui citati – scrive la stessa Milani – non ce n'è uno, *mariazi* compresi, che possa considerarsi produzione popolare: sono tutti opera di autori colti, anche quelli anonimi, gravitanti attorno ad alcuni centri di attrazione e fulcro che accoglievano i begli ingegni che in pavano, e non solo in pavano, amavano poetare»⁶¹.

A conferma della vicinanza dei poeti pavani agli ambiti universitari è apparsa in più di un'occasione evidente l'affinità di intenti sperimentali e la provenienza da un comune ambiente culturale della produzione letteraria pavana, in genere, e dei *mariazi*, in particolare, con i prodotti della *secta macaronica*⁶². Primo elemento comune, da

cortese continuavano a contraddistinguere i momenti di festa della città veneta. Cfr. M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 33-38.

⁶⁰ M. Milani, *Le origini*, cit., p. 391.

⁶¹ M. Milani, *La tradizione del «mariazo» nella letteratura pavana* in *Atti del Convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova, 1983, a cura di G. Calendoli e G. Vellucci, Venezia, Corbo e Fiore, 1987, pp. 105-115 (p. 114). Cfr. anche M. Milani, *Dallo Studio alla piazza: una stampa popolare di «Tacete, male lingue»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Ed. Programma, 1993, pp. 861-887.

⁶² Cfr. L. Zorzi, *Alle origini*, cit., pp. 71-72; L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XXII-XXIII, pp. XLI-XLII; G. Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, pp. 78-79; E. Faccioli (a c. di), *Il teatro italiano. Dalle origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1975, I, pp. XL-XLII; I. Paccagnella, *Le macaronee padovane. Tradizione e lingua*, Padova, Antenore, 1979, pp. 62-68; I. Paccagnella, *Il fasto delle lingue*, Bulzoni, 1980, pp. 80-82; I. Paccagnella, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in AA.VV. *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983, vol. II, pp. 140-141; M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 8.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

non sottovalutare, è proprio l'assunzione in entrambi i casi della materia dialettale sebbene espressa attraverso processi di rielaborazione differenti: da una parte, nelle poesie macaroniche, scorgiamo il risultato di un artificioso lavoro di sperimentazione e invenzione linguistica, in cui interviene anche il dialetto; dall'altra, nelle poesie pavane, osserviamo il frutto di un'attenta assimilazione delle diverse realtà linguistiche dialettali, riproposte in forme letterarie e componimenti poetici⁶³. Tensioni analoghe nelle macaronee e nei *mariazi* pavani sono, inoltre, riscontrabili nella comune volontà di derisione degli organismi istituzionali⁶⁴: più sprezzante, diretta e con un atteggiamento dichiaratamente sovversivo nella poesia macaronica, volta a ridicolizzare la cultura umanistica e l'istituzione universitaria; in modo meno esplicito, almeno ai nostri occhi, nei *mariazi*, tesi a schernire l'amministrazione della giustizia⁶⁵. Il motivo del maritag-

⁶³ I. Paccagnella, *Le macaronee*, cit., pp. 62-63; I. Paccagnella, *Il fasto*, cit., p. 80; cfr. G. Contini, *La poesia rusticale*, cit., pp. 54-55; G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, cit., pp. 612-613; M. Tavoni, *Il macaronico*, in *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, cit., pp. 159-167.

⁶⁴ Momenti istituzionali, quali la lettura pubblica e la pratica giuridica, vengono ridicolizzati provocando un abbassamento di tono, agente ad un livello primariamente linguistico, quindi tematico, nella creazione di situazioni grottesche e nell'interazione tra personaggi appartenenti a sfere culturali lontane. La satira contro le procedure giudiziarie animava anche i lamenti e le proteste dei villani protagonisti di alcuni sonetti della produzione pavana. Questi, spesso coinvolti fra loro in zuffe e battibecchi si trovavano davanti al giudice della città vedendosi costretti ad accettare sentenze, ai loro occhi, ingiuste, come riportano le parole del villano del nono sonetto pavano, assalito, picchiato e denunciato a Padova dal compare Bertazzo e costretto inspiegabilmente dal giudice dell'Aquila, a pagare 24 soldi. In altri casi andavano in città a cercare giustizia, recandosi, *dal podestà e dal giudice e dai Maggiori* (il quindicesimo sonetto in pavano-ferrarese) senza ottenere alcuna considerazione per le loro disgrazie o alcuna risposta alle loro richieste e ricevendo invece severe punizioni per la loro insistenza, come essere legati con una corda. Questa almeno fu la sorte che toccò al contadino del ventinovesimo sonetto pavano-ferrarese per aver chiesto un poco di grano. Cfr. M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 48-49, pp. 139-140, pp. 167-168.

⁶⁵ Cfr. A. Mucchino, *Testo e contesto del «Mariazo da Pava»* in «Quaderni di teatro», 23, 1984, pp. 107-133. Nei *mariazi*, infatti, la risoluzione della contesa fra i pretendenti per la mano della propria amata è risolta attraverso una sorta di processo giuridico. I contendenti sono condotti di fronte ad un *misier* o *bonsignor*, ossia il giudice di città, affinché presentino i fatti e le rispettive ragioni delle loro pretese. La questione del processo, che di consueto si risolveva in sedi più modeste è, quindi, sproporzionata rispetto al luogo istituzionalmente forte in cui veniva presentata, offrendo così il pretesto per ridicolizzare la seriosità della procedura giudiziaria e sminuire l'alta autorità del giudice, personaggio muto, sovrastato dagli interventi e dalle

gio, caro al genere giullaresco della frottola matrimoniale, assume, perciò, nei *mariazi* quattrocenteschi, nuovi elementi, nuove situazioni e nuovi significati, volti ad un intento primariamente comico e satirico. Questo livello di comicità era probabilmente facilmente percepibile dalle platee goliardiche. Erano forme di divertimento comuni fra gli scolari dello Studio, autori e destinatari di tali componimenti e talvolta oggetto essi stessi della satira: in modo più marcato e diretto nelle macaronee, più sottilmente nei *mariazi* e nei sonetti pavani dove la *scolaregia*, o gruppi di studenti sbruffoni e attaccabrighe sono presentati con una punta di disprezzo.

Comune doveva essere anche il pubblico dei due generi. Si è, infatti, osservata la necessità di un identico destinatario in grado, così, di capire i rimandi e le allusioni fra un testo e l'altro. Da un'analisi interna ai testi è stato, infatti, più volte indicato il riferimento che, ne *El contrasto del matrimonio de Tuogno e de la Tamia*, si fa a Tifi Oda-si e alla sua *Macaronea*, laddove si allude ad uno dei personaggi del poema macaronico, colui che *Tifis ben intese a scriverlo per matto*⁶⁶. Probabilmente il Bertipaglia, che nel testo pavano assume i panni dell'amante di Tamia. Il pubblico doveva essere perciò il medesimo o comunque preparato a cogliere il senso del richiamo e quindi conoscente dei lavori che la *macaronea secta* elaborava. Questi elementi confermano la familiarità dell'autore con la cerchia dei macaronici e l'appartenenza dello stesso poeta all'ambiente dello Studio, di cui probabilmente, come afferma anche la Milani, era «un allegro scolaro»⁶⁷.

L'insieme di questi aspetti possono condurre a considerazioni che, non solo legano i poeti pavani all'ambiente studentesco e all'e-

direttive del vecchio *degan*, nel primo *mariazo*, o dai vecchi genitori, nel terzo, che rappresentano i veri risolutori della contesa.

⁶⁶ Cfr. I. Paccagnella, *Le macaronee*, cit., p. 66; I. Paccagnella, *Il fasto*, cit., pp. 81-82. Cfr. anche L. Zorzi, *Alle origini*, cit., p. 72; L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante*, Teatro, cit., p. XXII, pp. XLI-XLII; M. Milani, *Antiche rime*, cit., pp. 314-315.

⁶⁷ M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 295. Cfr. I. Paccagnella, *Le macaronee*, cit., pp. 63-66. Rilevanti affinità sono emerse anche fra *El testamento di Sier Perenzon* e la *Tosontea*, che si esplicitano nel passo del testamento vero e proprio e, ancora, fra i quattro *mariazi* e i testi macaronici, in cui, attraverso una dettagliata analisi linguistica e stilistica, Ivano Paccagnella ha individuato la presenza di espressioni, schemi e motivi comuni fra i testi, come l'uso frequente dell'epiteto *macaron*, con il significato di stupido, grossolano, e ancora la ripresa di elementi lessicali comuni, come *zanzare*, *lasagna*, e in generale il ricorso, in entrambi i generi ad un comune linguaggio osceno di contenuto scatologico.

sperienza macaronica, ma introducono l'intera produzione dialettale pavana all'interno di una complessa opera di sperimentazione linguistica e letteraria, a cui poeti, letterati, studenti e dottori dovevano, evidentemente, dare vita attingendo dal ricco e vitale materiale folklorico. I *mariazi* di fine quattrocento sono frutto di questa sperimentazione⁶⁸.

La varietà linguistica dell'intera produzione letteraria pavana e le modalità di raccolta di tali componimenti in dialetto pavano, bergamasco, ferrarese, veronese, ecc., in codici o miscellanee, confermano tale tensione sperimentale e conducono a vedere in questi codici, come suggerisce Paccagnella, «un assemblaggio non casuale [...] una precisa scelta di gusto, da inserire nella stessa casella dei tanti codici miscelanei e plurilingui che troppo spesso, in un'ottica storica decontestualizzata, si tende a considerare nelle loro singole affluenze non nel loro portato complessivo di gusto: non solo florilegio o ricezione di scelte ma anche orientamento parziale»⁶⁹. Lo sperimentalismo linguistico che caratterizza alcuni di questi codici, come per esempio il più volte citato codice Ottelio, permette, cioè, di leggere queste raccolte come documenti esplicativi degli indirizzi e degli orientamenti della cerchia dei poeti pavani e dei gusti letterari del loro pubblico e rende legittima la ricerca degli autori dei componimenti pavani, sonetti, *lamenti*, *contrast*i e dei *mariazi*, fra gli ambienti universitari.

L'esperienza del Sommariva, l'unico fra i poeti pavani del quattrocento a noi noto, si presenta, per questo aspetto, significativa. La sua produzione rusticana, raccolta nel codice Ottelio, comprende componimenti in dialetto veronese, in bergamasco e in pavano⁷⁰. Il fatto che il poeta veronese si fosse cimentato non solo nel suo dialetto, ma avesse utilizzato anche altre parlate per i suoi componimenti poetici, evidenzia l'intento sperimentale sotteso all'utilizzo in ambito letterario del dialetto in tutte le sue svariate forme ed espressioni ed esplicita la persistenza di una tendenza volta alla ricerca espressiva

⁶⁸ Cfr. G. Contini, *La poesia rusticale*, cit., pp. 54-55; G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, cit., pp. 612-613; M. Tavoni, *Il 'polifilescio'*, in *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, cit., pp. 169-172; B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 246-251; B. Migliorini, *Aspetti rustici del linguaggio macaronico del Folengo*, in *Atti del convegno sul tema: La poesia rusticana del Rinascimento*, ottobre 1968, Roma, Accademia dei Lincei, 1969.

⁶⁹ I. Paccagnella, *Il fasto*, cit., p. 65.

⁷⁰ Cfr. G. Fabris, *I sonetti villaneschi*, cit.; M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 28.

della lingua attraverso le diverse parlate locali. Il fatto poi che Felice Feliciano decidesse di raccogliere in un unico codice, l'Ottelio, appunto, i sonetti rustici dell'amico e coetaneo Sommariva, dividendoli tra loro e alternandoli con gruppi di componimenti in lingua, secondo un ordine apparentemente del tutto casuale e personale, dà indicazione di una precisa tendenza di gusto e di orientamento dei poeti e dei letterati di fine quattrocento e del loro pubblico, pronto a fruire di una produzione improntata alla pluridialeltalità⁷¹.

Altrettanto significative a questo proposito sono le notizie riportate da Bernardino Scardeone su Matteo da Rio, *qui etsi ingenuo quodam pudore non ita publice palamque in theatris et scenis ipsemet ageret suas fabulas: in componendis tamen ac dictandis rhythmicis versibus in ea lingua, tantum praestitit, ut extent quaedam ab eo edita, ad naturam, & mores, & ad consuetudinem agrestium* [...] ⁷². Notizie che spinsero Ludovico Zorzi ad ipotizzare l'attribuzione della paternità dei *mariazi* proprio al nobile padovano Matteo da Rio⁷³. Ma chi era Matteo da Rio? Forse uno studente, un letterato, un poeta, o forse un giullare. Non lo sappiamo. Sappiamo però, dalle parole dello Scardeone, che si diletta a comporre e recitare privatamente e, a quanto pare, riscuotendo grande successo fra i suoi amici, componimenti in dialetto; 'pavanerie' così belle e piacevoli che, riporta sempre lo Scardeone, *nihil salius, nihil lepidius, ad exhilarandum animum quantumvis tristem a nostris aut legi, aut audiri unquam possit* [...] ⁷⁴. E sappiamo che le note su di lui sono precedute da quelle su Ruzante. È forse, come accenna Marisa Milani il compagno «barba Polo», che diventerà nella *Lettera ad Alvarotto* guida del Beolco nel

⁷¹ I. Paccagnella, *Il fasto*, cit., p. 180. «In due autori come Sommariva e Cavasico – scrive Paccagnella – si potrebbero cogliere tutti i contrassegni del plurilinguismo veneto, dei quali mette conto sottolineare due, in particolare: la caratterizzazione di un dialetto a funzionale connotazione rusticale, che è il pavano (e solo eccezionalmente il veronese o il bellunese), con il bergamasco in alternativa (di cui Sommariva dà una delle prime testimonianze di impiego letterario); la precoce disposizione dialogica, senza arrivare fin d'ora a parlare di "vocazione o predisposizione teatrale" [...]».

⁷² B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii & claris civibus patavinis*, Apud Nicolaum Episcopium iun., Basileae, 1560, p. 290; *De Mattheo Rido*. Vissuto a cavallo dei due secoli, il nobile padovano Matteo da Rio morì in tarda età nel 1527.

⁷³ Cfr. L. Zorzi, *El mariazo da Pava*. Introduzione, in E. Faccioli (a c. di), *Il teatro italiano*, cit., pp. XLIX-XLXXI; e t. II, pp. 591-625.

⁷⁴ B. Scardeone, *De antiquitate*, cit., p. 290.

regno di madonna Allegrezza⁷⁵? E tra quelle *fabule* che componeva e recitava nella *sua lingua* c'erano realmente, come aveva ipotizzato Zorzi, anche i quattro *mariazi* pavani? Incerta e difficile si presenta la dimostrazione di un'ipotesi di tal genere, così come la ricerca dell'identità degli autori e dei dicitori dei *mariazi*. Ma sembrerebbe, a questo punto, delineato almeno il loro ambiente di formazione e crescita culturale, quello universitario, dimostrati gli stretti legami che in questi ambiti strinsero con gli autori delle macaronee ed esaminate le tensioni sottese alla scelta dialettale.

Tuttavia sia il Lovarini che la Milani, pur accettando la stretta vicinanza della produzione pavana con i poemetti macaronici, e quindi il legame dei loro autori con l'ambiente universitario, non ritengono opportuno indagare ulteriormente sulle reali relazioni tra tale produzione e lo Studio, né verificare ed argomentare la non concordanza tra la loro ipotesi, o meglio, la tesi che descrive i *mariazi* come «brevi e rozze» recitazioni di piazza ad opera di giullari e quei dati che potrebbero far credere che gli autori e dicitori di tali «arguti e sagaci» componimenti fossero giovani studenti, anonimi letterati o, seguendo la notizia dello Scardeone, nobili padovani.

Lo stesso Ludovico Zorzi, nel momento in cui si sofferma sul quesito di chi potessero essere gli autori di tali componimenti, distingue questi ultimi dagli esecutori dei *mariazi*, dagli attori che li recitavano per le vie della città. Separa, cioè, il ruolo di dicitore, proprio, appunto, dei giullari e cantastorie di piazza, da quello di compositore, riservato a quelle menti eccelse e stravaganti che frequentavano lo Studio e si divertivano in occupazioni extra-universitarie, riunendosi in associazioni burlesche di vario tipo. Se, da un lato, quindi, considera i *mariazi* pavani come espressione del lavoro sperimentale con il quale «i talenti più avvertiti si prefiggono di rinnovare dall'interno le consuetudini umanistiche mediante l'innesto di forme attinte alla tradizione popolare»⁷⁶; dall'altro, nel momento in cui affronta il problema della prassi spettacolare, ossia osserva i termini in cui i *mariazi* pavani di fine quattrocento venivano eseguiti o rappresentati, riconduce gli stessi testi alla supposta tradizione delle recitazioni di piazza⁷⁷.

Di fronte all'evidenza di una persistenza letteraria, ossia della ricorrenza del nucleo tematico del maritaggio, caro alla tradizione

⁷⁵ Cfr. M. Milani, *Antiche rime*, cit., p. 9.

⁷⁶ L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., p. XXII.

⁷⁷ Cfr. L. Zorzi, *Alle origini*, cit., pp. 71-72; L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XLI-XLII.

giullaresca, ripreso e rielaborato nei *mariazi* quattrocenteschi e in altri componimenti pavani e d'area veneta, si ritiene lecito supporre un'analogia e parallela persistenza delle tecniche e modalità rappresentative giullaresche e, conseguentemente, si ritiene opportuno interrogare i *mariazi* al fine di comprendere la meccanica «di un certo tipo di teatro di piazza», di una tradizione teatrale in cui inserire a pieno titolo la *Betia* del Ruzante⁷⁸. Ma se si accetta il legame dei testi pavani quattrocenteschi all'ambiente dello Studio, osservandoli come espressione di una diffusa tendenza sperimentale sulla lingua in ambito letterario, appare difficile poter considerare, allo stesso tempo, i componimenti medesimi come prodotti della tradizione giullaresca e della pratica recitativa di piazza. A meno che non si supponga un canale di relazione tra gli studenti universitari e i giullari e quindi tra le attività studentesche e le pratiche giullaresche. Relazioni e legami questi facilmente credibili, nonostante la carenza di informazioni e testimonianze.

Ludovico Zorzi accenna, in realtà, alla possibilità d'incontro, nella cerchia delle consorterie goliardiche gravitanti intorno allo Studio, fra letterati, studenti e «altri scapigliati giullari, *clerici vagantes*, cantimpanca, talenti estrosi quanto irregolari»⁷⁹. Fa riferimento, dunque, ad un ambiente eterogeneo in cui i giullari, i cantastorie e altri artisti di varia natura, si riunivano insieme a studenti, letterati, poeti, intrattenendosi in conviti, divertimenti, burle e, con sempre maggiore frequenza, in recite e rappresentazioni. Dietro quest'immagine c'è l'evidenza di un'aperta dialettica tra mondi e tradizioni considerati generalmente racchiusi in compartimenti distinti. Ma allora il giullare e lo studente e, quindi, anche i loro interessi e divertimenti e gli ambienti che frequentavano, non dovevano essere, si potrebbe supporre, così distanti e diversi fra loro. La distinzione posta da Zorzi tra colui che compone e colui che esegue, quindi tra studente-letterato e giullare-cantimpanca, non doveva essere così netta. Possiamo ipotizzare che tra le varie forme di divertimento studentesco fosse frequente la messa in scena o la lettura a voce alta dei *mariazi* ad opera dei giullari o degli stessi studenti, per le strade o nei luoghi di ritrovo dei sodalizi studenteschi, in occasione di carnevale o per puro intrattenimento. Possiamo supporre che dietro la maschera di

⁷⁸ Cfr. M. Milani, *La tradizione*, cit., p. 108; L. Zorzi, *Alle origini*, cit., pp. 79-80; L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XLVI-XLVII.

⁷⁹ L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., p. XLII.

Menegazzo si nascondesse uno studente intento a divertirsi e divertire gli ospiti accorsi alle nozze. Possiamo supporre, ma non provare con certezza. Ciò che risulta comunque certo, dietro queste ipotesi, è l'evidenza, in questi testi, di un gioco intellettuale, di ambito universitario e goliardico, di una tendenza sperimentale sulla lingua e sulle sue possibilità espressive attraverso l'assunzione della materia dialettale e folklorica. Che poi questo svago intellettuale venisse espresso in forma esecutiva privata o pubblica, consueta o occasionale rimane ancora da provare.

Non restano, infatti, molte notizie sulla natura di questo genere di aggregazioni studentesche e sulle loro attività. Sfogliando gli atti degli Statuti dell'Università di Padova si trova una ricchezza d'informazione sugli appuntamenti ufficiali previsti dal calendario accademico o legati alle cerimonie civiche e alle feste religiose⁸⁰. Erano, infatti, frequenti le richieste di intervento degli studenti nelle funzioni di San Luca o nella processione di Santa Caterina e del *Corpus domini*⁸¹ o ancora durante lo svolgimento di tornei, giostre, palii e conviti, organizzati in onore di passaggi di principi, di eventi politici, o in occasione di annunci di nozze regali⁸². Tutto, in questi casi, veniva mi-

⁸⁰ Cfr. *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1406 ad annum 1450*, a cura di Zonta-Brotto, Patavi, Typis Seminarii, 1922; Padova, Archivio storico dell'Università di Padova, mss. 505; 587; 644; 655. Il ms. 655, intitolato da Giomo *Feste sacre e profane, distribuzione di regalie* [...] contiene gli atti degli statuti dell'Università dei giuristi e degli artisti, decreti e terminazioni dello Studio e riporta interessanti informazioni sui cerimoniali accademici, sulle recite da farsi prima dei dottorati, sulle formule dei diplomi di laurea, sulle celebrazioni religiose e civiche a cui lo Studio interveniva, sulle procedure con le quali venivano eseguite e sui luoghi che le accoglievano, sulle spese compiute per tali cerimonie etc. L'immagine che si ricava da questi cerimoniali, specie quelli accademici, è di magnificenza e grandezza a cui contribuiva l'intervento, in molti casi, dell'intera cittadinanza. Pubblica e solenne era generalmente la cerimonia per il conferimento del titolo di dottore, per l'elezione del Rettore o dei professori dello Studio o ancora per l'incoronazione poetica, conferita con estrema parsimonia dallo Studio.

⁸¹ Cfr. Padova, Archivio storico dell'Università di Padova, ms. 655. La cerimonia di S. Luca coincideva con l'inizio dell'anno accademico, 18 ottobre, e tutti gli scolari avevano l'obbligo di intervenire (c. 203); l'obbligo di intervento valeva anche per la cerimonia di S. Caterina, protettrice della facoltà dei giuristi, pena la sottrazione dei libri (c. 178) e per la cerimonia del *Corpus domini* (c. 88, cfr. anche ms. 644, cc. 90, 144).

⁸² Cfr. A. Bonaventura Sberti, *Degli spettacoli e delle feste che si facevano in Padova*, Padova, a spese di Adolfo Cesare, 1818. Fra i numerosi festeggiamenti riportati dallo Sberti ricordiamo quelli fatti in occasione dell'arrivo a Padova dell'imperatore Federico III, accolto da una *elegante* orazione pronunciata da Giacomo Alvarot-

nuziosamente riportato e annotato dalle cronache del tempo o negli atti degli Statuti dell'Università emessi per regolarizzare i termini di partecipazione dello Studio a tali eventi o per definire altri generi di cerimoniali, funerali, *spupille*, orazioni o ancora riportare i resoconti delle entrate e delle uscite per le feste studentesche (come la *festa del cappone* o la *festa della prima neve*⁸³). Ma anche in quest'ultimo caso erano momenti festivi che, sebbene assumessero, specie con il passare del tempo, toni sempre più violenti, rientravano nella regolare gestione del tempo della vita universitaria⁸⁴. E anche in questo caso tutto era attentamente annotato.

Al contrario nessuna notizia o cronaca o atto degli Statuti fa riferimento alle aggregazioni studentesche estranee al sistema corporativo a cui tutti gli studenti frequentanti aderivano, iscrivendosi alle liste delle *nationes* relative al proprio luogo di origine. Nessuna informazione precisa parla delle sette goliardiche del tempo o della *macaronea secta* che veniva prendendo forma e vita nella *Macaronea* di Tifi Odasi. Unici documenti da cui trarre informazioni sono i suoi prodotti letterari⁸⁵ e, forse un ricordo, di natura anch'essa letteraria:

to, dottore dell'Università dei legisti (pp. 99-100); o la solenne cerimonia per l'avvento del nuovo padrone (4 gennaio 1406), sancito dall'orazione di Francesco Zabarella, famoso dottore ed eminente personaggio dello Studio (p. 94); e ancora le giornate di festa per il matrimonio, del 1403, di Giacomo da Carrara, figlio di Francesco Novello e Belfiore di Gentile Varano, Principe di Camerino, durante le quali otto famosi Dottori della città, lussuosamente vestiti portarono alla sposa un baldacchino di panno d'oro.

⁸³ Cfr. Padova, Archivio antico dell'Università di Padova, ms. 655, cc. 2, 4, 5. L'usanza della *festa della prima neve* sorse nella prima metà del XVI sec. Tuttavia sembrano esserci notizie di vicende simili già dalla prima metà del secolo precedente. Cfr. anche B. Brunelli, *Vita goliardica padovana nel cinquecento*, in *L'Università di Padova nel VII centenario della sua fondazione*, numero unico, Padova, Antenore, 1922; O. Ronchi, *La festa della prima neve*, in «Vecchia Padova. Spigolature e contributi storici di arte urbanistica e cultura», nn. 1-2, 1967, pp. 361-366.

⁸⁴ Sui cerimoniali accademici e l'attività dello Studio patavino esiste una ricca letteratura. Oltre agli studi sei-settecenteschi del Tomasini, Facciolati, Papadopoli e alla monumentale opera del Gloria della fine del secolo scorso, importanti contributi sono stati offerti dagli studi di Antonio Favaro, di Lucia Rossetti, dalle ricerche archivistiche di Paolo Sambin e della sua scuola. Per una dettagliata rassegna bibliografica rimandiamo ai numeri dei «Quaderni per la storia dell'Università di Padova».

⁸⁵ Cfr. V. Rossi, *Di un poeta maccheronico e di alcune sue rime italiane*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XI (1888), pp. 1-49; V. Rossi, *Chi fu Tifi Odasi?* in «Giornale storico della letteratura italiana», XXX (1892), pp. 262-265; G. Fabris, *Padova. Culla delle muse maccheroniche*, in «Padova», VII (1933), 12, pp. 11-26. Attraverso uno studio interno ai testi ed un esame comparati-

un sonetto, scritto da un avversario di Niccolò Cosmico, che fa riferimento ad una certa *accademia a gente strana*, nominata *Cosmicana*, nella quale Vittorio Rossi ha voluto vedere la *secta* di Tifi Odasi, constatando le relazioni, non solo letterarie, fra i due poeti e l'appartenenza al medesimo ambiente culturale padovano:

I toi sonetti e la tua terza rima
 impressa, mostra il stil leggiadro e bello,
 e se non fussen le boze e 'l fornello,
 certo la musa tua seria la prima.
 Ì dico prima nella Cosmicana,
 che dal tuo nome ancor è nominata
 e in Padoa fu academia a gente strana.
 Anzi a setta iniqua e scelerata,
 anzi fu d'animal brutti una tana,
 fra i quali il primo andavi a testa alzata⁸⁶.

Nessuna notizia diretta, dunque, descrive le occupazioni studentesche al di fuori degli impegni accademici o delle apparizioni pubbliche e racconta del genere di attività e divertimenti che si svolgevano all'interno di questo tipo di consorterie goliardiche, di questa *setta iniqua e scelerata*.

È stato, tuttavia, possibile, attraverso uno studio comparato di fonti diverse fra loro, ricavare qualche interessante informazione sulle abitudini studentesche. Oltre ai testi letterari, che opportunamente interrogati possono contribuire a ridurre la deficienza di notizie in merito, soccorrono alcuni manoscritti contenenti i decreti e le sentenze emessi dal senato o dagli organi giuridici contro rettori, maestri e soprattutto studenti, per i quali, tra l'altro, era stato istituito un

avanzato e documentato un'ipotesi di identità dei protagonisti della *Macaronea*, *Tossontea* e *Nobile Vigonze opus*, con personaggi realmente esistiti e legati all'ambiente dello Studio, a partire dal capostipite, Tifi, riconosciuto in Michele degli Odasi, fratello dell'Umanista Ludovico, precettore del giovane Guidobaldo da Montefeltro e legato da stretti rapporti di amicizia con Ermolao Barbaro, Pietro Contarini, Angelo Poliziano. Dalla ricerca d'identità dei personaggi delle maccheronee vediamo prendere forma nel mondo reale quella *macaronea secta* di cui né cronache, né testimonianze, né tantomeno documenti degli Statuti fanno menzione. Cfr. anche I. Paccagnella, *Le macaronee*, cit., p. 36.

⁸⁶ V. Rossi, *Niccolò Lelio Cosmico. Poeta padovano del secolo XV*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XIII (1889), pp. 101-158, p. 120.

tribunale apposito⁸⁷. Sfolgiando, per esempio, gli atti di un processo che vede come protagonista il maestro di liuto Antonio Rota⁸⁸, determinato a farsi risarcire dei danni fisici e materiali provocatigli da un duello, appare una *lieta, cavalleresca e dotta brigata*, costituita per lo più dagli allievi della scuola di danza, musica e canto del Rota, accorsi senza alcun indugio a testimoniare in favore del proprio maestro. Leggendo le note di un'ordinanza emessa dal Senato veneziano nel 1462 si ricava, invece, un'immagine della diffusa tendenza fra gli studenti a colpire le istituzioni o coloro che le rappresentavano attraverso sferzanti componimenti satirici. Spesso tacitamente tollerata, tale pratica, era altre volte, più severamente punita, come in questo caso, in cui seri provvedimenti furono presi contro gli autori dei versetti satirici scritti a danno del rettore della facoltà di arti⁸⁹. E ancora dalle disposizioni elargite dallo Studio sappiamo dell'obbligo per alcuni professori di ospitare nelle proprie dimore gli studenti forestieri e di tenere lezioni private, trasformando, possiamo immaginare, le loro stanze in luoghi di incontro, discussione, sede di apprendimento e scambio. + facile supporre che in queste occasioni gli scolari appartenenti alle diverse nazioni si intrattenessero in piacevoli occupazioni extra-universitarie: cene, spensierati divertimenti, improvvisazioni di sonetti o canzoni, beffe irrisorie contro le consuetudini della vita universitaria, satire contro i docenti e i rettori dello Studio e, forse, recite e rappresentazioni. Sono assenti, d'altronde, a Padova, per tutto il quattrocento, centri culturali riconosciuti, alternativi allo Studio: l'ambiente della corte, che sotto i Carrara si propose come luogo e condizione favorevole alla convergenza di esperienze e rielaborazioni culturali diversificate era svanita da tempo; mentre l'ambiente di casa Cornaro, in cui intellettuali, artisti, letterati si incontreranno dando vita a Padova ad una nuova e piccola corte, era ancora lonta-

⁸⁷ Padova, Archivio storico dell'Università di Padova, mss. 609, 610, intitolati da Giomo *Processi contro studenti*. La maggior parte degli atti riportati riguardano processi avvenuti dalla fine del XVI secolo fino al XVIII. Quindi anche in questo caso le notizie reperibili sono comunque limitate.

⁸⁸ Cfr. E. Martellozzo Forin, *Il maestro di liuto Anton Rota (1549) e studenti dell'Università di Padova suoi allievi*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXX (1969), pp. 425-443.

⁸⁹ Cfr. F. Dupuigrenet Desroussilles, *L'Università di Padova dal 1405 al Concilio di Trento*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, II, p. 617 e nota 86. L'ordinanza è riportata nella sezione *Senato Terra*, reg. 5, c. 5v (1462, 20 marzo) dell'Archivio di Stato di Venezia.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

na dal costituirsi⁹⁰. Possiamo, però, immaginare che nelle forme di aggregazioni spontanee, cui gli studenti padovani davano vita, si ricalcassero le abitudini associative degli umanisti e che fra le varie forme di intrattenimento fosse previsto, come nei cenacoli umanistici, anche l'esercizio di pratiche recitative di diverso genere⁹¹. Tuttavia le notizie che abbiamo a disposizione non permettono di delineare un quadro chiaro sul genere di attività di questi sodalizi e soprattutto sul ruolo che la rappresentazione scenica andava assumendo fra gli ambienti studenteschi. Dagli elementi emersi si evince un uso delle forme letterarie e drammatiche e dei moduli linguistici in funzione di un puro e spontaneo intrattenimento che non lascia percepire, con reale certezza, l'esistenza di una cosciente consapevolezza scenica. Dobbiamo giungere avanti nel tempo per trovare a Padova indicazioni relative alla presenza della commedia come impiego del tempo e dello spazio festivo ufficiale, esplicitante un ruolo didattico e pedagogico del teatro⁹².

Vito Pandolfi, però, ritenne pertinente ricercare proprio nelle svariate forme di intrattenimento e divertimento studentesco le «spurie origini del nostro teatro drammatico». Indagando sulla realtà universitaria pavese, aveva individuato nella cerimonia delle *vesperiae*, ossia nella disputa finale del laureando tenuta alla presenza dei colleghi e professori, nelle aule dello Studio, ma anche in Duomo, l'occasione e il contesto per facili degenerazioni della cerimonia accademica in «allegro bacchanale». «Era tacitamente ammesso – scrive – che la licenza studentesca dovesse venir tollerata. In questa sede ci interessa constatare come da essa siano nati i primi testi comici del nostro teatro, come gli scherzi e le salacità vi si siano tramutati in

⁹⁰ Cfr. E. Menegazzo, *Alvise Cornaro: un veneziano del Cinquecento nella terraferma padovana*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, II, pp. 513-538.

⁹¹ Cfr. V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, 1933; E. Garin, *Ritratti di Umanisti*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 80-83; P. Ventrone, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993, pp. 91-100.

⁹² Cfr. P. Sambin, *Gli studenti giuristi, Alvise Cornaro (e il Ruzante), Pietro Bembo*, in *Atti del convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova, 1983, Venezia, Corbo e Fiore, 1987. Nel 1532 fu deciso di celebrare le feste carnevalesche non, come era usanza, con la giostra, ma con l'allestimento di una commedia. Il rettore e i consiglieri si rivolsero ad Alvise Cornaro, mecenate per eccellenza della cultura, affinché provvedesse ad organizzare una bella commedia che divertisse la goliardia patavina. Autore ed artefice del lieto evento fu il Ruzante, che a *recreationem scolariuum* mise in scena, probabilmente la *Piovana*.

rappresentazione vera e propria *et personatus vultus, larvasque minaces*, secondo quanto riferisce Maffeo Vegio al colmo dello scandalo, rivolgendosi ai maestri teologi[...]»⁹³. Lo studioso indica nel tono solenne della pubblica cerimonia di laurea, avente luogo per le vie cittadine pavesi, ma anche, abbiamo potuto constatare, padovane, con imponenti cortei («parodia più o meno volontaria dei trionfi romani») e nella vasta navata della cattedrale, un clima propizio per sferzanti parodie sullo stesso cerimoniale accademico e, più in generale, sull'ambiente e la cultura universitaria. La *Repetitio egregii Zanini coqui* (1435) di Ugolino Pisani, trascrizione parodica di una cerimonia accademica, offre una testimonianza letteraria della tendenza degenerativa delle *lecturae* pubbliche e lega a situazioni reali, quelle delle *vesperiae*, una produzione drammatica propria degli ambienti studenteschi pavesi, nella quale Vito Pandolfi ha voluto porre le basi del nostro teatro drammatico. «Il suo stesso compito di movimentare le *vesperiae* – scrive – ne ha facilitato la freschezza e l'autenticità, consegnandoci un'immagine mossa e colorita dello spirito goliardico e delle sue libere tendenze, rivelandoci fino a che punto stava affermandosi la nuova educazione umanistica, del tutto in opposizione a quella scolastica e attiva perfino tra i futuri teologi»⁹⁴.

Sulla vita goliardica padovana è rimasto, invece, solo un breve dialogo che tratta dell'elezione di uno studente come rappresentante dei suoi compagni nella lettura pubblica, degenerata naturalmente in liti e scontri. Si tratta secondo il Pandolfi di «uno scherzoso pezzo di cronaca in forma drammatica e dialogata» e probabilmente mai rappresentato. Come non si ha notizia certa della destinazione scenica

⁹³ V. Pandolfi e E. Artese (a c. di), *Teatro goliardico*, cit., p. XV; V. Pandolfi, *Il latino dei goliardi e degli umanisti*, in *Storia universale*, cit., pp. 221-232 (pp. 223-226).

⁹⁴ Pandolfi e E. Artese (a c. di), *Teatro goliardico*, cit., pp. XV-XIX (p. XVIII). A tale produzione appartengono, oltre alla *Repetitio magistri Zanini coqui*, anche il *De falso hypocrita* (1437) di Mercurio Ranzio, la *Janus sacerdos* (1427), esempio più compiuto ed elaborato di farsa studentesca, e la *Philogenia* di Ugolino Pisani, di pochi anni posteriore; cfr. I. Sanesi, *La Commedia*, Milano, Vallardi, (1911), 1954; A. Perosa, *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 23-25; A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento 1968; P. Viti (a c. di), *Due commedie umanistiche pavesi. Janus Sacerdos, Repetitio magistri Zanini coqui*. Introduzione e testi critici, Padova, Antenore, 1982. Cfr. anche *Spettacoli studenteschi nell'Europa Umanistica*, Atti del XXI Convegno Internazionale di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1998.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

di alcune opere letterarie a noi giunte in codici manoscritti o edizioni a stampa, che, per il loro indiscutibile legame con la cultura umanistica e i richiami, diretti o indiretti, alla vita universitaria padovana, sono state, comunque, considerate come testimonianza di un'intenzionale propensione, anche fra gli ambienti studenteschi padovani, all'allestimento scenico e di un diffuso gusto per la rappresentazione. «Accanto ai *mariazi* – scrive Zorzi – appaiono farse già organiche, egloghe e commedie rusticali, nonché opere di fisionomia più composita, che senza avere la struttura completa di un lavoro teatrale, né recar traccia di suddivisioni in atti e in scene, sono da ascrivere fra le forme embrionali di una drammatica colta, preludente al teatro regolare»⁹⁵. Accanto ai *mariazi* appare, cioè, una produzione di ambito universitario, una «drammatica colta» sensibile agli influssi della cultura umanistica, impegnata, nel corso del XV secolo, nella rilettura filologicamente attenta dei testi classici e nella corretta comprensione delle regole drammaturgiche e sceniche che i maestri latini seguivano. Oltre all'*Armiranda*, composta dallo studente bergamasco Giovanni Michele Alberto Carrara (ritenuta da alcuni studiosi realmente rappresentata a Padova nel 1457 e da altri semplice esercizio letterario)⁹⁶ e alla cosiddetta *Commedia elettorale*, in latino «scritta e recitata da studenti tedeschi intorno al 1465»⁹⁷, Ludovico Zorzi fa riferimento alla *Catinia* dell'umanista Sicco Polenton (1419), «ispirata con un certo realismo alla vita universitaria e ragguaglio su come gli studenti padovani dividessero il loro tempo tra le aule del Bo e le taverne»⁹⁸; quindi al suo volgarizzamento anonimo, edito a stampa nel 1482 a Trento, di cui evidenzia la più probabile, rispetto all'origi-

⁹⁵ L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., p. XLII.

⁹⁶ Cfr. I. Sanesi, *La Commedia*, cit.; B. Brunelli, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del XIX*, Draghi, Padova, 1921, p. 27; A. Stäuble, *La commedia*, cit., pp. 93-96; L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XLII-XLIII; Il Mazzi, che suppone sia stata composta per le feste del Santo, in giugno (il Sanesi ritiene in aprile), pone dei dubbi anche sull'avvenuta rappresentazione, ritenendo che l'indicazione del codice (*Acta ludis Megalensibus, Calisto III Sacerdote Maximo, Federici III Caesare, Francisco Fuscaro Venetorum Duce, Benedicto Vecturio et Leonardo Contarino Patavii Praetoribus*) sia un'imitazione accademica del modello terenziano.

⁹⁷ Cfr. L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XLII-XLIII. Cfr. anche B. Brunelli, *I teatri*, cit., p. 27; A. Perosa, *Teatro umanistico*, cit., p. 41; A. Stäuble, *La commedia*, cit., pp. 96-98.

⁹⁸ G. Padoan, *Introduzione a Sicco Polenton, Catinia*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1969, ora ristampato come *La «Catinia» di Sicco Polenton*, in *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, pp. 1-33; P. Baldan (a c. di), *Catinia*, Anguillara Veneta, Zielo, 1996.

nale latino, destinazione scenica⁹⁹. Ma l'attenzione dello studioso è posta maggiormente sull'inedita *Comedia* dello studente siculo Caio Caloria Ponzio (1490 circa), «[...] l'unico testo, di cui finora si abbia notizia, in grado di dimostrare la conservata unità e continuità di sviluppo della drammaturgia veneta, l'anello di congiunzione tra i vari modi di una forma scenica, che prende le mosse dal Vannozzo, per concludersi, attraverso l'esperienza dei *mariazi*, in Ruzante e nella *Venexiana*»¹⁰⁰. L'arco parabolico è così congiunto da Zorzi nei suoi punti salienti, attraverso quei testi in cui lo studioso riconosce la diretta dipendenza da una «forma scenica egemone», quella del *mariazo*, che trova in Ruzante e nella «vitalità popolare» della *Betìa*, la sua più compiuta espressione¹⁰¹.

La *Betìa*¹⁰², come è stata più volte scritto, è un grande *mariazo*, il più lungo e il più completo che si conosca per la ricchezza di elementi ripresi dalla trazione folklorica e villanesca in una logica del richiamo e del rimando. È evidente il ricorso, nella *Betìa*, alle scritture pavane, alla materia e lingua villanesca e agli usi e costumi ancora tangibili nel contado pavano; è innegabile il rinvio a motivi, figure, gesti e immagini propri di una tradizione di genere letterario e di una persistente cultura rustica. Questi rappresentano i presupposti linguistici, letterari e culturali della formazione del Beolco, necessari per conoscere la materia che sostanzia il programma della massima 'naturalizza' che il Ruzante proclamava nei suoi prologhi; ma non sufficienti per comprenderne la complessità drammaturgica e ideologica con la quale Ruzante porta sulla scena il mondo villanesco e pavano.

Se confrontiamo, come suggerisce il Baratto, il dato testuale, indicativo della circolazione e ricorrenza di figure legate al consumo

⁹⁹ Cfr. C. Battisti, *Traduzione dialettale della «Catinia» di Sicco Polenton. Ricerca sull'archivio trentino*, in «Archivio trentino», XIX (1904), pp. 153-231; XX (1905), pp. 17-51 e 147-192; XXI (1906), pp. 13-32. È considerato il primo incunabolo trentino di argomento letterario, il cui editore è stato identificato col vicentino Pre Zuan Lunardo Longo, allora parroco a Trento della Chiesa di S. Maria. Attualmente è noto un unico esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana [41, 403 riserv.], dal quale, agli inizi dell'Ottocento, fu redatta una copia custodita nella Biblioteca Comunale Trentina al numero 994.

¹⁰⁰ L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XLIII-XLVII (p. XLIII); V. Rossi, *Caio Caloria*, cit. Il testo è conservato nel cod. Marciano It. IX. 304 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

¹⁰¹ L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, cit., pp. XLIV-XLV.

¹⁰² E. Lippi, *Vent'anni di critica ruzantesca (1966-1985)*, in «Quaderni Veneti», II (1985), pp. 95-114; III (1986), pp. 149-180.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

dei testi, ampiamente esaminato dalla critica testuale e dall'esegesi ruzantiana, con il dato di spettacolo, riconducibile ad un orientamento rappresentativo del Ruzante, attento alle realtà spettacolari che lo accoglievano, potremo valutare su nuovi elementi i termini di relazione e di dipendenza dell'esperienza ruzantiana con gli episodi anteriori della letteratura pavana¹⁰³. Il riferimento, cioè, all'esperienza letteraria pavana ha un senso se si tiene conto della rielaborazione operata da Ruzante in direzione di una premeditata destinazione esecutiva, della conversione in forme teatrali e di spettacolo che trascendono il catalogo degli schemi metrici e lessicali e degli altri ascendenti testuali adottati. La stessa scelta dello schema metrico, quello della frottola (più irregolare e disordinato nella prima stesura della *Betia*, più assestato e uniforme nella seconda, che ci è giunta mutilata)¹⁰⁴, riconducibile, nella varietà e libertà delle forme che il genere consente, alla tradizione frottolistica dei quattro *mariazi* pavani e degli altri componimenti di natura 'coniugale', si presenta nella *Betia* (come prima nella *Pastoral*) in una forma nuova, vincolata dalla definizione di tempi e ritmi scenici e recitativi. Come osserva Baratto, qui non ci si trova più di fronte al «frottolato» dei *mariazi* pavani, costruito per proliferazione automatica, sullo schema della successione paratattica, in cui il gesto accompagna, al più, la filastrocca: qui il testo *presuppone* l'esperienza scenica, e insieme la fissa in un'esatta misura di tempo»¹⁰⁵.

¹⁰³ Cfr. M. Baratto, *L'esordio di Ruzante*, in *Tre saggi sul teatro (Ruzante/Aretino/Goldoni)*, Venezia, Neri Pozza, 1964, pp. 11-68; R. Guarino, *Ruzante tra le figure sceniche del Rinascimento veneto*, in *Atti del II convegno internazionale di studi sul Ruzante*, a c. di G. Calendoli e G. Vellucci, Venezia, Corbo e Fiore, 1989, pp. 137-155 (p. 138); G. Folena, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, in G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 119-146; R. Guarino, *Teatro e mutamenti*, cit., pp. 247-258.

¹⁰⁴ Cfr. E. Lovarini, *Per l'edizione critica del Ruzante*, in *Studi*, cit., p. 138; E. Lovarini, *Antichi testi*, cit., pp. 209-362; L. Zorzi (a c. di), *Ruzante, Teatro*, cit., pp. 143-509, 1310-1360, 1612-1615, in cui è presente l'edizione della *Betia* completa, conservata nel codice Grimani-Morosini n. 4 della Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia; cfr. anche M. Milani, *Rileggendo Ruzante: note, ipotesi e provocazioni*, in *Ruzante. Filologia veneta. Lingua, letteratura, tradizioni*, Padova, Ed. Programma, 1988, pp. 15-58; A. Daniele, *Note sulla 'Pastoral' e sulla 'Betia'* in *Ruzante*, cit., pp. 59-106 (pp. 92-105).

¹⁰⁵ M. Baratto, *Da Ruzante al Beolco: per la storia di un autore*, in *La poesia rusticana nel Rinascimento*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, pp. 83-109, (p. 86); A. Daniele, *Note sulla 'Pastoral' e sulla 'Betia'* in *Ruzante*, cit., pp. 59-106.

La comprensione, dunque, del rapporto del Ruzante con la tradizione dei contrasti e delle forme letterarie legate ai riti, ai divertimenti, alle usanze del contado pavano e, quindi, al suo dialetto, si completa nella valutazione dei termini di adesione e partecipazione del Ruzante alle occasioni del contesto festivo padovano e veneziano (in seguito anche ferrarese) e al gusto teatrale del tempo e nell'esame delle modalità di intervento sui testi nel senso dell'azione teatrale e nell'ottica di una programmatica ascesa della cultura pavana nei luoghi di una cultura superiore e aristocratica.

La distanza tra il mondo padovano e la presenza di Ruzante a Venezia nelle occasioni di vertice, segna, già ad un primo livello di analisi, la distanza tra lo sperimentalismo dei *novelli inzegni*, degli arguti e licenziosi scolari e uomini di lettere dello Studio patavino, e l'organicità ideologica dei testi e delle prestazioni del Ruzante; tra l'assunzione della materia dialettale in funzione dell'espressività che caratterizza la produzione pavana di fine secolo e l'elaborazione del materiale linguistico in funzione dell'organismo teatrale in cui esso si dispone, operata dal Ruzante.

Nella continuità di forme e contenuti originari, nella presenza di un repertorio comune, vanno a sovrapporsi nuovi significati e nuovi aspetti, espressione di una discontinuità che conduce a considerare i testi letterari e teatrali della tradizione pavana non come prolungamento e sviluppo rettilineo di una produzione popolareggiante, ma come risultati di un'azione di ripiegamento e recupero operante di volta in volta a vari livelli.