

Molte cose stanno bene nella penna  
che ne la scena starebben male

Teatro e lingua in Ruzante

Atti del Convegno

Padova - Pernumia  
26 - 27 ottobre 2011

a cura di  
Andrea Cecchinato

cleup

*Organizzazione scientifica*

ROBERTO ALONGE, IVANO PACCAGNELLA, ELENA RANDI

Volume pubblicato con il contributo della Regione del Veneto



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

DISLL - DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

Prima edizione: giugno 2012

ISBN 978 88 6129 878 1

© 2012 by CLEUP SC

“Coop. Libreria Editrice Università di Padova”  
via G. Belzoni 118/3 – Padova (t. 049 8753496)  
[www.cleup.it](http://www.cleup.it)

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento,  
totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese  
le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

In copertina: Landshut, Burg Trausnitz, Narrentrepp: *Un Nachtwächter accorre durante una rissa.*

# Indice

Premessa	7
Introduzione	9
Questioni lessicali ruzantiane <i>Ivano Paccagnella</i>	11
Il toscano di Ruzante e la codificazione grammaticale cinquecentesca <i>Chiara Schiavon</i>	45
Intorno al testo dei <i>Due dialoghi</i> <i>Cosimo Burgassi</i>	63
Dai pavani alla <i>Betia</i> (e ritorno) <i>Andrea Cecchinato</i>	81
Toponomastica ruzantiana <i>Lorenzo Tomasin</i>	109
Per Ruzante e i predicatori. Primi assaggi su Bernardino da Feltre <i>Luca D'Ongbia</i>	125
Contado senese e contado pavano in scena. Qualche intersezione <i>Marzia Pieri</i>	141

Appunti per una rilettura della <i>Moschetta</i> <i>Roberto Alonge</i>	161
Qualche modesta proposta sul finale della <i>Moschetta</i> (e dintorni) <i>Anna Scannapieco</i>	185
Poetiche del paradosso nel teatro ruzantiano <i>Ronnie Ferguson</i>	205
Natura e civiltà: appunti sulla morale nel teatro ruzantino <i>Paola Degli Esposti</i>	223
Ferrara e la scena della <i>Betìa</i> <i>Federica Natta</i>	237
Osservazioni sullo spazio scenico in Ruzante <i>Maria Ida Biggi</i>	261
Ruzante nella storia e nella storiografia dell'attore italiano. Da Apollonio a Zorzi <i>Raimondo Guarino</i>	277
Baseggio riscrive Ruzante <i>Paolo Puppa</i>	293
De Bosio, <i>Betìa</i> 1994: Meneghelo filosofo dell'eros <i>Simona Brunetti</i>	309
«Verbum caro factum est»: una <i>Moscheta</i> per Franco Branciaroli <i>Claudio Longhi</i>	327
Indice dei nomi	345

# Osservazioni sullo spazio scenico in Ruzante

*Maria Ida Biggi*

Con queste osservazioni si intende mettere l'accento sul ruolo che lo spazio architettonico e la scenografia hanno avuto tra le componenti dell'opera teatrale di Ruzante. Infatti, il fenomeno teatrale è costituito dal testo, quindi lingua e parola, ma per esistere ha bisogno di uno spazio fisico in cui realizzarsi. Come ha sostenuto Fabrizio Cruciani «lo spazio del teatro è un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e architettura teatrale»<sup>1</sup>. «Lo spazio non è soltanto una qualità della realtà fisica, quanto piuttosto una struttura storica dell'esperienza; lo spazio artificiale del teatro è una convenzione culturale che diventa elemento attivo dell'espressione artistica, sia nel suo costruire visione, sia nel suo determinarsi come ambiente: un luogo dei possibili espressivi»<sup>2</sup>.

La problematicità enunciata da Cruciani nell'analisi dello spazio scenico è stato lo stimolo per tentare di entrare nella spazialità del teatro di Ruzante. Per affrontare questo argomento, inoltre, è necessario essere consapevoli dell'enorme patrimonio di studi e ricerche che da molti anni si sono sviluppati in quest'ambito, a iniziare da quanto scritto dai padri fondatori della disciplina della storia dello spettacolo<sup>3</sup>. Quindi, con gli ovvi limiti, si farà riferimento ai numerosi studi di

---

<sup>1</sup> F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Roma, Laterza, 1992, p. 3.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>3</sup> L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia, Neri Pozza, 1954.  
F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli,

Ludovico Zorzi su Ruzante e sullo spazio scenico del Rinascimento nell'area veneta prima di Palladio<sup>4</sup> e ai molti scritti di Elena Povoledo intorno a questi stessi temi<sup>5</sup>. La grande produzione di entrambi è testimonianza della enorme ricchezza e dell'ampiezza della vita spettacolare e musicale a Venezia e in Veneto a quell'epoca.

La condizione comune a tutte le forme di spettacolo del primo Cinquecento è di usufruire di sedi provvisorie, sia pubbliche che private, con allestimenti che durano il tempo di una festa o la stagione di un Carnevale e quindi anche il teatro di Ruzante si è realizzato in una tale circostanza. Con il solo intento di definire una sorta di tipologia, perciò senza l'ambizione di fare una cronologia completa, si elencano qui di seguito gli spazi architettonici in cui egli ha agito prima a Venezia poi in altri luoghi della regione.

A Venezia, Ruzante recita nel 1520 per la Compagnia della Calza degli *Immortali*, in occasione della presenza in città di Federico Gonzaga, probabilmente la commedia *Il Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, a Palazzo Foscari, a San Simeon Piccolo<sup>6</sup> e

---

1974. L. ZORZI, G. INNAMORATI, S. FERRONE, *Il teatro del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1982.

<sup>4</sup> L. ZORZI, *Alle origini del teatro veneto del Rinascimento: l'esperienza dei Mariazi e La Betia del Ruzante*, in «Ateneo Veneto», gennaio-giugno 1964, pp. 1-26; Id., *Elementi per la visualizzazione della scena veneta prima del Palladio in Studi sul Teatro Veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro e G. Folena, Firenze, Olschki, 1971, pp. 21-51. Id., *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 293-325.

<sup>5</sup> E. POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589*, in N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 335-460. E. POVOLEDO, *La scenografia in Storia di Venezia: Temi - L'Arte* (2), Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 1995, pp. 623-632.

<sup>6</sup> M. SANUDO, *Diari*, XXVIII, 13 febbraio 1520, pp. 253-256: «I questo zorno, fu fato a San Simion sul Canal grandio, in cha' Foscari, una excelentissima festa per la compagnia de' Immortali, li nomi di qual compagni noterò qui di soto. Fu fato su la fundamenta per mezzo la caxa uno soler grandio, parte coperto e parte scoperto, el qual andava e in caxa per li baconi, e zoso su uno ponte fato su burchiele che passava il Canal grandio. [...] Hor reduto poi disnar le done, per numero 80, sul soler vestite benissimo, parte con vesture in quart di restagno d'oro etc, fu principià su quelle fundamenta caze di 3 tori et eravi gran populo a veder, et barche per tuto di qua e

l'anno seguente, nel gennaio 1521, a Palazzo Pesaro a San Beneto. Nel 1523, a gennaio, Ruzante è ancora a Venezia, nel convento dei padri Crociferi, detti *Crosichieri*<sup>7</sup>, con la commedia *a la villanesca* che poi in maggio porta a Palazzo Ducale, dove la sua presenza è segnalata altre volte. Nel 1525, si reca con una Compagnia di Calza, i *Compagni Triumphanti*, a Palazzo Ariani all'Angelo Raffaele dove con molte probabilità presenta la *Betia* davanti ad un gran concorso di spettatori magistrati e nobili con molte belle signore<sup>8</sup>. A Venezia, quindi, Ruzante si esibisce in luoghi fra loro simili dal punto di vista tipologico, tutti assimilabili al cosiddetto 'teatro a palazzo' o 'teatro da sala', montato in corte o in *portego*. Nei palazzi veneziani, la struttura è composta con elementi mobili che si smontano alla fine della festa, nel grande salone passante da un lato all'altro del primo piano, detto *portego*. Oppure, quando la stagione lo permette, il *portego*

---

di là pien el Canal grando, et fo cominzio a balar sopra il soler predito al scoperto; etiam sopra ponte fo fato qualche ballo. [...] tutti andarono a cena, et zenò da 350 persone ivi, perché in casa era preparato, poi cena, far una altra comedia a la vilanesca, la qual fece uno nominato Ruzante padoan, qual da vilan parla excelentissimamente [...]». A. MORTIER, *Ruzante (1502-1542)*, Paris, Peyronnet, 1925, p. 85. E. LOVARINI, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, a cura di G. Folena, Padova, Antenore, 1965. RUZANTE, *La Pastoral*, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1978. *Catalogo Ruzzantiano* (=«Filologia veneta» V) a cura di I. PACCAGNELLA, Padova, Esedra, 2000.

<sup>7</sup> M. SANUDO, *Diarii*, xxxiv, 5 maggio 1523, p. 124: «[...] in palazzo dove si fa li pasti fu fato un bel pasto a zenthilomeni et done invitate per le noze di sier Antonio Grimani di sier Vincenzo [...] et da basso poi veneno suso e li in sala fò recità una commedia fata per Ruzante, qual questo inverno fu fatta ai Crosechieri, cossa molto discoreta da far davanti la Signoria. Et compita si ballò. Li compagni erano li Ortolani [...]»; A. MORTIER, *Ruzante*, cit., p. 90; L. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 299; F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e Nobili imprenditori*, tomo I, Venezia, Corbo e Fiore, 1995 pp. 34-36.

<sup>8</sup> M. SANUDO, *Diarii*, XXXVII, 12 febbraio 1525, p. 572: «[...] In questo zorno, licet fusse cativo tempo, fu fato la comedia di compagni Triumphanti in chà Arian a San Raphael et fo bellissima et honesta. Vi fo da zerca 100 done, et non feno recitar la comedia sporca fata per quel da l'Oio, di la qual havia ducati 50, ma ben quella di Ruzante a la villota. [...]». E. LOVARINI, *Studi sul Ruzzante*, cit., pp. 88-91; L. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 301.

diviene il luogo per collocare il palcoscenico, in cui montare la scena e il pubblico si sistema su gradinate ricavate nello spazio del cortile o del giardino di fronte alla grande finestra del salone, generalmente una pentafora.

Nei *Diari* di Sanudo, si trovano accenni molto vaghi alla struttura dell'apparato scenico e del luogo in cui si svolgono le rappresentazioni; tra l'altro, vi si parla di *soler* su cui siedono le donne, evidentemente un palco di legno costruito per ospitare le spettatrici, separate dagli spettatori maschili, una sorta di tribuna sopraelevata o anche una gradinata, la cui costruzione è molto diffusa all'epoca. Gli uomini dispongono invece di una platea. Si tratta quindi di una normale sala da spettacolo con gli elementi per il pubblico di fronte ad un palco rialzato e decorato con un fondale dipinto o parzialmente costruito.

La scena è rappresentata da pannelli, che inizialmente sono soltanto dipinti, poi, poco a poco, sono stati affiancati o arricchiti da elementi costruiti tridimensionalmente con bassorilievi e con parti aggettanti. In Veneto il gusto per le invenzioni prospettiche era già sviluppato alla fine del Quattrocento e, come afferma Zorzi<sup>9</sup>, basta rifarsi alle tarsie lignee che adornano i dorsali dei cori nelle chiese, come in Santa Giustina a Padova. Gli scenari dipinti sono a volte firmati da grandi artefici o insigni pittori, come Tiziano o Vasari e, comunque, alla fine della festa, sono distrutti. Un esempio documentato vale per tutti: in Palazzo Gonella, a San Giobbe, nel sestiere di Cannaregio a Venezia, l'allestimento firmato da Giorgio Vasari, con la collaborazione per la parte pittorica di Battista Cungi, Bastiano Flori e Cristoforo Gherardi, per la *Talanta* di Pietro Aretino, realizzato per la Compagnia dei *Sempiterni*, nel 1542 e distrutto alla fine dei festeggiamenti<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>10</sup> J. SCHULTZ, *Vasari at Venice*, in «Burlington Magazine», dicembre 1961, pp. 500-511; A. FOSCARI, *L'allestimento teatrale del Vasari per i Sempiterni (1542)* in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano, Electa, 1980, pp. 273-274; F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e Nobili imprenditori*, cit., pp. 41-66.



Esempio di spazio in cui è rappresentata una commedia di Ruzante può essere la sala di Ca' Pesaro in campo san Beneto, oggi Palazzo Fortuny, dove nel gennaio 1521 viene recitata una commedia, probabilmente la *Pastorale*<sup>11</sup> nel *portego* del piano nobile. Si tratta di un ambiente che va da un capo all'altro del grande edificio, cioè dal campo san Beneto al canale Michiel. Copre circa 38 metri di lunghezza per una decina di metri di larghezza. Durante la festa la maggior parte del salone è occupata da tavole imbandite per gli ospiti, circa 200 se si contano i 47 compagni, le 60 gentildonne e i loro mariti, i 10 napoletani al seguito di Pietro Antonio Sanseverino, principe di Bisignano a cui è dedicata la festa. Il centro del *portego* è occupato dalla tavola d'onore, la scena per la commedia si trova all'estremità verso il canale, contro la pentafora che si affaccia sul rio.

Sanudo non scende in particolari architettonici o scenografici, ma è molto probabile che gli ospiti rimanessero ai loro posti accanto alle tavole imbandite, come hanno fatto sin dall'inizio quando il Sanseverino si esibisce danzando con la cugina e con la bella Priuli<sup>12</sup>.

All'inizio della sua carriera, quindi, Ruzante si esibisce a Venezia, in una tipologia spaziale che si identifica con la forma rinascimentale del teatro di sala. Questa è il risultato di esperienze ripetute in luoghi diversi e decentrati, prodotto dall'autorità nobiliare e dal prestigio culturale intellettuale delle famiglie più importanti della città, che lo attuano e lo legittimano, punto di arrivo organizzato di una prassi che individua una tradizione architettonica e visiva concreta e riconoscibile. Lo spazio teatrale assume una tipologia legata soprattutto

<sup>11</sup> E. LOVARINI, *Studi sul Ruzzante*, cit., p. 84.

<sup>12</sup> M. SANUDO, *Diarii*, XXIX, 9 gennaio 1521, p. 536-537: «[...] E da poi disnar, facendosi una festa a San Beneto in cha' da Pexaro, per li Compagni Ortolani a spese dil Conte Antonio da Martinengo condutier, [...] dove fono da 60 done, le prime e più belle di la terra, e a tutti dava da cena pignochae e pernice, ostreghe etc., et poi cena fo recità una bela et nova comedia per Ruzante et Menato padoani, et vi fu assa' zente. [...] E poi a la cena che fu preparata nel soler di sopra, taole atorno il portego e in mezo una dove cenò esso principe [...] poi fu fata la comedia, et fo compito a hore 11»; F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto. Venezia. Teatri effimeri e Nobili imprenditori*, cit., pp. 6-14.

a luoghi architettonici che non si possono rapportare ad un modello, perché si tratta, come già detto, di una costruzione effimera, non un edificio ma semplicemente una struttura funzionale che contiene sia l'udienza, cioè il pubblico, sia i recitanti ed è destinata alla demolizione dopo una breve fruizione.

In Veneto, Ruzante è attivo in molti luoghi, ad iniziare dal 1521, quando recita nel teatro provvisorio situato nelle sale del castello e nel Barco di Altivole presso Asolo, dove Caterina Cornaro, tra l'ottobre 1489 e il 1510, aveva fatto attrezzare alcune sale per allestirvi feste cortesi, divertimenti campestri per i cavalieri, cacce, brevi incontri ad armi leggere e per le gentildonne musiche, canti e corti d'amore. Alla sua morte nel 1510, il Barco passa ai nipoti che amavano soggiornarvi e nel 1520 lo fanno restaurare da Vincenzo Scamozzi, per poi cederlo ai conti Revedin. L'intero complesso del Barco, dopo il 1527, sarà amministrato da Alvise Cornaro, amico di Ruzante<sup>13</sup>. Qui si trova la raffinata loggia lombardesca a cinque fornici, in cui si allestiscono gli spettacoli e qui Ruzante, nel settembre 1521, invitato dal cardinale Marco Cornaro per festeggiare il suo ingresso come vescovo nella diocesi di Padova, recita la *Prima Orazione*, composta, appositamente per l'occasione, come esaltazione della vita naturale e *sprolico* attorno alla felicità di essere padovano<sup>14</sup>; vi tornerà nel 1528, invitato da Francesco Cornaro nominato cardinale, per recitare la *Seconda Orazione*<sup>15</sup>. Per tentare di visualizzare la struttura di questo spazio teatrale, si può descriverne la tipologia come apparato provvisorio con assise mobile e scena ad addobbo. La loggia è il luogo in

<sup>13</sup> L. PUPPI, *Il "Barco" di Caterina Cornaro ad Altivole*, in «Prospettive», XXV, 1962, pp. 52-64; M. MURARO, *Vittore Carpaccio e il teatro in pittura in Studi sul Teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 7-19; E. POVOLEDO, *Accademie, Feste e spettacoli alla corte di Caterina Cornaro*, in *La letteratura, la Rappresentazione, la Musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, a cura di M. Muraro, Roma, Jouvence, 1987, pp. 133-162.

<sup>14</sup> L. ZORZI, *Ruzante - Teatro*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 1184-1205. Zorzi cita il manoscritto veronese della *Prima Orazione* che porta il titolo: *Oration de Ruzante recitata al Cardinal Cornaro al barco soto Asolo in Trevisana*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 1208-1221.

cui si sviluppa l'azione scenica e nello spiazzo antistante si dispone il pubblico. Il complesso è stato rimaneggiato nel 1820 ed oggi rimangono soltanto la loggia, la barchessa e la cappella<sup>16</sup>.

Nel 1523, Ruzante recita nel giardino della villa di Este, dove il Cornaro ha fatto erigere un grande arco classicheggiante, utilizzato come *frons scaenae* di una ipotetica area teatrale<sup>17</sup>. Questo spazio è difficilmente identificabile con una tipologia. Probabilmente anche qui la struttura architettonica dell'arco diveniva lo spazio della scena e davanti a questo si costruiva una assise temporanea in cui si situavano gli spettatori.

Nel 1528 è a Fosson di Loreo nel Polesine, in una delle residenze di campagna di Alvise Cornaro, dove era stata realizzata la così detta scena "perpetua" per rappresentare: «[...] una comedia, la quale se recitava nel suo teatro che havea fabricato ad imitatione deli antichi, che il luogo della sena lo fece di pietra perpetua, et l'altra parte, dove stanno li auditori, lo faceva di tavole da potersi poi levare, et tute tal comedie reusivano benissimo, perché avea apresso di sé in casa sua huomeni molto ati al recitare, come fu quel famoso Ruzzante [...]»<sup>18</sup>. Ancora una struttura permanente ad ospitare la scena e impianto mobile per gli spettatori che veniva montato a seconda della quantità di ospiti.

<sup>16</sup> F. MANCINI, M. T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto, Treviso e la marca trivigiana*, tomo IV, Venezia, Corbo e Fiore, 1994, pp. 124-129.

<sup>17</sup> F. MANCINI, M. T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto, Padova, Rovigo e il loro territorio*, tomo III, Venezia, Corbo e Fiore, 1988, p. 27.

<sup>18</sup> L. ZORZI, *Il teatro e la città*, cit., p. 316: «Di un teatro che egli avrebbe fatto costruire in una sua villa di caccia a Fosson di Loreo nel Polesine (dove il Ruzante, come si rileva dai frontespizi delle antiche edizioni, recitò nel 1528 il *Dialogo facetissimo*), sembra essere memoria in un passo della cosiddetta *Lettera lunga*, che si conserva manoscritta in un codice della Biblioteca Nazionale di Vienna, e che si riteneva composta dal nipote Giacomo Alvise Cornaro in morte dell'avo; mentre da poco sappiamo che essa costituisce un curioso documento della personalità del Cornaro il quale ci ha lasciato in questo testo, autografo, una sorta di anticipato autoelogio funebre».

Nel 1529 Ruzante è a Ferrara, alla corte di Ercole d'Este, dove probabilmente ritorna nel 1531 e sicuramente nel 1532. La presenza di Ruzante a Ferrara è molto importante per l'esperienza spaziale che egli ha sicuramente vissuto in un luogo dove si andava sviluppando una nuova modalità di rappresentazione davanti ad una scena prospettica<sup>19</sup>.

Ma il luogo principale in cui si afferma la presenza di Ruzante è Padova e, tenendo conto che in quest'epoca ancora non esistono edifici adibiti esclusivamente ad uso di teatro, l'iniziativa che Alvise Cornaro, Falconetto<sup>20</sup> e Ruzante intraprendono nel contesto padovano è da considerarsi più che eccezionale. A Padova, nella casa in *contrà del Santo*, oggi via Cesarotti, nei pressi della Basilica del Santo, Alvise Cornaro raduna intorno a sé una compagnia di *Buoni Compagni* intelligenti e festaioli con cui dividere interessi e *desordeni* e qui Ruzante trascorre molti anni della sua vita e muore nel 1542. In questa abitazione il comico padovano agisce in due spazi differenti. Il primo si può far rientrare nella tipologia del teatro di palazzo o da sala in cui recita antecedentemente alla costruzione della Loggia nel 1524. Infatti, Cornaro mette mano all'edificio in contrada del Santo tra il 1511 e il 1514, quando decide di trasferirsi a Padova e continua ad arricchirlo ed ampliarlo per tutta la vita. All'occorrenza, fa costruire in una delle grandi sale del palazzo, un teatro provvisorio probabilmente con un impianto e una struttura che riprende quelle di altri teatri rinascimentali. Quindi Ruzante, anche in questa città, recita in uno spazio teatrale provvisoriamente allestito al chiuso, con scena rialzata e assise frontale a gradoni o a tribune. La presenza di posti a livelli diversi è confermata da quanto si può leggere nel

<sup>19</sup> L. ZORZI, *Tra Ruzante e Vitruvio*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. Puppi, Padova, Comune di Padova, 1980, p. 99. Si è volutamente trascurata la descrizione dello spazio scenico a Ferrara perché nel presente convegno è previsto un intervento di Federica Natta sull'argomento.

<sup>20</sup> Giovanni Maria Falconetto (1458-1534); cfr. E. M. GUZZO, *Giovanni Maria Falconetto* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1994, pp. 349-355.

prologo di varie commedie, mentre si trova traccia della semplicità dell'impianto scenico in tutti i testi di Ruzante, dove sono frequenti accenni a essenziali dispositivi scenici, con uno o più casamenti, mai più di tre.

Il secondo spazio, invece, va considerato come un episodio di straordinaria eccezionalità e anticipazione, in rapporto alla situazione architettonica del teatro cinquecentesco. La costruzione della Loggia nel 1524 va anche considerata in rapporto con la originale personalità del committente Alvise Cornaro che ha costruito la sua fortuna sulla bonifica e l'agricoltura, ma è esperto in scienze umane e le sue passioni sono l'architettura, le lettere, la musica e le arti. L'amicizia con Pietro Bembo, l'incontro con l'architetto Giovanni Maria Falconetto e il viaggio con quest'ultimo a Roma per riscoprire dal vero quanto aveva appreso dai trattati di Vitruvio e Leon Battista Alberti, sono le premesse alle sue sperimentazioni architettoniche. Infatti più tardi, nel 1550, Cornaro scriverà anche un *Trattato di Architettura*<sup>21</sup>. Cornaro apre la sua casa, o meglio le sue residenze, a tutte le iniziative culturali che fioriscono a Padova. Il suo palazzo diventa un centro di produzione teatrale di cui Ruzante è il principale esponente e i suoi spazi teatrali sono strutture concrete nate da sollecitazioni umanistiche che ripropongono modelli classici desunti dalla lettura di Vitruvio e dall'indagine archeologica, condotta in chiave rinascimentale: le logge da lui volute, quella di Padova e quella di Fosson, oltre all'arco nel giardino di Este, di cui sono rimaste poche testimonianze, sono interpretazioni, riduttive o meno, della *frons scaenae* del teatro romano. Nella Loggia si esibiscono Ruzante e i *buoni compagni*, la congrega rusticale dei *boari*, dal Magagnò a Galileo Galilei, e gli *Accademici Infiammati*, con drammi di Sperone Speroni e Alessandro Piccolomini, con la loro corte privata, un vero e proprio cenacolo della cultura veneta cinquecentesca, da Giangiorgio Trissi-

---

<sup>21</sup> A. CORNARO, *Trattato di Architettura*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms A 71 inf. Ora pubblicato a cura di G. FIOCCO, *Alvise Cornaro e i suoi trattati di architettura*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», VIII, vol. 4, 1952, pp. 195-222.

no a Daniele Barbaro, all'architetto Falconetto e Palladio, per citare soltanto coloro che si sono interessati di architettura e costruzione.

Gli anni più importanti sono quelli tra il 1523 e 1537, cioè tra la costruzione dell'arco nel giardino di Este e della Loggia padovana e i lavori per la costruzione dell'Odeo; ed è impossibile considerare separatamente le diverse sedi in quanto l'indeterminatezza delle notizie che si possono trarre dalle fonti lasciano a volte inespresse il luogo degli spettacoli, proprio per la continuità e interdipendenza che segnano l'attività culturale e teatrale di Alvise Cornaro e della sua piccola corte. La sala al chiuso rimane il solo spazio disponibile per fare il teatro provvisorio fino al 1524, quando è completata la Loggia disegnata dall'architetto Falconetto. In seguito, probabilmente, il teatro provvisorio non è eliminato ma si trasforma in una soluzione alternativa, quando le condizioni atmosferiche o altri impedimenti, come i lunghi e frequenti lavori edilizi per abbellire la casa o costruire l'Odeo, rendono impraticabile il cortile. Costruita fra il 1523 e il 1524, dopo il viaggio a Roma durante il quale Cornaro e Falconetto visitano le rovine dei teatri romani ed eseguono rilievi e misurazioni, la Loggia può essere collocata tra gli esempi di spazi teatrali di ispirazione classica in cui, sulla scorta di quanto testimoniato da Vitruvio e dai rilievi archeologici, gli umanisti, a iniziare da Pellegrino Prisciano nel 1502<sup>22</sup> fino alla soluzione finale e definitiva di Palladio al teatro Olimpico di Vicenza del 1583, si propongono di far rivivere le forme e i modi classici del teatro romano, riducendolo nelle dimensioni di un cortile privato o di una sala di palazzo al chiuso. Tutti gli studiosi, a partire da Ligisio Magagnato e Manfredo Tafuri, concordano con questa interpretazione della Loggia e tendono a spartire tra Cornaro e Falconetto il merito del progetto di base. Se si pensa a com'era la Loggia nell'epoca in cui è utilizzata da Ruzante, cioè ad un solo piano, si può assimilarla a quanto sia Leon Battista Alberti nel 1452 (1585) che Cesare Cesariano nel 1521 ritrovano e identificano nel

---

<sup>22</sup> P. PRISCIANO, *Spectacula*, in F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., pp. 53-77.

*portico rialzato* descritto in un difficile passaggio del *De Architettura* di Vitruvio<sup>23</sup>.

La struttura architettonica è inserita nel cortile di Ca' Cornaro, che oggi è largo circa 20 metri e lungo circa 32 metri, e questa misura ha determinato le dimensioni della Loggia che possiede una profondità di quasi 5 metri, per una larghezza di 17,70 all'interno<sup>24</sup>. È quindi difficile credere che Falconetto si sia rifatto, nelle proporzioni, a uno di quei vasti palcoscenici che aveva poco prima visitato e probabilmente misurato a Roma, dove aveva trascorso per ben dodici anni impegnato a «disegnare tutte quelle mirabili antichità», come scrive il Vasari nelle *Vite*<sup>25</sup>.

Sulla facciata della Loggia si aprono 5 arcate a tutto sesto, alte 4 metri e larghe 2, ad eccezione di quella centrale che è leggermente più larga, 2,25 metri. Fino ai primi anni del Novecento, lo stesso impianto si trovava nella parete posteriore poiché la loggia era aperta

<sup>23</sup> L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, cit.; M. TAFURI, *Il luogo teatrale dall'umanesimo a oggi*, in *Teatri e scenografie*, Milano, Touring Club Italiano, 1976, pp. 25-39; L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, libro VIII, cap. VII, tradotto in F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 49 e C. CESARIANO, *Vitruvio in volgare. De la constitutione del theatro*, Libro V, in F. MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, cit., p. 134.

<sup>24</sup> F. MANCINI, M. T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto, Padova, Rovigo e il loro territorio*, cit., p. 36.

<sup>25</sup> G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 1550-1568, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1880, p. 321: «[...] dilettandosi sopra modo dell'Architettura, si diede a osservare e ritrarre con molta diligenza tutte le antichità di Verona sua patria. Risoltosi poi di voler veder Roma e da quelle meravigliose relique che sono il vero Maestro, imparare l'Architettura, là se n'andò e vi stette dodici anni interi, il quale tempo spese per la maggior parte in vedere, disegnare tutte quelle mirabili antichità, cavando in ogni luogo tanto che potesse veder le piante e ritrovare tutte le misure; ne lasciò cose in Roma, o di fabbrica, o di membra come sono cornici, colonne e capitelli di qual si voglia ordine che tutto non disegnasse di sua mano, con tutte le misure. Ritrasse anco tutte le sculture che furono scoperte in que tempi, di maniera che dopo detti dodici anni, ritornò alla patria, ricchissimo di tutti i tesori di quest'arte e non contento delle cose della città propria di Roma ritrasse quanto era di bello e buono in tutta la campagna di Roma, infino nel regno di Napoli, nel Ducato di Spoleto e il altri luoghi [...]».

sul giardino retrostante e questo permetteva di avere un ambiente trasparente, spalancato, con effetto arioso di architettura a giorno, suggestivamente aperta su uno dei giardini *beli e di diverse forme* che circondavano la casa di Alvise Cornaro. Sopra agli archi si trova l'architrave decorata a triglifi e bucrani, sormontata da un attico mistilineo che diventerà poi la base per il nuovo secondo ordine. Dentro gli archi, la volta è decorata con stucchi e pitture che ora sono molto deteriorate, attribuite a Giovanni da Udine e Gualtiero Padovano, quindi di epoca coeva. All'epoca di Ruzante, la Loggia è costruita soltanto fino al primo livello, cioè al cornicione, ed è costituita solo dal primo porticato di ordine dorico che tale rimase almeno fino al 1537, quando si inizia la costruzione dell'Odeo. Pertanto è possibile ravvisare nella edificazione della Loggia il tentativo di ricostruzione di una vera e propria *frons scaenae* con *versurae* e *porticus post scaenam*.

Inoltre Zorzi considera lo spazio che rimane libero nel cortile antistante alla Loggia come luogo di possibile inserimento di una cavea, che egli riesce a ricostruire filologicamente: calcolando l'inserimento della curva della cavea e dell'intero complesso nel circolo in cui si iscrivono i 4 triangoli equilateri dei canoni vitruviani, i cui 12 vertici scandiscono, a intervalli regolari, il perimetro della circonferenza, la base di uno dei quali coincide con l'allineamento della scena fronte, egli stabilisce al vertice opposto la profondità della cavea. In base alle dimensioni del cortile, quindi, la cavea potrebbe avere una dimensione di larghezza e profondità non maggiore di 18 metri e contenere circa 150 posti a sedere, ma ovviamente il numero varia a seconda degli spettatori invitati. Seguendo ancora l'ipotesi proposta nel 1980 da Zorzi, si suppone che la cavea temporanea sia montata e smontata di volta in volta<sup>26</sup>.

In alternativa, forse in modo più plausibile, si può pensare che la struttura architettonica con questa forma a portico si inserisca in un impianto simile a quello che Sebastiano Serlio realizzerà nel 1539,

<sup>26</sup> L. ZORZI, *Tra Ruzante e Vitruvio*, cit., pp. 94-101.



nel teatro provvisorio all'aperto, con cavea semicircolare nel cortile di Ca' da Porto, a Vicenza, oggi Palazzo Colleoni-Porto in contrà Porti. Questa forma può essere visualizzata attraverso l'impianto che Serlio propone per il teatro, teorizzato e divulgato nel suo trattato del 1560, *Secondo libro dell'Architettura*. Una sorta di compromesso tra il desiderio di ricostruire il teatro all'antica con uno schema all'uso, come scrive Serlio di quelli «che si costumano ai nostri tempi»<sup>27</sup>.

Quindi, in ambo le ipotesi, la Loggia può essere intesa come uno spazio porticato davanti ad una cavea e pertanto è necessario verificarne la disponibilità scenica, sia per quanto riguarda l'apparato che in essa si costruisce, sia nel senso dell'azione che in essa si svolge. In mancanza di descrizioni o di testimonianze precise, restano i testi delle commedie di Ruzante come unica fonte attendibile, ma purtroppo ancora una volta ci si scontra con l'indeterminatezza e la reversibilità delle informazioni fornite dai prologhi o dalla successione dinamica delle azioni. L'allestimento scenico richiesto dai testi di Ruzante appare elementare e si potrebbe dire quasi estraneo alle esperienze prospettiche che altri centri italiani stavano sperimentando. Probabilmente Ruzante è piuttosto indifferente, non disinformato; lui e i suoi committenti ritengono sia alquanto sufficiente al suo contesto drammatico lo spazio della loggia con un proscenio comodo. Inoltre la strumentazione scenica necessaria all'azione è garantita dalla presenza di uno o più *casamenti* inseriti nel portico, simili a quelli che si vedono raffigurati nelle edizioni coeve di Plauto. Un'idea approssimativa di come queste scene potevano apparire agli spettatori ospiti nel cortile di casa Cornaro, si può avere analizzando, come indica Zorzi, lo schizzo schematico disegnato nel Codice Marciano che contiene una versione della *Betia*<sup>28</sup>. Ugualmente in altre commedie sono previste le case praticabili come ne *La Moscheta* del 1528; qui il villano che recita il prologo indica da una parte la casa di Betia e Ruzante, poco dopo quella di Menato e quella di Tonin, dopo

<sup>27</sup> S. SERLIO, *Secondo libro dell'Architettura*, 1560, pp. 41-47.

<sup>28</sup> Venezia, Biblioteca Marciana, Codice Marciano, carta 173.

aver collocato l'azione «qui a Padova, in questo borgo»<sup>29</sup>, e anche ne *L'Anconitana*: «La scena si rappresenta in Padova. Una piazza, prospiciente le case dove abitano Sier Tomao e Doralice»<sup>30</sup>.

Gli stessi *telari* trasportati nella Loggia del Falconetto dopo il 1524 possono essere sistemati all'interno del portico, e così assumere la connotazione a *garitta* come si vede nelle xilografie delle opere di Plauto nell'edizione Sessa del 1518<sup>31</sup>, oppure vanno a chiudere tre dei cinque archi anteriori del portico della Loggia<sup>32</sup>, costringendo gli attori ad agire nello spazio antistante, completato da una pedana lignea nella quale Cornaro, e non Ruzante, avrebbe potuto riconoscere l'antico *proskenion* greco. In entrambi i casi, poiché le arcate della Loggia sono alte 4 metri e larghe 2, si garantisce la visibilità anche agli spettatori seduti sulle gradinate più alte. La situazione, come scrive Povoledo, può essere paragonata a quanto accade oggi guardando attraverso le *Hospitalia* della *frons scaenae* del Teatro Olimpico di Vicenza, che misurano 2,12 metri di larghezza e m. 5,56 di altezza<sup>33</sup>.

Dal 1532, nelle commedie di Ruzante, si nota un sensibile cambiamento nelle richieste riguardanti l'allestimento scenico, soprattutto in quei testi scritti dopo il suo soggiorno a Ferrara, come *La Piovana* e *La Vaccaria*. Ruzante, infatti, a Ferrara recita alla corte estense nel 1528, nella stessa scena prospettica dove poco prima sono state rappresentate due commedie di Ludovico Ariosto, *La Lena* e *Il Negromante*. Sicuramente Ruzante rimane impressionato dal risultato, se quattro anni più tardi, in una lettera al principe Ercole d'Este scrive: «[...] porterò meco tutti gli abiti che bisognano, i più adorni che si

<sup>29</sup> RUZANTE, *La moscheta*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 12-13.

<sup>30</sup> ID., *L'Anconitana*, Torino, Einaudi, 1965, p. 7.

<sup>31</sup> PLAUTO, *Commedie*, Venezia, edizione a cura di Melchiorre Sessa e Pietro Rovani, 1518.

<sup>32</sup> Ricostruzione di L. ZORZI, *Tra Ruzante e Vitruvio*, cit., p. 96.

<sup>33</sup> F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto, Padova, Rovigo e il loro territorio*, cit., p. 44.

potrà [...] messer Ludovico Ariosto serà buono per far acconciare la scena»<sup>34</sup>.

Le scene delle due commedie fingono luoghi differenti, ma gli elementi scenici indicati nei prologhi non hanno una effettiva connotazione e richiedono il supporto della scenografia verbale. Ad esempio ne *La Piovana*<sup>35</sup> si legge: «La scena si rappresenta in un borgo presso Chioggia. Ai lati le case di legno, dove abitano Tura e Maregale; sul fondo una piccola chiesa. Si avverte l'imminenza del mare».

Nel Prologo, Garbinello esortando il pubblico a immaginare la presenza di un elemento scenico che evidentemente non era visibile, afferma:

Ascoltate fino a che noi terminiamo la commedia, e perché voi possiate intenderla meglio per dare la vostra sentenza, fate conto questa è la chiesa che sta sul mare presso Chioggia e qui dietro c'è il mare [...] Tutti questi, che vedete qui intorno a perdita d'occhio, sono orti e mellonaie e attraverso essi voi vedrete venire la gente<sup>36</sup>.

Questo tipo di descrizione riprende quanto avviene spesso nelle commedie di Ruzante: un luogo reale e vicino, in questo caso gli orti dei frati che gli spettatori avevano appena attraversato per raggiungere via del Santo, viene citato come spazio dell'azione rappresentata. Mentre sicuramente la chiesa, visibile in secondo piano, è praticabile dagli attori così come le due case di proscenio, dove abitano i due vecchi, Tura e Maregale, fatto che già si evince dall'azione del primo atto.

Stessa situazione ne *La Vaccaria* del 1533 dove l'azione si svolge in Padova: qui sono richieste due case praticabili, che Truffo, servo e enunciatore del prologo, definisce come le case del vecchio Placido e della ruffiana Celega, e una chiesa padovana che gli spettatori

<sup>34</sup> L. ZORZI, *Tra Ruzante e Vitruvio*, cit., p. 98.

<sup>35</sup> RUZANTE, *La Piovana*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1990, p. 3.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 8.

possono identificare con quella del Santo, ma della quale non si dice espressamente il nome:

Non starò nemmeno a dirvi che questa che è dipinta qui sia Padova, ché la dovete ben conoscere, questa Chiesa; e anche se non avete mai veduto questo coso rotondo che chiamano Colosseo, noi l'abbiamo fatto di nuovo, perché soleva esserci nell'antico tempo passato. Il resto lo intenderete per vostro conto, perché io verrò fuori con il mio padrone vecchio e dai nostri primi discorsi capirete che stiamo là in quella casa; e in quell'altra ci sta una ruffiana [...] Ma vedete appunto il mio padrone che esce fuori... Tacete e ascoltate<sup>37</sup>.

Si può supporre che in queste due ultime commedie Ruzante, dopo l'esperienza ferrarese, avesse apportato alcune modifiche all'impianto inserito nel portico della Loggia. Povoledo suppone che la scena, diversa dai tre *casamenti* della *Betia*, sia realizzata prospetticamente su *telari* successivi dislocati nella profondità della loggia, con porte praticabili, che ricordano la scena della *città ferrarese* applicata e perfezionata alla corte estense di Ercole I d'Este; e infatti dal punto di vista tecnico l'aggiunta non doveva comportare difficoltà<sup>38</sup>. Zorzi suppone che l'autore delle scene sia l'architetto Falconetto: «Le battute presuppongono la presenza alle spalle del recitante di una scena dipinta, una scena di città, forse anch'essa di mano di Falconetto [...]»<sup>39</sup>.

Le sperimentazioni sceniche che hanno caratterizzato il periodo fino agli anni '30 del Cinquecento portano quindi anche a Padova, nelle ultime messe in scena di Ruzante, all'utilizzazione e all'applicazione di una forma elementare di impianto prospettico che, da Roma a Ferrara, da Urbino a Mantova, ha caratterizzato la nascita dello spazio teatrale moderno e della scenografia prospettica.

<sup>37</sup> ID., *Vaccaria*, a cura di L. Zorzi, Padova, Randi, 1954, pp. 19, 21.

<sup>38</sup> E. POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, cit., p. 379.

<sup>39</sup> L. ZORZI, *Tra Ruzante e Vitruvio*, cit., p. 99.