

Le lingue di Ruzante in scena dal Novecento a oggi

Micaela Esposto

Université de Lausanne, Suisse

Abstract The essay examines the reception of the languages of the playwright Angelo Beolco, known as Ruzante, in modern theatrical productions (from 1902 to the present). Firstly, it focuses on performances staged in Italy, identifying four main linguistic approaches (translation into modern Italian; preservation of the original text; transposition into a modern Venetian dialect or into one of the other Italian dialects). Then, it considers productions staged abroad by foreign directors (France, Germany, England), with particular attention to translation choices.

Keywords Theatre. Comedy. Plurilingualism. Dialects. Ruzante.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Spettacoli in Italia. – 3 Spettacoli all'estero. – 4 Conclusioni.

1 Introduzione

Le opere del «famosissimo Ruzzante» – così in molti frontespizi delle stampe antiche – dopo il secondo decennio del Seicento rimasero pressoché dimenticate per circa 250 anni, fino alla riscoperta grazie al libro *Masques et bouffons* di Maurice Sand (1860), che ne offrì in traduzione ampi stralci. La ragione principale della lunga sfortuna del teatro ruzantiano è senza dubbio linguistica: il pavano, mimesi del dialetto delle campagne padovane, ma con una certa dose di

deformazione caricaturale,¹ poteva risultare ostico a un pubblico non locale, senza contare la difficoltà aggiuntiva degli strati di errori accumulatisi nei testi in quasi settant'anni di edizioni a stampa (1548-1617). Anche i registi che, a partire dall'inizio del Novecento, hanno riportato in scena le opere di Ruzante hanno dovuto affrontare questo problema, e decidere di volta in volta se e come ovviare alla scarsa comprensibilità del pavano. Le sfide linguistiche, tuttavia, non si esauriscono qui: una buona parte del teatro ruzantiano è infatti plurilingue, e accanto al pavano si possono trovare, diversamente combinati e dosati a seconda dei testi, il toscano, il veneziano e il bergamasco.² L'accostamento di più lingue non risponde a ragioni univoche, ma assolve funzioni diverse nelle diverse opere: solo per citare qualche esempio, si spazia dalla *Pastoral*, in cui lo scontro tra lingua aulica e dialetto rappresenta l'alterità del mondo delle campagne padovane rispetto a quello, ben più rarefatto, di pastori e ninfe, al *Dialogo secondo*, in cui le attribuzioni linguistiche dipendono dalla condizione sociale dei personaggi e sono dunque di base realistica, all'*Anconitana*, in cui le parti in lingua e in dialetto restano pressoché slegate, senza che la dicotomia veicoli però una carica satirica. Ancora, il plurilinguismo in Ruzante si distingue dagli esiti che esso assumerà nella produzione di commediografi successivi (Andrea Calmo, Gigio Artemio Giancarli), nei quali prevale l'interesse per il gioco linguistico in sé e per i suoi esiti farseschi, nonché nella Commedia dell'Arte, dove la varietà dei codici è soprattutto funzionale alla tipizzazione dei personaggi.³ I registi hanno dunque potuto decidere se mantenere o meno il plurilinguismo dei testi, eventualmente reinterpretandolo alla luce di tradizioni teatrali successive. La storia delle messinscène moderne è così anche una storia di come le scelte linguistiche di Ruzante sono state recepite e adattate per pubblici diversi. Nei paragrafi seguenti si analizzeranno le scelte operate in questo senso per gli spettacoli in Italia (§ 2) e all'estero (§ 3), da inizio Novecento a oggi. L'indagine è favorita dall'esistenza di due cataloghi di rappresentazioni moderne di testi ruzantiani, l'uno dedicato a quelle avvenute in Italia tra

Ringrazio per i preziosi suggerimenti Giovanni Merisi, Elisa Ravazzolo, Lorenzo Tomasin e i due revisori anonimi. Si avverte che negli spettacoli citati nel contributo il *Parlamento* e il *Dialogo secondo* (titoli con cui oggi sono comunemente noti questi due dialoghi di Ruzante) erano talvolta indicati come *Reduce* e *Bilora*, e che esisteva un'oscillazione nella rappresentazione della geminata nel titolo della *Moschetta* e nel nome di Ruzante: tali difformità sono state qui mantenute.

1 Sulle strategie di deformazione nel linguaggio ruzantiano si veda Milani 2000, 45-130.

2 Sulle lingue di Ruzante si rimanda almeno a Ferguson 1996; Paccagnella 1998.

3 Sul plurilinguismo in commedia resta fondamentale Folena (1991, 119-46); si vedano almeno anche Padoan (1982, 63-183) e Trifone (2000, 50-62).

anni Quaranta e primi anni Ottanta (*Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra* 1983) e l'altro invece esaustivo fino ai primi anni Duemila (Brunetti, Maino 2006); molti materiali sono inoltre raccolti nella sezione apposita del sito www.ruzante.it, allestito dal Comune di Piove di Sacco.

2 Spettacoli in Italia

Nel secolo circa che ci separa dal primo spettacolo in Italia (1927), sono individuabili quattro orientamenti principali per la resa linguistica dei testi ruzantiani: (1) la traduzione in italiano, (2) la fedeltà al testo originale, (3) l'avvicinamento ai dialetti veneti moderni, (4) la trasposizione in altri dialetti italiani. La prima opzione è senz'altro quella che garantisce una maggiore comprensibilità, ma è anche la meno praticata, dato che rischia di appiattire i valori di cui si carica la scelta dialettale in queste opere. La maggior parte degli spettacoli in traduzione italiana si concentrò nei primi anni Quaranta e si avvale delle traduzioni di Emilio Lovarini (*Il Reduce*, regia di Giulio Pacuvio, 1940; *Il Reduce*, regia di Eros Macchi, 1942; *Moschetta*, direzione di Renato Simoni, 1942; *Fiorina*, direzione di Gianfranco De Bosio, 1942): non a caso, forse, si tratta di anni in cui la censura teatrale fascista scoraggiava l'uso dei dialetti, sebbene non sistematicamente e non senza contraddizioni (Ferrara 2004, 74). Qualche caso sporadico di spettacoli in traduzione, comunque, si trova anche nei decenni successivi: ad esempio *La Vaccaria* nel 1973 con la regia di Augusto Zucchi; o *La commedia della furbizia, ovvero la Moscheta* nel 1995 con la regia di Lorenzo Rizzato, che giustificava ancora la scelta della traduzione con l'«osticità del dialetto padovano antico» e la volontà di trasformare Ruzante da «privilegio di pochi eruditi» ad «autore di una grande opera popolare e contemporanea».⁴ Per capire perché molti registi rifiutarono invece questa soluzione, si riporta di seguito un estratto della traduzione di Lovarini del *Dialogo secondo* (è il monologo iniziale del protagonista, Bilora, giunto a Venezia alla ricerca della moglie), accanto all'originale; il confronto mostra chiaramente come il testo, così tradotto (in un italiano definito «paludato e benpensante» da De Bosio 1987a, 221), perda in espressività ed efficacia:

⁴ La citazione proviene da Crispo 1997, 337, ma è riportata in Brunetti, Maino 2006, 290, da cui si cita.

Orbéntena, on' no va uno innamorò e on' no 'l se fica! El no se ghe ficherae gnan na sbombarda. Potta, an, l'amore! Chi arae mè ditto que l'amore m'aesse tirò sì fieramen qu'el m'aesse menò in zente ch'a' no viti mè e fuora de ca' mia? Ch'a' no sè on' supie, mi. I dise que l'amore no pò fare o qu'el no sa fare, mo a' vezo, mi, qu'el sa fare e qu'el fa fare zò que el vuole. Mo' mi – que na fià mi a' vuo' dir de mi – se no foesse stò l'amore de vegnir a veere s'a' cato la me' cristiana, ch'a' no sarae zà vegnù tutto ieri, tutta sta notte e tutta sta doman per buschi, per ciese e per scattaron: ch'a' son tutto inscurentò, ch'a' no posso pì della vita. Lagon pur dire, lagon pur anare: qu'el tira pì l'amore a uno que supia innamorò, que no fa tre para de buò. Cancaro, he bio brombe! L'è na mala briga l'amore. (Esposto 2024, 39)

Ebbene, dove non va uno innamorato e dove non si ficca? Anche dove non si ficcherebbe una bombarda. Poh, ah? l'amore!... Chi l'avrebbe mai detto che l'amore m'avesse a tirare sì fieramente, che m'avesse a menare tra gente che non vidi mai?... e fuori di casa?... qua, che non so dove io sia. Dicono che l'amore non può fare, che non sa fare. Vedo ora io che sa fare, e che fa fare ciò che vuole. Ora io – chè di me un poco voglio parlare, – se non fosse stato l'amore di venire a vedere se trovo la mia cristiana, non sarei già venuto tutto ieri, tutta stanotte, tutta stamattina, per boschi, per siepi e per sterpi, – che son tutto lividure, che non posso star più in sulla vita. Lasciamo pur dire, lasciamo pur andare. Tira più l'amore a uno che sia innamorato, che non fanno tre paia di buoi. Cancaro! L'ho avuta. Nespole! È una malora l'amore. (Lovarini 1940, 37)

Si nota subito come alcune perifrasi, locuzioni e giri di frase, pur essendo traduzioni fedeli dell'originale, risultino forzate o poco spontanee in italiano contemporaneo: così ad esempio «m'avesse a tirare [...] m'avesse a menare», «chè di me un poco voglio parlare», «non posso star più in sulla vita» (cioè 'non ne posso più della vita'). Ancora, si perdono elementi espressivi come l'avverbio *orbéntena*, espansione giocosa di *orbene*, o le tipiche *s-* prostetiche, ampiamente sfruttate da Ruzante con funzione di deformazione caricaturale, che compaiono qui in *sbombarda*. Alcuni registi provarono a mettere in atto degli accorgimenti per ovviare a questi problemi: già nel *Reduce* (ovvero il *Parlamento*, titolo con cui è oggi indicato) del 1940 l'attrice che interpretava Gnuà, Diana Torrieri, originaria di Canosa di Puglia, calò la propria parte in dialetto pugliese, riscuotendo un grande successo di pubblico, al punto che lo stesso Emilio Lovarini «dimostrò di non respingere l'idea che altri registi e altri comici potessero rivestire il testo "alla contadinesca col dialetto rustico di questa o quella regione italiana"» (Calendoli 1983a, 16; cf. Brunetti, Maino 2006, 10-12) – un'opzione che, come si vedrà, fu poi effettivamente esplorata in alcune messinscene. Ancora, nella *Moschetta* del 1942 nei giardini di Villa Corsini a Roma, spettacolo che chiuse le celebrazioni per il quarto centenario della morte di Ruzante, l'attore Emilio Baldanello (che interpretava Ruzante) recitò con cadenza veneta, e il direttore Renato Simoni inserì nella traduzione alcune frasi del testo originale (Calendoli 1983a, 17; Brunetti, Maino 2006, 15-16). Per la *Vaccaria* del 1973, invece, Augusto Zucchi giocò sulla variazione

diafasica, trasponendo l'opposizione tra lingua e dialetto pavano propria del testo originale in quella tra italiano formale e colloquiale; in più un personaggio, il parassita Loron, accostato dal regista alla maschera di Pulcinella, parlava in napoletano (Calendoli 1983b, 57-8; Brunetti, Maino 2006, 165). Indipendentemente dall'efficacia della resa, non vanno comunque dimenticati i meriti storici delle messinscena in traduzione, che permisero il rilancio teatrale dei testi di Ruzante e la loro circolazione a livello nazionale.

L'opzione diametralmente opposta rispetto alla traduzione in lingua (che finiva, come si è detto, per restituire una «pallida immagine del linguaggio e della forza teatrale degli originali» – così De Bosio 1987a, 221) è la fedeltà al dettato ruzantiano, sia quando integralmente pavano sia quando plurilingue. La prima rappresentazione in lingua originale avvenne nel 1942, quando la regista padovana Lina Costa coinvolse il gruppo dei Ruzzantini, che teneva vive le tradizioni folcloristiche padovane, per portare in scena congiuntamente *Fiorina e Bilora* (cioè il *Dialogo secondo*) al Teatro delle Arti (Calendoli 1983a, 17-20 e 73; Brunetti, Maino 2006, 18-21). Il più importante e assiduo lavoro registico sui testi originali di Ruzante è legato però al nome di Gianfranco De Bosio, che dopo una prima messinscena in italiano della *Fiorina* (1942), ancora ai tempi del liceo, e una in francese del *Reduce* (1947), portò in scena la *Moscheta* (1950) in pavano e bergamasco (*Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra* 1983, 75; Brunetti, Maino 2006, 28-32). Lo spettacolo nasceva dalla collaborazione e amicizia con Ludovico Zorzi, a cui dobbiamo peraltro l'unica edizione a oggi completa delle opere ruzantiane (Zorzi 1967), conosciuto a Padova: i due decisero di rappresentare Ruzante senza traduzione «non per una operazione di filologia, ma perché erano convinti che soltanto il testo originale ha una forza teatrale contemporanea tale da suscitare una comunicazione con la platea» (De Bosio 1987b, 239); studiarono dunque approfonditamente il linguaggio di Ruzante, e trasferirono per un periodo la compagnia prima nei Colli Euganei e poi nelle valli bergamasche per entrare in contatto con dialettologi che conservassero ancora tratti linguistici arcaici (De Bosio 1987a, 223). Tra le prime reazioni del pubblico a questa scelta registica non mancarono quelle perplesse o apertamente ostili, soprattutto per la presunta oscenità dei testi: emblematico il caso del nuovo allestimento della *Moscheta* nel 1956 prima a Ferrara, dove il Vescovo vietò ai cattolici di assistervi, e poi a Venezia, dove furono cancellate tutte le repliche in programma sempre per la licenziosità dell'opera (225-6). Ma era solo questione di tempo prima che l'operazione fosse capita e apprezzata, e la fedeltà di De Bosio al teatro ruzantiano continuò infatti per più di 50 anni: il regista ripropose, sempre nella veste originale, a più riprese la *Moscheta* e le altre opere, anche assemblate in uno stesso spettacolo (così ad esempio in *Ruzante all'Olimpico* del 1968 o nella *Recita fantastica del*

famosissimo Angelo Beolco detto il Ruzante alla corte dei Cardinali Marco e Francesco Cornaro del 1981); i suoi allestimenti furono peraltro quasi sempre portati in *tournee* all'estero, dove riscosero notevole successo.⁵ Altri registi, nei decenni successivi, percorsero la via della fedeltà al testo originale, e le recensioni mostrano che l'ostico dettato pavano, se supportato da adeguate scelte attoriali e registiche, può comunque arrivare in tutta la sua forza agli spettatori: come per la rappresentazione di *Parlamento* e *Bilora* nel 1972 (regia di Renzo Vescovi), che Odoardo Bertani commentò scrivendo che «la dimostrazione della rara potenza di parole ci viene da questa edizione, la cui fedeltà filologica dà occasione di gustare fin lo spessore fonico del mezzo linguistico, ma soprattutto accerta una teatralità che vince l'oscurità, l'imprevedibilità di tante voci»;⁶ o ancora nel caso della *Fiorina* del 1989 (regia di Luciano Castellani), quando fu notato che «gli spettatori si sono sentiti inizialmente in difficoltà ma la bellezza della "parlata" ha permesso di superare ogni problema».⁷

La terza via praticata per portare i testi ruzantiani in scena consiste nell'adattarli in dialetto veneto moderno (padovano o veneziano). Questa possibilità è stata esplorata fin dalla prima messinscena novecentesca italiana: nel 1927 il *Bilora* venne infatti rappresentato al Teatro Comunale di Bologna, con capocomico Gianfranco Giachetti, e per l'occasione Emilio Lovarini ammodernò la veste dialettale dell'opera per aumentarne la comprensibilità (Calendoli 1983a, 13-14; Brunetti, Maino 2006, 5-6). La tappa più importante in questo percorso è però l'interpretazione attoriale di Cesco Baseggio, che recitò il *Bilora* con la regia di Carlo Ludovici nel 1949 e l'anno dopo il *Parlamento*, da lui stesso diretto (Calendoli 1983a, 21-2; Brunetti, Maino 2006, 23-7): in entrambi i casi Baseggio, oltre a operare sul testo tagli e raccordi, procedette a una «"chiarificazione" morfologica, lessicale e sintattica, utilizzando termini e giri di frase più comprensibili, di fonte veneziano-padovana». Anche in questo caso un passo dal monologo iniziale del *Dialogo secondo* (o *Bilora*) potrà ben esemplificare il tipo di riscrittura operato da Baseggio:

Acramenia anca l'amore!... Dove no valo ficarse sto rofian! anca dove no se ficarave una sbombarda!... A la m'ha tocà a mi, la m'ha tocà... Chi l'aria mai dito che el m'aesse da menare in tra la zente che no ho mai vedesto!... in sto strambio de paese... che no so

⁵ Vari episodi della fortuna degli spettacoli di De Bosio all'estero sono ricordati in De Bosio 1987a; 1987b.

⁶ La recensione, pubblicata sulle pagine de «L'Avvenire», è riportata in Brunetti, Maino 2006, 151, da cui si cita.

⁷ La recensione, scritta da Fabio Foti su «Il Quadrivio - Rovigo», è riportata in Brunetti, Maino 2006, 257, da cui si cita.

gnanca andove che sipia!... I dixè che l'amore no puol fare e no sa fare, ma se no foesse per sto amore, chi elo mo' che m'aria strassinao fin qua par vèar de cattarla [sic] me femena?... Tiòè!! Che aria tanto caminà de dì e de note, par boschi, par siese e par scattaroni... ca son chive tuta 'na piaga, 'na brosa, 'na slividura, che ho el filon de la schena cussita grieco grieco che anca mo' el me trae par tera! Lasson pur dire, lasson pur stare, ma tira pì sto cancaro de amore che no faria tre para de buoi.⁸

Si noteranno qui alcune aggiunte («A la m'ha tocà a mi, la m'ha tocà», «in sto strambio de paese»), alcune espansioni (il sintetico «a' son tutto inscurentò» 'sono tutto deperito' dell'originale diventa «ca son chive tuta 'na piaga, 'na brosa, 'na slividura, che ho el filon de la schena cussita grieco grieco che anca mo' el me trae par tera») e alcune riscritture (ad esempio, nella prima frase, non è più l'innamorato che sarebbe disposto ad andare anche in capo al mondo, ma è l'Amore stesso che si nasconde nei luoghi più reconditi). Ancora, ci sono alcuni aggiornamenti lessicali (*cristiana* > *femena*) e fonomorfologici (*arae* > *aria*, *no viti mè* > *no ho mai vedesto*, *on'* > *andove che*, *supie* > *sipia*, *lagon* > *lasson*). Nonostante non siano mancate accuse di infedeltà e di assenza di scrupoli filologici, altri critici hanno invece insistito sulla validità del compromesso linguistico di Baseggio, che media tra le esigenze di comprensibilità e di resa della potenza del dettato ruzantiano.⁹ Nei decenni successivi, almeno due registi alternarono rappresentazioni in lingua originale e in dialetto moderno: Gigi Giaretta, dopo un esordio filologicamente accurato (i *Due dialoghi* del 1963), preferì negli spettacoli successivi modernizzare progressivamente il dettato (Mion 1983, 63-7); Ezio Maria Caserta preferì invece nella maggior parte dei casi servirsi del testo originale (a partire dalla *Moscheta* del 1975), ma non mancò nel 1978 di tentare per il *Parlamento* un adattamento linguisticamente modernizzante (Brunetti, Maino 2006, 194-6).

La quarta strada possibile è la trasposizione in un altro dialetto italiano. Si è già detto degli spettacoli in traduzione con la parte di un solo personaggio in dialetto (la Gnuà pugliese nel *Reduce* del 1940, il Loron napoletano nella *Vaccaria* del 1973). Questi casi sono legati soprattutto al repertorio linguistico dei singoli interpreti; diversa è invece la scelta di adattare interamente il testo ruzantiano nel dialetto del luogo in cui si terrà lo spettacolo. Così nel 1971 si ha una *Betia* in perugino, con la regia di Sergio Ragni, a Perugia; nel 1976 a

⁸ Si cita da Mangini 1987, 219, che riporta un estratto del copione di Baseggio conservato a Venezia alla Biblioteca di Studi Teatrali di Casa Goldoni.

⁹ Così ad esempio Geron 1993, 79, che riporta un estratto di una propria recensione agli spettacoli del 1949-50, e Mangini 1987, 215-17.

Reggio Emilia va in scena il *Parlamento de Ruzante reduce de l'Africa Orientale*, in cui il regista Auro Franzoni adatta in dialetto emiliano *Parlamento* e *Dialogo secondo*; e ancora nel 1992 *Bilora, Ruzante e Menato ovvero Brotu, Bainzu e Zuniari* in sardo a Sassari; nel 1995 *o Parlamiento* con la regia di Nino Fausti nel dialetto del Sud Pontino (rappresentato però a Padova per la IV edizione delle Giornate del Ruzante); infine nel 2004 *L'alpin che torna dala guera* e *El Faina* in dialetto trentino a Bolzano.¹⁰ In quest'ultimo caso il regista, Marco Bernardi, ha spiegato come la trasposizione in un altro dialetto possa permettere di ricreare la forza espressiva dell'originale, pur rendendolo più accessibile al pubblico:

Dalla constatazione di questa oggettiva e concreta difficoltà di comprensione linguistica, oggi ulteriormente accentuata, sono partito nel progettare una versione del suo teatro in un dialetto vivo e usato normalmente nella quotidianità. Ho scelto il trentino perché è il dialetto più parlato della nostra regione, perché è il mio dialetto, e, soprattutto, perché mi sembra abbia le caratteristiche fonetiche e lessicali necessarie per essere all'altezza dell'originale pavano dal punto di vista della forza espressiva. [...] Ne è uscito un testo fortemente caratterizzato, in cui la fisicità della parola ruzantiana non è tradita, ma semmai esaltata dalla maggiore e immediata comprensione del dialetto vivo.¹¹

Un posto a parte, nella galassia di messinscene ruzantiane, spetta ai casi di reinvenzioni linguistiche ibride, che non possono rientrare interamente in nessuna delle categorie precedenti. Il caso più notevole è la reinterpretazione proposta da Dario Fo e Franca Rame nella conferenza-spettacolo *Dario Fo recita Ruzante* (con debutto nel 1993 e repliche nei due anni successivi). La performance, che meriterebbe ben altro approfondimento, prevedeva l'alternanza di testi ruzantiani e commenti di Fo, e la forma espressiva consisteva in un *pastiche* che al pavano di base univa tratti di altri dialetti italiani (soprattutto, ma non solo, veneti e lombardi) e ulteriori elementi a

10 Si vedano le schede degli spettacoli rispettivamente in Brunetti, Maino 2006, 143, 184-8, 277, 295, 360-1.

11 La citazione, tratta dal programma di sala dello spettacolo, è riportata in Brunetti, Maino 2006, 361, da cui si cita.

essi estranei:¹² in altre parole, «una fricassea di dialetti» (Folena 1991, 118) o «una lingua teatrale interdialettale» (Paccagnella 2013, 28), non molto lontana da quella di *Mistero buffo*. Si fornisce anche in questo caso un confronto con il testo originale, tratto stavolta dal dialogo tra Ruzante e Gnuà nel *Parlamento* (e si tengano presenti anche i raffronti forniti da Paccagnella 2013, 40-4):

- [84] **GNUA** Ruzante? Situ ti? Ti è vivo, ampò? Pota! Te è sì sbrendoloso, te he sì mala çiera... Te n'he guagnò ninte, n'è vero, no? **GNUA** (*gelida e sprezzante*) Rusante? Sìtu ti? Set ancmò vivo? Potta! Che sbrendoloso, affumigò che to set... màrçio! Ti è vivo? Síguro? No' ti mé gh'ha portò niente, nevéra?
- [85] **RUZANTE** Mo n'hegi guagnò assé per ti, s'a' t'he portò el corbame vivo? **RUZZANTE** Te gh'ho reportà tùta 'sta mèa scarcàssa viva.
- [86] **GNUA** Poh, corbame! Te me he ben passù. A' vorae che te m'aissi pigiò qualche gonela pre mi. **GNUA** Mé nutrigherò ben con 'sta tòà scarcàssa! Avarèssi prefèrzo ne m'avessi portà qualche gonèla, per mi.
- [87] **RUZANTE** Mo n'è miegio che sipia tornò san de tutti i limbri, com a' son? **RUZZANTE** Ma no' l'è mèjor che t'ho porto mi san de ógne mémbaro... giambe, bràsia, testa, man, 'me son?
- [88] **GNUA** Mei sì, limbri mé, in lo culo! A' vorae che te m'aissi pigiò qualche cosa. Mo a' vuogio andare, ché a'son aspità. **GNUA** Ma sì, mémbari in culo! (*Fa per andarsene*) Mi devo andare, te salùdo!
- [89] **RUZANTE** Pota! Mo te he ben la bella fuga al culo. Mo aspeta un può.
- [90] **GNUA** Mo che vuotu ch'a' façe chì, s'te n'he gniente de far de mi? Lágame andare.
- [91] **RUZANTE** Oh, cancro a quanto amore a' t'he portò! Te te vuosi ben presto andar a imbusare, e sì a' son vegnù de campo a posta per veerte. **RUZZANTE** Ferma! Gnuà no' ti gh'ha còre! A son tornàit apòsta del campo, quaranta mija gh'ho fàito per vidérte!
- [92] **GNUA** Mo non m'hetu vezua? A' no vorae, a dirte el vero, che te me deroinèssi; ché a' he uno che me fa del ben, mi. No se cata cossì, agno dì, de ste venture. (Padoan 1981, 125) **GNUA** Ti m'ha vedua?! Adesso lassame andare. Ascórta, no' vorarée che té mé derovinèssi... che gh'ho uno che mé fa del bén a mi. E no' se cata cossì de ógne ano de 'ste 'venture fortunóse. (Fo 2006, 78)

12 Nel prologo dello spettacolo, Fo spiegava così la sua scelta linguistica: «Venendo al lessico e stabilito che il padano originale del Beolco è difficile da proporre e soprattutto da comprendere, con quale linguaggio io mi presenterò? Se mi esibissi esprimendomi nel lessico originale (*dà una dimostrazione*): “Cui petròh e so gnut a scavarì gercònd abrié se zéno...”, ecco che voi pian piano vi levereste fuggendo dalla sala e lasciandomi solo. Per evitare una simile *débâcle* sono costretto a ricorrere a una congrua traduzione, cercando di rimanere sempre nel “pavan”, e permettendomi a tratti qualche lieve variante attinta da dialetti periferici, spagnolismi d'epoca, espressioni in latino quasi maccheronico» (Fo 2006, 12-13; il testo è stato ripubblicato in Fo, Rame 2018).

A livello macroscopico si notano alcuni tagli (in particolare le battute 89 e 90 non sono trasposte) e qualche ampliamento o aggiunta: la serie *giambe, bràsia, testa, man* espande la generica menzione dei *limbri* 'membra'; il riferimento alle *quaranta mija* percorse da Ruzante, assente nell'originale, contraddice i già incoerenti calcoli al riguardo fatti dal protagonista nel monologo iniziale; e ancora il sostantivo *venture* è espanso in *venture fortunate* e all'aggettivo *sbrendoloso* vengono aggiunti *affumigò* e *màrcio*, che erano già stati usati in precedenza anche dal compare Menato per descrivere l'aspetto di Ruzante. Per il resto, quasi nulla segue esattamente il dettato originale: c'è qualche sostituzione lessicale (come *corbame* > *scarcassa*) e anche le molte parole mantenute sono adattate alla fonomorfologia di altri dialetti italiani (o trasformate in vere e proprie neoconiazioni pseudodialettali).

Dopo Fo e Rame, un'altra reinvenzione linguistica, sebbene di stampo diverso, è stata proposta anche nello spettacolo ruzantiano più recente: si tratta di *Balasso fa Ruzante* (sottotitolo: *Amori disperati in tempo di guerre*), scritto da Natalino Balasso, che interpreta appunto il personaggio di Ruzante, con la regia di Marta Dalla Via. Andato in scena a partire dal 2021 con numerose repliche negli anni successivi, lo spettacolo prevede una prima metà di ispirazione genericamente ruzantiana, ma con qualche ripresa puntuale dalla *Moschetta*, e una seconda metà che segue invece più fedelmente il *Parlamento*. La lingua creata da Balasso consiste in un italiano con patina dialettale veneta moderna, arricchito da qualche elemento lessicale antico (come *curiositate*, *prevete*, *angustia*, la preposizione articolata *in lo*), che dovrebbe rendere almeno in una certa misura l'arcaicità del pavano, e da tasselli espressivi (*vacchitudine*, *monate* - derivato di *mona* - e simili). La componente veneta non si limita a elementi fonetici e morfologici dei dialetti veneti moderni, ma attinge, oltre che ovviamente alla lingua ruzantiana, anche alla *Relazione* del vicentino Antonio Pigafetta, contemporaneo del Beolco. Ne risultano frasi come «prima di gaverti vagavo senza meta», «copo uno, ucido il primo che passa», «scomincio dai piè», «rassa de sentimento assurdo che me pervade le vissere», «quella bella stregassa della Gnuia mi è entrata come uno cavicchio in lo cranio».

3 Spettacoli all'estero

Si è già ricordato che Gianfranco De Bosio ha portato a più riprese spettacoli ruzantiani in lingua originale all'estero, riscuotendo notevole successo. I registi stranieri che si sono confrontati con i testi del Beolco hanno invece in genere preferito portarli in scena in traduzione; alcuni di essi, tuttavia, nel testo tradotto hanno tentato di riprodurre con accorgimenti linguistici lo scarto tra pavano e italiano

contemporaneo. La ricognizione che segue è selettiva e limitata agli spettacoli francesi, tedeschi e inglesi; non si approfondirà invece la diffusione, pur di notevole interesse, delle messinscène ruzantiane nella penisola iberica.¹³

La prima rappresentazione moderna ruzantiana avvenne in Francia, dove, come si è già detto, è rinata la fortuna del commediografo padovano. Se si escludono gli spettacoli allestiti dai Sand nella loro villa a Nohant per un pubblico di familiari e amici (sicuramente nel 1859 e nel 1861), avvenuti in parallelo alla preparazione del già citato volume *Masques et bouffons* (Fido 1998, 372-7), bisogna attendere il 1902 per la messa in scena del *Bilora* a opera della società drammatica “Les Latins”; per l’occasione fu approntata una nuova traduzione (dopo quella inclusa da Maurice Sand nel suo libro) da Luciano Zuccoli ed Ephrem Vincent, collaboratori del «Mercure de France» (Calendoli 1983a, 15; Fido 1998, 378-9; Brunetti, Maino 2006, 3-4). Un nuovo decisivo impulso alle rappresentazioni francesi fu dato tuttavia dalla pubblicazione del teatro ruzantiano integralmente tradotto da Alfred Mortier (1925-26). Sulla base di quel testo Jacques Copeau portò in scena l’*Anconitana* (*L’Anconitaine ou les Amoureux de Padoue*) nel 1927, Charles Dullin il *Bilora* due anni dopo, e Jean-Louis Barrault la *Vaccaria* nel 1955 e il *Parlamento* (*Ruzzante, retour de la guerre*) nel 1966.¹⁴ La traduzione di Mortier, non pensata per la rappresentazione ma solo come invito e sostegno alla lettura dei testi originali, suscitò in tali occasioni qualche critica per la sua scarsa spontaneità.¹⁵

Diversa la finalità delle traduzioni fornite negli anni Sessanta da Michel Arnaud, concepite per la scena: la sua versione di *Anconitana* e *Bilora*, infatti, è basata sul testo approntato per la rappresentazione al Teatro Stabile di Torino, come precisa la nota al volume (Arnaud 1965, 77), e lo stesso si può supporre per la *Moscheta* pubblicata tre anni prima (Arnaud 1962). Arnaud ha inoltre cercato di dare risalto al contrasto tra pavano, veneziano (nel *Bilora* e nell’*Anconitana*) e italiano (solo nell’*Anconitana*), che ha reso come variazione tra «style nettement populaire», «style grammaticalement correct mais familier» e «style soutenu» (Arnaud 1965, 77). La sua traduzione della *Moscheta* fu portata in scena nel 1962 da Marcel Maréchal, che per gli spettacoli successivi (1968-69 e 1980) preferì però rivedere il testo, tenendo conto anche di una nuova traduzione realizzata da

13 Per la Spagna si ricorderà almeno il lavoro compiuto sui testi ruzantiani da Juan Antonio Hormigón (si vedano Hormigón 2002, 2, 511-18; 2017); una rassegna degli spettacoli in Portogallo tra anni Settanta e Ottanta è invece offerta da Almeida 2014, 100-2.

14 Si vedano le schede degli spettacoli rispettivamente in Brunetti, Maino 2006, 7, 9, 34-5 e 83.

15 Fido 1998, 382; si veda Ravazzolo 2026 per un’analisi di come Mortier presenta e giustifica le proprie scelte traduttive.

Jean-Marie Auzias ricorrendo ai dialetti regionali francesi (Fido 1998, 383-4; Brunetti, Maino 2006, 58-9); lo stesso Arnaud rappresentò invece nel 1970 *Parlamento* (*Parlerie*) e *Bilora* (Brunetti, Maino 2006, 122). Proprio da quest'ultima opera si propone ancora una volta un estratto per esemplificare il confronto tra la traduzione più letterale di Mortier e quella invece più teatrale di Arnaud:

Or donc, une bombarde elle-même ne se fourrerait pas où ne va pas se nicher un amoureux ! L'amour, bougre ! Qui eût jamais dit qu'il m'aurait entraîné si férocement, qu'il m'aurait conduit chez des gens que je n'ai jamais vus, et loin de chez moi ? Car je ne sais pas où je suis ! On dit que l'amour ne peut et ne sait rien faire, mais je vois qu'il sait faire ce qu'il veut. Ainsi moi – car pour une fois je veux parler de moi – n'eût été le désir de tâcher de retrouver ma chrétienne, je n'aurais pas trotté tout hier, toute cette nuit, et toute la matinée à travers bois, buissons et guérets. Car je me sens tout assombri et je n'ai plus de goût à vivre ; laissons dire et aller ! L'amour tire plus les amoureux que ne feraient trois paires de bœufs. Chancre, j'en ai soufflé des bulles ! C'est une méchante affaire que l'amour. (Mortier 1925-26, 2, 239)

Cré bon Dieu de bon Dieu ! Qu'est-ce que ferait pas un gars qu'est amoureux ? Là où qu'il va se fourrer, un boulet de bombarde y arriverait même pas ! Putain d'amour ! Qui c'est qu'aurait jamais dit que l'amour, il m'aurait si rudement empoigné qu'il m'a amené chez des gens que j'avais jamais vus et si loin de chez moi que je sais même pas où je suis... Y en a qui disent que l'amour, il est pas si fort que ça ! Mais moi, je vois bien qu'il sait drôlement y faire, l'amour, et, même, qu'il vous fait faire tout ce qu'il veut ! Oui, moi – car, pour une fois, faut bien que je cause de moi ! – eh ben, moi s'y avait pas eu l'amour pour me faire aller à la recherche de ma femme, j'aurais pas marché toute la journée d'hier, et toute cette nuit et tout ce matin, à travers bois, fossés et champs de ronces, que j'en suis tout égratigné et que je tiens plus debout. Y a pas, faut bien le reconnaître : l'amour, sur un gars qu'est amoureux, il tire plus fort que trois paires de bœufs. Cré bon Dieu ! J'ai eu mon compte ! C'est une sale maladie, l'amour ! (Arnaud 1965, 61)

Per concludere il percorso delle messinscene francesi andrà segnalato un rinnovato interesse per i testi ruzantiani nei primi anni Duemila: Jean-Louis Benoit ha diretto la rappresentazione di *Parlamento* (*Retour de guerre*) e *Bilora* nel 2005 e quello stesso anno ne ha pubblicato la propria traduzione (Benoit 2005); ancora, Claude Perrus ha lavorato a più riprese sul teatro ruzantiano e le sue versioni sono state portate in scena da diversi registi. L'operazione traduttiva di Perrus è particolarmente interessante perché, per riprodurre lo straniamento linguistico del pavano, ha inserito tessere lessicali tratte da Rabelais e altri testi cinquecenteschi, nonché elementi dei

patois.¹⁶ Andrà infine menzionato l'esperimento tentato da Angelo Savelli, che nello spettacolo *Canto della terra sospesa* (1985), andato in scena prima a Firenze e poi a Villeneuve-lès-Avignon, ha proposto il medesimo collage di testi ruzantiani prima in lingua originale e poi subito di seguito, con un'altra compagnia, in provenzale (Brunetti, Maino 2006, 241-2). L'idea alla base è che la *langue d'oc*, marginalizzata dall'avanzata della *langue d'oïl*, possa farsi portatrice in Francia dello stesso valore di alterità linguistica che ha il pavano in Italia.

Spostandoci al di là del Reno, una scelta in parte simile a quella prima ricordata di Perrus è stata operata dal traduttore a cui è legata la fortuna delle opere di Ruzante in Germania: Heinz Riedt, studioso in particolare di Goldoni, ma a cui si devono le traduzioni tedesche di molti altri autori italiani.¹⁷ Nel caso di Ruzante, Riedt non ha scelto il tedesco contemporaneo, bensì ha cercato una varietà che potesse avere lo stesso valore storico e psicologico della lingua di partenza, e ha quindi optato per il tedesco del Seicento, studiando in particolare l'opera di Grimmelshausen. Così il traduttore ha motivato la propria scelta:

Ora, recitando - e prima traducendo - il Ruzante in lingua cosiddetta pura [...], sia italiana sia anche tedesca, il materiale stesso verrebbe distrutto e con esso tutto l'intrinseco vigore poetico: sarebbe come ricopiare in marzapane una scultura ricavata da un ceppo. Tradurre in un dialetto? Ma fra i dialetti tedeschi di oggi non ne vedo neanche uno che escluda tutti i pericoli di un 'argot' o di un folclorismo a effetto alquanto superficiale. A parte il fatto, che sarebbe compreso soltanto da un limitato numero di persone. [...] Ecco dunque la prima premessa per una traduzione adeguata: una lingua compresa da tutti, ma non di oggi. Una seconda premessa ideale sarebbe stata di trovare una lingua usata in un periodo di avvenimenti bellici corrispondenti in un certo qual modo a quelli subiti dai contadini ruzantiani. [...] Naturalmente: la Guerra dei trent'anni! Questa era la corrispondenza. E la lingua compresa da tutti era quella sul piano di Grimmelshausen! (Riedt 1987, 203-4)

¹⁶ Le sue scelte traduttive sono analizzate da Ravazzolo 2026, a cui si rimanda anche per l'elenco delle traduzioni di Perrus.

¹⁷ Si ricordino almeno Primo Levi, il cui carteggio con Riedt è stato recentemente pubblicato da Einaudi (Mengoni 2024) e Calvino.

I suoi testi sono stati portati in scena a più riprese, con notevole successo:¹⁸ in particolare il *Parlamento* (*Des Ruzante Rede, so er vom Schlachtfeld kommen*) nel 1960 con la regia di Peter Palitzsch e costumi e maschere di Amleto Sartori; ancora il *Parlamento* insieme alla *Moschetta* (*Die Paduanerin*) nel 1964 con la regia di Dietrich von Oertzen; e solo la *Moschetta* nel 1970 e 1982 rispettivamente con la regia di Heinz Engels e Claudia Sauermaun.¹⁹

Molto meno fortunato il tentativo in Inghilterra di Mike Alfreds, che nel 1983 ha tradotto e portato in scena a Londra un collage di testi ruzantiani (*Betia, Fiorina, Parlamento e Dialogo secondo*; con il titolo complessivo di *Comedy Without a Title*). Avendo Alfreds deciso di non attingere a elementi dialettali o dell'antico inglese e di proporre una traduzione molto fedele del testo, anche a costo di generare espressioni inesistenti in inglese, ne risultarono dei «contadini che parlano un inglese universitario fiorito di parolacce e di gesti volgari per avvalorare il contesto cinquecentesco delle commedie, senza tuttavia trasmettere, se non raramente, la finezza delle rappresentazioni di quel mondo elementare e bestiale».²⁰

4 Conclusioni

Si è dunque visto come le lingue del teatro ruzantiano abbiano stimolato registi e traduttori, da inizio Novecento in poi, a sperimentare soluzioni diverse: le esigenze principali sono state da un lato garantire la comprensibilità del testo a un pubblico contemporaneo, e dall'altro rendere efficacemente i valori storici, sociali e psicologici del linguaggio di Ruzante, sia per le opere interamente in pavano sia per quelle plurilingui.²¹ In Italia la soluzione meno praticata è stata quella della traduzione in italiano moderno: più spesso si è preferito proporre il testo in originale, in un dialetto veneto modernizzato o in uno degli altri dialetti della penisola. A sé stanno i casi di completa reinvenzione linguistica, pur di stampo diverso, di Dario Fo e, recentemente, di Natalino Balasso. All'estero

¹⁸ Berthold 1987, 206 e 208 riporta alcune reazioni di pubblico e critica agli spettacoli del 1964 e 1970.

¹⁹ Si vedano le schede degli spettacoli rispettivamente in Brunetti, Maino 2006, 55-6, 64-5, 123 e 231-2.

²⁰ La frase è tratta da una recensione allo spettacolo scritta da Aridea Fezzi Price per «Il Giornale» e riportata in Brunetti, Maino 2006, 239-40, da cui si cita.

²¹ Del resto «l'alternativa tra fedeltà filologica e dialettologica (al prezzo dell'incomprensione e dell'impossibilità della rappresentazione) e traduzione-adattamento (al prezzo della banalizzazione lessicale e del tradimento dei valori del testo) è sempre stata una *impasse* dello snodo della modernità e attualità di Ruzante» (Paccagnella 2013, 36).

si è invece visto che i traduttori hanno preferito non ricorrere a dialetti e *patois* se non per alcune tessere lessicali, ma che talvolta hanno comunque cercato di attingere a fasi anteriori della lingua per rendere l'arcaicità del pavano ruzantiano (così in particolare Perrus in Francia e Riedt in Germania). È restato solo sullo sfondo il legame di queste scelte con l'interpretazione che più in generale i registi hanno voluto proporre del teatro ruzantiano, puntando talvolta sul *côté* della farsa e delle maschere, talaltra sui risvolti più tragici delle opere del Beolco, o ancora proponendone una versione politicamente e socialmente impegnata: tutti aspetti su cui, almeno dalla riscoperta dei Sand tra anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, critici e registi hanno continuato a interrogarsi, spesso intrecciando proficuamente le proprie riflessioni.

Bibliografia

- Almeida, M.J. (2014). «Teatro Italiano em Portugal: 10 anos depois de Abril de 1974». *Estudos Italianos em Portugal*, 9, 95-109.
- Arnaud, M. (1962). *Ruzante: La Moscheta*. Texte français M. Arnaud. Paris: L'Arche.
- Arnaud, M. (1965). *Angelo Beolco dit Ruzante: L'Anconitaine. Bilora*. Texte français de M. Arnaud. Paris: L'Arche.
- Benoit, J.-L. (2005). *Angelo Beolco dit Ruzante: Retour de guerre suivi de Bilora*. Traduit de l'italien et adapté par Jean-Louis Benoit. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Berthold, M. (1987). «La conoscenza del Ruzante in Germania attraverso gli spettacoli dopo il 1945». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 205-9.
- Brunetti, S.; Maino, M. (a cura di) (2006). *Ruzante sulle scene del '900*. Padova: Esedra.
- Calendoli, G. (1983a). «Antefatti di una fortuna difficile». *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*. Padova: Comune di Padova; Università degli studi di Padova, 11-27.
- Calendoli, G. (1983b). «Evasione e impegno nell'interpretazione scenica del Ruzante». *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*. Padova: Comune di Padova; Università degli studi di Padova, 53-60.
- Crispo, F. (a cura di) (1997). *Angelo Beolco detto Ruzante = Atti del convegno di studi e programma generale* (Padova, maggio 1995). Padova: Papergraf.
- De Bosio, G. (1987a). «Un trentennio di lavoro sul Ruzante». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-27-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 221-36.
- De Bosio, G. (1987b). «Un trentennio di lavoro sul Ruzante e Ludovico Zorzi». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 237-50.
- Esposto, M. (2024). *Angelo Beolco il Ruzante: Dialogo secondo*. A cura di M. Esposto. Padova: Cleup.
- Ferguson, R. (1996). «Status, function, and evolution of dialect in Ruzante's theatre». Tanello, E.; Zancani, D. (a cura di), *Italian Dialects and Literature. From the Renaissance to the Present*. London: Institute of Romance Studies, 23-36.

- Ferrara, P. (a cura di) (2004). *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali; Direzione generale per gli archivi.
- Fido, F. (1998). «Da Maurice Sand a Copeau e oltre: la riscoperta di Ruzante in Francia», in Vescovo, P. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante* (Padova-Venezia, 5-6-7 giugno 1997), num. monogr., *Quaderni Veneti*, 27-28, 369-85.
- Fo, D. (2006). *Dario Fo ripropone e recita Ruzzante. Affabulazione in due tempi*. A cura di F. Rame. Milano: Fabbri.
- Fo, D.; Rame, F. (2018). *Dario Fo e Franca Rame ripropongono e recitano Ruzzante*. Traduzione a cura di F. Rame. Milano: Guanda.
- Folena, G. (1991). *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Geron, G. (1993). «Il Ruzante di Baseggio (chiaroscuro su)». Calendoli, G. (a cura di), *III Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 24-26 maggio 1990). Padova: Società Cooperativa Tipografica, 77-80.
- Hormigón, J.A. (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. 2 vols. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Hormigón, J.A. (2017). *Angelo Beolco, "Ruzante": Comedias*. Edición de J. A. Hormigón. 2a ed. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Lovarin, E. (1940). *Ruzzante: Il reduce. Bilora. Menego*. Traduzione di E. Lovarin. Roma: Edizioni Universitarie.
- Mangini, N. (1987). «Il Ruzante di Cescio Baseggio». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 211-19.
- Mengoni, M. (2024). *Levi, Primo: Il carteggio con Heinz Riedt*. A cura di M. Mengoni, Torino: Einaudi.
- Milani, M. (2000). *El pi bel favelare del mondo. Saggi ruzzantiani*. A cura di I. Paccagnella. Padova: Esedra.
- Mion, J. (1983). «Il pavano rustico recuperato dalla sua gente». *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*. Padova: Comune di Padova; Università degli studi di Padova, 61-8.
- Mortier, A. (1925-26). *Ruzzante (1502-1542)*. Paris: J. Peyronnet et C^{ie}.
- Paccagnella, I. (1998). «Il plurilinguismo di Ruzante», in Vescovo, P. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante* (Padova-Venezia, 5-6-7 giugno 1997), num. monogr., *Quaderni Veneti*, 27-28, 129-48.
- Paccagnella, I. (2013). «Ruzante à la manière de Dario Fo». Brusegan, R. (a cura di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*. Roma: Bulzoni, 25-46.
- Padoan, G. (1981). *Angelo Beolco il Ruzante: I Dialoghi, La Seconda Oratione, I prologhi alla Moschetta*. A cura di G. Padoan. Padova: Antenore.
- Padoan, G. (1982). *La commedia rinascimentale veneta*. Vicenza: Neri Pozza.
- Ravazzolo, E. (2026). «Les paratextes des traductions françaises du théâtre de Ruzante», in Dufiet, J.-P., Ravazzolo, E. (a cura di), «Les discours autour de la traduction du texte de théâtre», special issue, *inTRAlinea*. <https://www.intralea.org/specials/article/2722>
- Riedt, H. (1987). «Cenni su una integrale trasponibilità della poetica ruzantiana in lingua tedesca». Calendoli, G.; Vellucci, G. (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983). Venezia: Corbo e Fiore, 203-4.
- Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra* (1983). Padova: Comune di Padova; Università degli studi di Padova.

- Sand, M. (1860). *Masques et bouffons. Comédie italienne*. Paris: Lévy.
- Trifone, P. (2000). *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Zorzi, L. (1967). *Ruzante: Teatro*. A cura di L. Zorzi. Torino: Einaudi.

