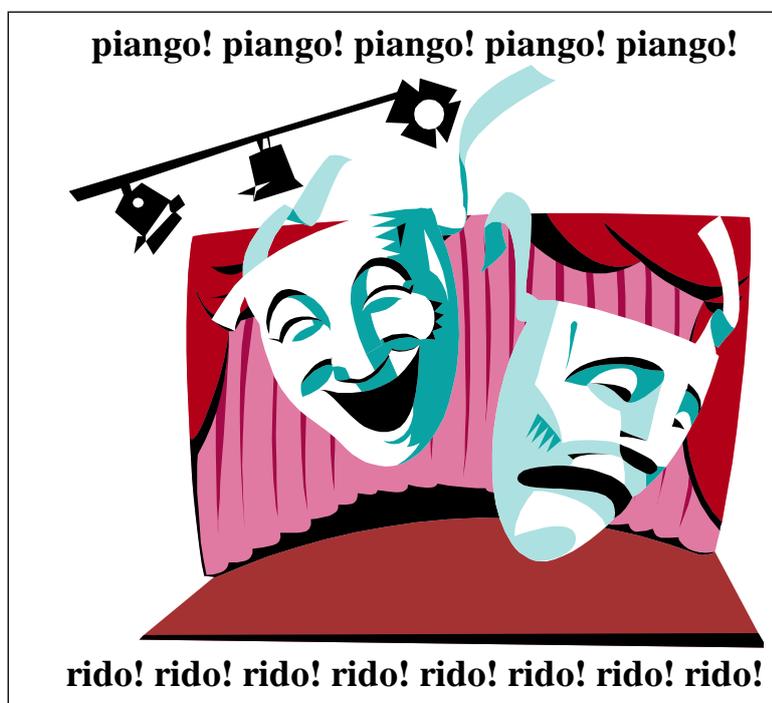


Angelo Beolco
detto Ruzante

Bilóra



a cura di Pietro Genesisini

Bilóra non ama
affatto la moglie
Dina, ma la vuole.

Andrónico la vuole
per le sue porcate
da vecchio...



Dina però non sa
che cosa vuole:
 Sesso o denaro?

Chi dei due l'avrà?
Volta pagina
e lo saprai!

PADOVA 1530

INDICE

IL MONDO DISPERATO DEL CONTADINO PAVANO NELLA COMMEDIA DI RUZANTE..... 5

1. LA COMMEDIA ITALIANA NELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO.....	5
2. IL MONDO DI ANGELO BEOLCO, DETTO IL RUZANTE. QUASI UNA BIOGRAFIA.....	6
3. LA <i>BILÓRA</i>	6
3. DENUNCIA O SPETTACOLO?	6
4. I PERSONAGGI.....	7
5. IL NOME DEI PERSONAGGI.....	8
6. IL LINGUAGGIO <i>VERBALE</i> DEI PERSONAGGI.....	9
7. FAME DI CIBO E FAME DI SESSO.....	11
8. TRE MONOLOGHI	11
9. OMICIDIO IN SCENA	13
10. UN CONFRONTO CON LA <i>MANDRAGOLA</i> DI MACHIAVELLI	13
11. UN CONFRONTO CON LA <i>LENA</i> DI ARIOSTO.....	14
11. IL PUBBLICO DELLA <i>BILÓRA</i> E LA <i>FINIS VENETIAE</i> 15	
13. LA VERSIONE IN ITALIANO.....	16

BILÓRA..... 17

I PERSONAGGI	17
SCENA PRIMA	19
SCENA SECONDA	19
<i>SCENA PRIMA</i>	19
<i>SCENA SECONDA</i>	19
SCENA TERZA	21
<i>SCENA TERZA</i>	21
SCENA QUARTA.....	23
<i>SCENA QUARTA</i>	23
SCENA QUINTA	25
<i>SCENA QUINTA</i>	25
SCENA SESTA	26
<i>SCENA SESTA</i>	26
SCENA SETTIMA.....	27
<i>SCENA SETTIMA</i>	27
SCENA OTTAVA	28
SCENA NONA.....	28
<i>SCENA OTTAVA</i>	28
<i>SCENA NONA</i>	28
SCENA DECIMA.....	29
<i>SCENA DECIMA</i>	29
NOTE.....	30

IL MONDO DISPERATO DEL CONTADINO PAVANO NELLA COMMEDIA DI RUZANTE

1. La commedia italiana nella prima metà del Cinquecento

Nella prima metà del Cinquecento la produzione di commedie raggiunge livelli artistici straordinari, che non saranno mai più uguagliati nei secoli successivi. Gli autori s'ispirano alla produzione classica ed è ampiamente praticata la contaminazione, cioè la fusione di motivi e di parti delle trame di due o più commedie. Ma anche il *Decameron* offre continui e vitali suggerimenti.

Gli scrittori più importanti sono i maggiori letterati del tempo. Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibiena (1470-1520) scrive la *Calandria* (1513); Niccolò Machiavelli (1469-1527) la *Mandragola* (1518) e la *Clizia* (1524-25); Ludovico Ariosto (1474-1533) la *Cassaria* (1508), i *Suppositi* (1508), il *Negromante* (1519-20, 1528), la *Lena* (1528) e gli *Studenti* (incompiuta); Angelo Beolco, detto il Ruzante (1496ca.-1542), scrive in dialetto pavano la *Prima orazione* (1521), l'*Anconitana* (1522), la *Betìa* (1524-25), la *Seconda orazione* (1528), il *Dialogo facetissimo*, la *Moscheta* e il *Primo dialogo (Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo)* (1529), il *Secondo dialogo (Bilóra)* (1530), la *Piovana* (1532) e la *Vaccaria* (1533).

Le commedie per altro non svolgono una semplice funzione d'intrattenimento e di evasione per i nobili spettatori. Esse costituiscono una complessa riflessione sulla realtà dei loro autori.

Machiavelli va oltre le conclusioni a cui era pervenuto nel *Principe* (1512-13). Ora l'intelligenza fraudolenta ha la meglio sull'onestà e sui valori di Lucrezia, ma ha anche la meglio sull'*impeto* irrazionale e passionale con cui si doveva sbloccare la ragione in stallo.

Ariosto abbandona l'ironia e il disincanto dell'*Orlando furioso*, recupera il mondo delle commedie latine ed offre un brutale spaccato della realtà del suo tempo: nemmeno la corte è immune dalla degradazione, anche se il principe è assolto; e i protagonisti cercano di soddisfare i loro istinti e i loro desideri, e di barcamenarsi sul mare accidentato della vita.

Ruzante porta sulle scene il mondo contadino, da sempre sfruttato, e usa il dialetto stretto delle classi popolari, il pavano (il dialetto parlato nella campagna alla periferia di Padova) come il bergamasco. Egli vede la realtà rovesciata, dal punto di vista, con i valori e gli istinti delle classi meno abbienti.

La maggior parte delle commedie gira intorno all'asse culturale costituito da Firenze e da Roma, e sul polo linguistico costituito unicamente da Firenze, che ave-

va dato i natali ai padri della lingua italiana: Dante, Petrarca e Boccaccio. Machiavelli è fiorentino, come la stragrande maggioranza degli umanisti; Ariosto è ferrarese, ma corregge il suo *Orlando furioso* tenendo presente la lingua fiorentina e le indicazioni di Bembo.

Il caso più unico e straordinario della commedia italiana del primo Cinquecento è costituito da Ruzante, che non soltanto non italianizza il dialetto veneziano (come poi farà Carlo Goldoni a metà Settecento), ma usa un dialetto puro, il pavano, che poteva essere capito e apprezzato soltanto da gruppi ristretti di intellettuali e di spettatori: coloro che vivevano nell'area costituita da Venezia, Padova e Ferrara. Per gli altri le commedie erano assolutamente incomprensibili.

Per altro non si tratta di una commedia priva di radici culturali. Esse ci sono e sono le stesse che hanno fatto la fortuna delle commedie di Bernardo Dovizi, di Ariosto, di Machiavelli: la commedia classica o il *Decameron*.

Il rifiuto della lingua vulgata, che ormai costituiva una κοινή διαλεκτός dall'Italia settentrionale alla Sicilia, può avere molteplici motivazioni: Venezia era uno staterello e la cultura che produceva era la cultura di uno staterello. I suoi mercanti avevano il monopolio delle spezie (tenuto ormai a fatica, dopo la caduta di Costantinopoli e la scoperta dell'America), ma modesti rapporti culturali con i mercati che frequentavano. Firenze invece era sì uno staterello regionale, ma i suoi mercanti avevano una mentalità e interessi internazionali. Prestavano fiorini anche a sovrani. Roma come centro della cristianità aveva una cultura europea ed anche un rapporto privilegiato che la collegava al passato. I papi erano illuminati: non badavano a corruzione ed a spese, pur di fare affluire a Roma quei capitali che servivano alla maggior gloria di Dio e della Curia romana. Michelangelo, Raffaello, Bramante e poi Bernini e tanti altri artisti lavorano a tempo pieno per la capitale del cristianesimo proprio agli inizi del Cinquecento e nei decenni successivi. I risultati sono prodigiosi ancor oggi.

La commedia dialettale, che non aveva precedenti letterari, costituisce quindi una scelta teatrale del tutto particolare. Una scelta assai rischiosa, perché riduceva il numero degli spettatori ai diretti committenti e poteva far dimenticare repentinamente il nome dell'autore. Come in effetti è successo.

La sfida però era da accettare: portare in scena il difficile ed esogeno microcosmo del contadino, un microcosmo che non occorre andare al di là del mare, in Oriente, per incontrare. Bastava andare alla periferia di Padova o di Venezia. O nelle stesse città. Quel microcosmo era completamente diverso e contrastante con la città, con la cultura ufficiale, con la cultura dominante a Venezia e nel resto dell'Italia.

2. Il mondo di Angelo Beolco, detto il Ruzante. Quasi una biografia

Angelo Beolco (1496ca.-1542), detto Ruzante dal nome del protagonista che porta sulla scena nelle sue commedie, nasce a Pernumia, nel contado padovano. È figlio naturale di un medico, Gian Francesco Beolco, di famiglia nobile. È educato con gli altri figli, riceve una buona educazione ed ha la possibilità di frequentare un ambiente colto. Alla morte del padre (1524) amministra i beni dei fratellastri e prende in affitto alcuni terreni, che costituiscono la fonte della sua sussistenza. Stringe amicizia con il nobile Alvise Cornaro, per il quale svolge la funzione di amministratore e soprattutto quella di commediografo. Grazie alla protezione di Cornaro egli può allestire e rappresentare a Padova le commedie di cui scrive i testi. Nella casa di Cornaro incontra intellettuali di notevole valore, come Pietro Bembo, Sperone Speroni, Francesco Berni. Tra il 1517 e il 1518 scrive in versi la commedia *La Pastoral*, nella quale mescola elementi letterari, contadini e goliardici. Tra il 1520 e il 1526 a Venezia in occasione del carnevale rappresenta, nella casa di famiglie patrizie e in piazza, una serie di suoi lavori con una compagnia che aveva approntato. Egli per altro è l'attore di spicco, che fa gravitare su di sé l'attenzione del pubblico. Dal 1530 sino alla morte è il periodo di maggiore creatività, durante il quale scrive le commedie maggiori. Il protagonista di molte commedie è il contadino pavano Ruzante, che subisce continui soprusi e sembra che cerchi tutti i modi per farsi ingannare o per farsi tradire dalla moglie. Gli altri protagonisti si limitano a cambiare nome e a subire la stessa sorte. Muore all'improvviso nel 1542.

3. La Bilóra

La trama della commedia è questa:

1. Bilóra si reca a Venezia per riportare a casa la moglie, che lo ha lasciato per seguire il ricco ma vecchio Andrónico. 2. Qui incontra Pitàro, con cui si confida e a cui chiede aiuto. Questi prima gli dà dei consigli, poi gli promette d'intervenire lui presso Andrónico. Quindi se ne va. 3. Bilóra bussa alla casa di Andrónico, esce Dina, sua moglie, che teme di esser picchiata. Bilóra la rassicura e le dice che la rivuole a casa. Dina si lamenta del vecchio e gli promette che con o contro la volontà di Andrónico lo seguirà a casa. Ma che parli prima con Andrónico, che deve arrivare più tardi. Bilóra dice che ha fame. La donna gli dà alcune monete, che rendono Bilóra contento. Contando le monete egli va all'osteria in fondo alla strada. 4. Andrónico arriva a casa tutto contento. Ricorda che gli amici gli dicevano che chi non pensa alle donne da giovane lo farà da vecchio. E così è stato. Egli è felice e si sente ringiovanito soltanto a vederla, a baciarla, anche se la carne non è sempre all'altezza dei desideri. Entra in casa. 5. Giungono subito Bilóra e

Pitàro. Pitàro bussa, mentre Bilóra si mette da parte. 6. Andrónico scende e si mette sulla porta. Pitàro gli chiede di lasciare andare la moglie di Bilóra, la Dina non è pentola per il suo mestolo. Andrónico si irrita e risponde con sarcasmo. Allora Pitàro suggerisce di sentire la ragazza. Andrónico accetta: Dina senz'altro non vorrà seguire il marito. 7. Dina scende e, interrogata, dice che non vuole assolutamente seguire il marito: si pente di averlo conosciuto, è uno sfaticato e la riempie di botte. 8. Andrónico è contento e rientra in casa. Pitàro è irritato del voltafaccia della donna. 8. Poi Bilóra litiga con Pitàro, che non è riuscito a recuperare la moglie. Pitàro se ne va, irritato di aver fatto fatica per niente. 9. Bilóra rimane solo. Medita di vendicarsi. Lo vuole uccidere, così s'impadronisce dei vestiti e poi corre via di corsa. Estrae un coltello arrugginito e mima l'attacco ad Andrónico. 10. Poco dopo il vecchio esce di casa. È irritato per gli schiamazzi che aveva sentito. Si avvia per la calle, ma è assalito e colpito da Bilóra. Chiama aiuto, ma inutilmente. Muore subito. Bilóra lo vede disteso per terra, ed è soddisfatto.

L'argomento della commedia è ambiguo: è la descrizione realistica di una *storia vera*? È la storia di un *tradimento* finito nel sangue? È la *ribellione* ai soprusi sociali fino allora subiti? È la *denuncia* delle tristissime condizioni in cui versano i contadini del contado? È uno *spettacolo* per nobili guardoni che vogliono divertirsi a vedere come si comporta un povero disgraziato, abbandonato dalla moglie che offensivamente gli preferisce un vecchio danaroso ma impotente?

Il lettore deve svegliarsi, riflettere e decidere con le sue sole forze. Per i critici...

3. Denuncia o spettacolo?

Normalmente i critici considerano Ruzante uno scrittore realista, sensibile alle problematiche sociali e capace di denunciare le tristissime condizioni di vita dei contadini. Così essi si schierano con Ruzante o con Bilóra o con gli altri esclusi e condannano Andrónico, vecchio e sporcaccione, che ruba la moglie a Bilóra. Il testo in proposito più noto e più citato è il *Parlamento di Ruzante*.

I critici hanno preso un abbaglio. Riconoscono che gli spettatori e i committenti della commedia e dell'intera produzione ruzantiana sono i nobili veneziani ma insistono nel dire che lo scrittore vuole denunciare una situazione sociale insostenibile. Sarebbe ben strano che egli voglia denunciare la condizione dei contadini proprio davanti a coloro che ne sono la causa. Si aspetterebbe forse che essi lo ascoltassero e intervenissero per fare uscire i contadini dalla loro inferiorità culturale e dalla loro servitù? Ma proprio su tale servitù si arricchivano e vivevano i nobili veneziani...

Se fosse veramente un riformatore sociale, dovrebbe meglio impegnarsi nel diffondere la cultura tra i con-

tadini e nell'organizzarli politicamente e socialmente. Cosa che non fa. E che non pensa affatto di fare.

Che il suo messaggio sia inoffensivo e integrato nella cultura veneziana del tempo risulta dal fatto che i suoi nobili committenti e i suoi spettatori ridono assistendo alle sue commedie e chiedono la replica. Ciò vuole dire che non erano affatto turbati da quanto l'autore metteva in scena e dal messaggio sociale che inseriva nelle sue commedie.

Senz'altro egli vedeva le condizioni tristissime e la situazione di sfruttamento dei contadini. Le vedevano anche i nobili. Ma si poteva essere fatalisti e pensare che da sempre era così e che perciò non ci si poteva fare niente o che la colpa della povertà era dei contadini o che si poteva vedere in futuro, cioè alle calende greche, se ci si poteva fare qualcosa. Si poteva anche essere genericamente riformisti e ritenere di avere fatto con tale sentimento tutto il possibile per le classi sociali meno abbienti, generalmente abbandonate nelle mani del clero...

E l'atteggiamento più aperto dei nobili veneziani verso il mondo contadino, quello di generica simpatia e di lasciare le cose come sono, è d'altra parte lo stesso atteggiamento dei critici verso quel mondo: una estrema curiosità, un estremo interesse e una estrema e lacrimosa partecipazione con invettive contro i padroni sfruttatori. Ma nessuna azione concreta: le parole di solidarietà sono tutto ciò che essi hanno dato e danno.

Se si lasciassero da parte questi pregiudizi e questa sterile solidarietà, si riuscirebbe a capire meglio sia il teatro di Ruzante, sia il mondo contadino, sia il *tópos* del contadino stupido o sciocco (o in altri casi saccente) sia soprattutto il contesto in cui l'autore opera: Venezia è culturalmente emarginata, casa Cornaro per suo diletto finanza e protegge un nobile abile amministratore e bravo attore, per il quale allestisce un teatrino privato a Padova e grazie al quale costruisce la propria immagine di mecenate delle arti e stabilisce buoni rapporti sociali con gli altri nobili. E a questo punto, se si vuole, ci sono i presupposti per capire dove e come intervenire, per far uscire Ruzante, Bilóra, Pitàro, Tonin o Zane dalle loro condizioni d'inferiorità e di sfruttamento sociale.

Ruzante è un grande scrittore che riesce prima a descrivere e poi a impersonare come attore il suo personaggio. Egli riproduce i pensieri e le azioni di Bilóra e degli altri personaggi con estrema precisione. Era vissuto da sempre a contatto con questi personaggi e con questo mondo *roerso*, che non aveva alcuna possibilità di riscattarsi. I risultati sono eccellenti e soddisfano pienamente i suoi spettatori, che ridono per i pensieri, le azioni e le reazioni rozze e istintive di un essere socialmente inferiore. Che cosa c'è di più *faceto* di un *villano* che parla d'amore e a cui un nobile cittadino ha rubato la moglie?

4. I personaggi

I personaggi della commedia del primo Cinquecento sono degli *stereotipi*, delle *figure fisse*, derivati dalla commedia latina (e greca). C'è il protagonista, un giovane bello, innamorato ma senza denari. C'è il vecchio bavoso e impotente, che usa il denaro per prendersi la bella di turno, e di ciò si ringalluzzisce tutto. C'è il contadino che ora è furbo, ora è sciocco e che ha una cultura che fa ridere i cittadini. C'è il compare, che dà consigli apparentemente generosi e disinteressati, ma cerca di fare i propri interessi. C'è la donna che è l'oggetto del contendere tra il giovane che è povero in canna e il vecchio che è ricco e in genere impotente; oppure è innamorata di un suo coetaneo, ma le nozze sono ostacolate; oppure è una poco di buono, una ruffiana o una donna allegra. E infine c'è il servo, che vale poco e parla poco ed è un nulla vivente. Talvolta fa l'astuto consigliere del padrone o del padroncino contro il labirinto e la complessità della vita; talaltra è il semplice, umile e servizievole esecutore degli ordini del padrone.

Eppure questi stereotipi sia nelle commedie di Ruzante sia nelle altre commedie del Cinquecento acquistano vita, sono personaggi vivi, sono i componenti della propria famiglia, i vicini di casa o gli individui che s'incontrano per strada o in piazza. Sono anche stereotipi sociali, appartenenti alle varie classi sociali.

Nel caso della *Bilóra* i personaggi sono, se si può dire, perfette imitazioni della realtà, sono personaggi iper-realisti.

Bilóra è il contadino sfruttato e sciocco, che si fa rubare la moglie e va in città a riprendersela.

Pitàro è il cittadino, che vive facendo una vita di piccoli favori e di espedienti.

Andrónico è il cittadino che ha un po' di cultura e un po' di denaro. E soprattutto è vecchio.

La *Dina*, moglie di Bilóra, è un contadina che accetta l'invito del vecchio per abbandonare una vita di stenti e di percosse.

Il servo *Zane* è il nulla che esiste e a cui nessuno bada. Ed è di pochissime parole.

Il marchio di classe è impresso su tutti i personaggi. Bilóra è emarginato nel suo mondo contadino, Pitàro in quello cittadino. Andrónico ha superato i limiti della povertà, senza essere particolarmente ricco: ha un po' di cultura, ha qualche denaro, ha una casa, e può levarsi gli sfizi: andare nel contado e rubare la donna di qualche contadino. Le prede erano abbastanza facili: esse pativano normalmente la fame e i mariti come prova di affetto le picchiavano come le bestie. In città il vecchio avrebbe avuto meno successo, viste ormai le sue condizioni sessuali.

I personaggi della commedia però riescono anche a delineare (e nel loro degrado) due mondi, il mondo del contado e il mondo della città. I due mondi sono

contrastanti. In genere la città sfruttava la campagna, e paradossalmente il contadino poteva trovare più cibo in città che nella campagna dove si produceva. Bilóra è inesperto del mondo. Perciò, quando giunge in città, deve chiedere aiuto. Lo chiede a un cittadino socialmente emarginato come Pitàro, che tuttavia, non ostante questo, si trova su un gradino sociale e su un gradino di esperienza più alto del suo. Andrónico è a un livello relativamente più alto: ha un po' di denaro, ma è escluso dalla vita attiva sia commerciale sia culturale. Non accenna mai alle sue fonti di reddito. E decide di fare quel che non ha avuto il tempo, la voglia o il coraggio di fare da giovane: prendersi una *mammola* con cui divertirsi.

5. Il nome dei personaggi

I nomi dei personaggi sono del tutto funzionali agli stereotipi che rappresentano.

Nel dialetto pavano il nome o, meglio, il soprannome *Bilóra* (il nome è molto probabilmente piano) indica la *donnola*, un animale particolarmente subdolo, aggressivo e sanguinario. Bilóra potrebbe avere il profilo animalesco e affilato di una donnola. Le occasioni per mangiare in abbondanza sono rarissime. La vita in campagna e lo scarso contatto con la città e con le regole sociali lo hanno reso un uomo selvatico e denutrito, e la manifestazione di forze della natura primordiali e istintive.

Nel dialetto pavano il nome o, meglio, il soprannome *Pitàro* (il nome è certamente piano) indica il *cesto* o il *vaso di terra*. Pitàro è rotondo come un cesto oppure è un vaso di scienza o un vaso per il cibo.

In ogni caso il nome allude al carattere o all'aspetto del personaggio. Ma in genere il carattere e l'aspetto del personaggio s'identificano. Il motivo è semplice: la cultura o la mancanza di cultura, le esperienze di vita, il tenore di vita trovano il loro sfogo e la loro manifestazione esteriore nell'aspetto del personaggio. Ippocrate, che rivolgeva tanta attenzione all'aspetto, non aveva pensato invano, ed era letto giustamente con attenzione nel Cinquecento.

Andrónico è invece un nome eroico ed elevato, addirittura è straniero. Ciò dava più prestigio. È un nome civile, cittadino. Deriva dal sostantivo greco *ανηρ*, *ανδρός*, *uomo* + l'aggettivo *νικους*, *νικη*, *νικουν*, *vincitore*. Insomma significa *uomo vincitore*. Nella commedia si vedrà quanto questo vecchio erotomane sia vincitore... È impotente per motivi di età e ci lascia la pelle! Bilóra storpia il nome e lo trasforma in *Andróchene*. A Venezia c'erano molti nomi greci. I contatti commerciali con la Grecia e l'Oriente lo giustificavano.

Poi c'è *Dina*. Il nome è un diminutivo, che poi è stato semplificato. Non ha soprannome: le donne non sono

importanti. Nessuno fa caso a quel che dicono e a quel che fanno: sono oggetti senza volontà in mano ad altri.

A un livello inferiore anche a quello delle donne c'è il servo: Zane, Iohannes, Gioàne, Gioàni, Giàni, Giovanni, l'unico nome ecclesiastico. Neanche lui soprannome. Ma chi si preoccupa dei servi? Ce n'erano tanti e a basso prezzo. Ed erano *autómata*, oggetti provvisti di vita autonoma, capaci di essere servizievoli nei confronti dei loro padroni. E di poche pretese. Nel Settecento si vantavano della livrea che li rendeva superiori al volgo. Essi stessi si consideravano cosa vile.

Il problema del nome è molto complesso. Nel Medio Evo valeva l'idea che *nomen est omen* (il nome è una previsione sul futuro). E si dava quel nome che più sembrava confacente al nascituro (o in cui si voleva che il nascituro si realizzasse). Insomma si cercava di dare una mano al destino e di favorire che il nome si realizzasse.

Si poteva però procedere anche nel senso opposto: si dava il nome che per ironia della sorte era tutto l'opposto dell'individuo che lo portava. Il fatto è che i nomi ufficiali erano pochi e riservati alle classi elevate: *praenomen*, *nomen*, *cognomen* erano ricordi di un lontano passato. Mille o più anni prima. Al presente, cioè fino al Cinquecento (e oltre), c'era il nome (Pietro, Paolo, Giovanni, Filippo, Tommaso, insomma i nomi degli apostoli e poco più in là), che veniva dato al fronte battesimale. Quindi c'era il secondo nome, il nome *vero*, quello che l'individuo si conquistava nei primi o nei secondi anni di vita, cioè quando manifestava una caratteristica o un comportamento che lo differenziava dagli altri individui o dai suoi coetanei. Il secondo nome, il soprannome era attribuito quando si poteva controllare il risultato dell'incontro (o dello scontro) fra carattere originale e ambiente in cui l'interessato doveva vivere. L'ambiente l'aveva plasmato o egli si era inserito nell'ambiente o c'era stato un plasmarsi reciproco. Era comune convinzione medioevale che il nome indicasse l'essenza della realtà sia per le cose sia per gli uomini.

Bilóra e *Pitàro* sono soprannomi, cioè sono secondi nomi. Sono nomi sociali, dati agli interessati da chi viveva con loro, li conosceva, li valutava e li semplificava: il soprannome indicava una unica caratteristica, il resto passava in secondo piano. Bilóra ha il muso affilato ed è aggressivo. Forse esprime la violenza che ha in animo o forse la trattiene. Ma è un uomo violento. Non ci sono argini alla sua violenza. O meglio è talmente abituato alla violenza (in genere a subirla), che non ci fa nemmeno caso.

Nel mondo contadino ci sono i soprannomi: i contadini hanno tempo e spazio da dedicare agli altri contadini. Il secondo nome è un modo per farsi compagnia, per gli interessati. Questa è la cultura che essi costruiscono e con cui si avvolgono come un baco di seta. È un'anticultura, che ha le sue regole e i suoi

stereotipi e che si sostituisce alla cultura ufficiale. Il soprannome è un modo per capire subito la caratteristica peculiare dell'interlocutore per chi lo usa. Se uno ha il soprannome di *donnola*, vuol dire che ha il volto affilato come quello di una donnola, oppure che è o vuol essere una donnola, cioè aggressivo. Anche tutte e due le cose: per Ippocrate l'aspetto rivela di carattere di un individuo come di un animale.

In questo modo ognuno aveva ed era il suo, il proprio doppio. Non doveva più avere paura della solitudine o della debolezza: erano in due, lui e il suo doppio, ad affrontare la realtà.

Il doppio nome rivelava una potenza che nascondeva il suo opposto, l'impotenza. Ma la potenza e l'impotenza erano su piani diversi: l'impotenza materiale dava luogo ad un recupero o a una esplosione di potenza sul piano simbolico, sul piano dell'immaginario. Già qui ci sono tutti i presupposti per la nascita delle streghe e degli stregoni. La vita normale, quotidiana, era cannibalizzata dalla vita dei simboli, dalla vita che si svolgeva nel mondo immaginario. Ciò era anche una chiara (e modesta) rivincita sulla realtà, che si presentava come immutabile ed eterna sopraffazione.

Da questo mondo di esseri soprannaturali e superdotati erano escluse inevitabilmente le donne. Il loro nome è semplice, piano e senza sapore. Esse hanno un unico nome, spesso decaduto. In questo caso il nome primitivo era un altro. Poi, per maneggevolezza è stato semplificato ed è divenuto *Dina*. Da Bernardina? Da Ubaldina? È un diminutivo, un vezzeggiativo affettuoso.

Uguualmente e necessariamente nessuno tocca il nome dei servi. Arriva un certo Zane o Tonin, letteralmente morti di stenti, si promette un tetto, una livrea e un tozzo di pane, gli avanzi della tavola, e li si assumeva al proprio servizio. L'affare era fatto. Non si sa bene affare *per chi*, vista la bassissima o nulla produttività degli interessati. Ma almeno i padroni potevano vantarsi di avere dei servi o di lottare di tasca propria e di tasca privata contro la disoccupazione sociale.

Comunque sia, il nome è costantemente in sintonia con la classe sociale e con i *bezzi* (ma la parola è usata soltanto nelle commedie di Goldoni...), di cui gli interessati potevano disporre.

6. Il linguaggio *verbale* dei personaggi

Il linguaggio è la rete con cui si cattura la realtà. Esso è costruito, inventato, limato, perfezionato dagli intellettuali e dagli scrittori. Possono dare qualche contributo anche altre classi sociali: il popolo (pochi), le altre classi sociali (qualcuno in più, e sempre nella misura in cui usano la cultura che possiedono). Gli intellettuali censiscono i termini e li rapportano agli oggetti che i termini devono definire. È chiaro che più

la rete è grande e ha le maglie fitte, più è capace di prendere la realtà e di fornire all'individuo la capacità e il potere di dominare la realtà. Ugualmente è chiaro che l'individuo allarga e perfeziona la sua rete dalla nascita in poi grazie all'esperienza di vita e ai contatti con la cultura.

I personaggi della *Bilóra* conoscono e usano correttamente (o scorrettamente) il linguaggio in relazione alla classe sociale a cui appartengono. Anzi il linguaggio è un elemento determinante, che li fa appartenere a questa o a quella classe sociale. Insomma il linguaggio rivela la classe sociale di appartenenza, la classe sociale si esprime inevitabilmente con *quel* determinato linguaggio.

Nella commedia si può operare una netta divisione tra il linguaggio di Bilóra e Pitàro da una parte e il linguaggio di Andrónico dall'altra. Il primo è un linguaggio popolare, il secondo è un linguaggio culturale, dotto, artificiale, cittadino. Un aspetto mostra in modo semplice e immediato le differenze linguistiche e di classe: i primi due personaggi riempiono i loro discorsi con espressioni vuote, senza significato o che hanno perduto il significato iniziale (*orbentena* ecc.); il terzo personaggio impreziosisce il suo linguaggio con intercalari latini che sono significative: *tamen* ecc.

La differenza (intercalari senza significato nel primo caso, sempre provviste di significato nel secondo) permette di gettare uno sguardo sui diversi rapporti che esistono tra linguaggio e realtà nel primo caso come nel secondo.

Il livello più semplice del linguaggio è quello descrittivo: una parola indica o designa un oggetto. Un livello più elevato è quando il linguaggio non designa più le cose (che sono semplici, indicabili, percepibili), ma le relazioni tra oggetti (le relazioni sono invisibili).

Bilóra (soprattutto) e Pitàro infarciscono il loro linguaggio con espressioni che non indicano alcun oggetto corrispondente, che quindi non hanno oggetto, che sono prive di significato. *Potta di Cribele* potrebbe essere un esempio, ma tutte le imprecazioni hanno la stessa caratteristica. Il linguaggio quindi diventa una mera espressione di voce, una intercalare inutile, che gonfia il discorso. Ma è tutta apparenza. Bilóra (soprattutto) e Pitàro ritengono che basti dire una parola, per evocare l'oggetto o il fatto corrispondente, basti combinare una serie di parole, per avere il fatto o l'azione corrispondente. Non capiscono che il linguaggio corretto, il linguaggio che permette d'indagare, di conoscere, di dominare la realtà è il linguaggio provvisto di significato, il linguaggio univoco, che abbina costantemente lo stesso termine allo stesso oggetto. Insomma il linguaggio curato e limato nelle stamperie e dalla cultura ufficiale.

Nei loro discorsi si sente sia una modesta conoscenza del mondo in cui essi pure vivono, sia una inadeguata conoscenza del funzionamento del linguaggio. Sono accecati dalle forze istintuali della fame di cibo e di sesso. E si sente anche che su di loro è caduto qual-

che termine o qualche espressione della cultura ufficiale, l'hanno orecchiato e hanno cercato di applicarlo, ma sono riusciti a farlo soltanto in modo approssimativo. D'altra parte non potevano fare meglio o diversamente.

La cultura dei due è estremamente limitata: Bilóra commette un omicidio senza pensarci troppo. Si preoccupa di vendere il tabarro in cambio di un cavallo (uno scambio impossibile, ma egli non ha esperienza di compravendita). Pitàro ha una qualche vaga idea di che cosa sia la *captatio benevolentiae*. In proposito dà consigli a Bilóra (ad Andrónico deve dare dell'«Illustrissimo ecc.»), ma poi egli stessi si dimentica di farlo (e dà dell'«impotente ad Andrónico, gli dice chiaramente che la donna non è una pentola per il suo mestolo»). Certamente è più avveduto, e lo scarica in tempo, prima di esser coinvolto in uno stupido delitto. Stupido per lui e per il suo mondo di città, che sanno pensare alle conseguenze implacabili che escono dalle azioni compiute o decise.

Le parole senza significato che sembrano provviste di significato sono: *orbentena*, *canchero* ecc. Ad esse si aggiungono le numerose imprecazioni, che costituiscono l'essenza del linguaggio delle classi meno abbienti. Vale la pena d'indicare anche un avverbio, *fieramente*, che rafforza e rende più viva l'azione. O almeno dovrebbe farlo: l'abuso che ne vien fatto lo ha snervato. E il verbo dotto *favellare*.

Inizialmente i termini o le espressioni potevano avere un significato (o nel linguaggio corretto hanno o continuano ad aver un significato). Nel linguaggio popolare esse sono usate in modo approssimativo o improprio: sono fraintese e subiscono un processo di corruzione sia al livello di suono sia al livello di significato. La convinzione che il suono o la parola possa evocare l'oggetto si trasforma nella convinzione che più parole assemblate diventino magicamente più potenti di una sola. Questo è il processo che conduce alla formazione e all'uso dell'intercalare più comune: *orbentena*, che deriva da *ora + bene + tiene*. Le due parole *ora + bene* hanno dato luogo a *orbene* anche nel linguaggio ufficiale. La forma verbale *tieni*, usata come in modo improprio, per richiamare l'attenzione, è assemblata con l'altra espressione e i risultati sono una parola lunga, perciò con capacità magiche ed evocative più forti. Un'altra forma assemblata è *caca-sangue*, presente anche nella *Mandragola* (1518) di Machiavelli. Gli assemblaggi sono contemplati e praticati dalla lingua ufficiale del tempo, dall'italiano come dal veneziano. Tuttavia quando sono fatti al livello di cultura popolare essi rivelano l'imperizia dell'esecutore, che interpreta il principio in modo esagerato, ed assembla senza criterio e un numero eccessivo di parole. Il risultato non è più un'espressione comoda e maneggevole, ma un mostro linguistico inutilizzabile e senza significato.

Il potere del linguaggio sta altrove, non in se stesso, ma nella sua capacità di essere rete ampia, resistente,

con le maglie sottili, perciò capace di pescare la realtà.

È superfluo osservare che la stragrande maggioranza degli intercalari riguarda l'area del sesso: *pota* (*vagina*), *totani* (*testicoli* o, meglio, *palle*), *culo*, *merda*, *smerdare* ecc. Ma c'è anche un fantastico *pota all'amore*, un assemblaggio rituale di termini, intraducibile perché privo di significato...

E un'altra riguarda l'area religiosa: *Domine Cribele* (*Dio Cristo!*), *al sangue di Dominesteco* o *Domine-steche* (*Per il sangue di Dio con te!*), *Dio ben* (*Sia fatta la volontà di Dio!*), *Santa Margherita*, *Cristelèison* (*O Cristo, pietà!*) ecc.

La fusione tra le due aree è prevedibile: *potta di Cribele*... Le imprecazioni contro la religione, cioè contro la Chiesa di Roma, avrebbero fatto particolare piacere agli spettatori, nobili come popolani...

È comprensibilmente presente anche l'altro polo del mondo del contado, cioè il cibo, anzi la fame insaziata e insaziabile di cibo: *al sangue del mal della lupa*. La lupa è sempre affamata.

Un'altra area è quella delle malattie e della morte: *canchero* rimanda al *cancro*, *al sangue di...* rimanda alle stragi, soprattutto in battaglia, che caratterizzavano la vita quotidiana, ma anche al sangue di Cristo, celebrato nel rito della messa, che diviene lentamente oggetto di culto (il culto del *Preziosissimo Sangue*).

Andrónico è il cittadino con una discreta fortuna di denaro e di parole. Egli usa correttamente la lingua (o il dialetto) ufficiale, ma si diletta e si vanta di poter impreziosire il suo linguaggio con parole o massime latine. Proprio come faceva Machiavelli nel *Principe*... Il latino è di modesto livello e di poco conto: *in summa summario*, anzi *in suma sumario* (senza le doppie), *breviter*, *concludendo*, *tamen* ecc. Si tratta di vaghi ricordi scolastici o di termini appresi nell'ambiente di lavoro. Gli amici di Andrónico hanno pure il cognome – Nicoletto degli Allegri e Pantasileo da Bucinoro –, sono dunque persone altolocate! Non avranno fatto la serrata del Gran Consiglio del 1297, però...

Del linguaggio della Dina non serve dire niente: essa è succuba del mondo e della cultura di Bilóra e usa un linguaggio che ha le stesse caratteristiche di quello adoperato dal marito.

È più interessante pensare al linguaggio parlato dal servo Zane (nome veneziano) o, meglio, Tonin (nome potenzialmente non veneziano, bergamasco). Zane o Tonin parla bergamasco nelle poche occasioni in cui interviene. Una cosa insomma è il linguaggio (è la rete che designa oggetti o relazioni), un'altra è la lingua (l'italiano, il francese, il tedesco, il dialetto pavano, veneziano ecc.).

Nella commedia quindi ci sono una lingua o, meglio, un dialetto, cioè il pavano di Bilóra e di Dina, e il pavano-veneziano di Pitàro e ancora di Bilóra e di Dina. Insomma c'è il dialetto popolare che si parla in cam-

pagna e in città. C'è un altro dialetto, quello bergamasco del servo. C'è il dialetto veneziano di Andrónico, che per la sua complessità e per la sua articolazione si avvicina alla condizione di lingua. Infine ci sono reliquie di una lingua morta, ma di grande importanza culturale, il latino, che il veneziano recupera dai suoi studi giovanili o dai suoi contatti con il mondo delle lettere.

Finora si è parlato di linguaggio, di lingua e di dialetto. In realtà una commedia vive anche (o soprattutto) sulla mimica dei personaggi, e soprattutto sulla mimica del protagonista (che Ruzante riservava a sé e interpretava di persona), che era normalmente il punto forte della commedia. L'abilità dell'attore era sempre più importante della qualità del testo. Egli doveva far sganasciare dalle risate i nobili spettatori. Che cosa c'è di più ridicolo di un contadino di campagna a cui un nobile o un cittadino veneziano ha portato via la moglie? E chi assisteva allo spettacolo era nobile, veneziano, cittadino, e andava di persona nei campi dell'entroterra a riscuotere le tasse dai contadini ed aveva perciò esperienza diretta di quei tipi, di quegli stereotipi che il commediografo era riuscito abilmente a portare in scena.

Il linguaggio di tutti i personaggi rivela l'origine di classe anche agli altri livelli: la grammatica, la sintassi, l'ampiezza del lessico, i contenuti ecc. Ma un discorso anche su questi altri aspetti sarebbe troppo lungo e non aggiungerebbe molto a quanto è stato finora detto. La conclusione è una sola, e tragica: il linguaggio approssimativo, la cultura inesistente, l'esperienza insignificante della realtà si sovrappongono, si rafforzano reciprocamente e congiurano contro il contadino, il cui destino è inevitabilmente quello di essere emarginato e sfruttato.

7. Fame di cibo e fame di sesso

Con questa come con le altre commedie Ruzante esplora il mondo miserabile del contadino pavano. Ma i contadini delle altre regioni d'Italia non erano da meno. La vita era durissima, il lavoro o il campicello incapace di sostenere la famiglia, la fame era la norma. Le case erano stamberghie di legno, che di tanto in tanto il fuoco ripuliva e disinfettava fin dalle fondamenta. Gli eserciti al loro passaggio razziano e distruggevano. E l'inverno mieteva inesorabilmente i più deboli. Era impossibile uscire da questo mondo. Chi abitava a Venezia o in città aveva qualche possibilità in più: l'aria della città rendeva liberi e capaci di pensare. Se non altro non si moriva di fame: qualche elemosina era sempre possibile e poi si poteva contare sull'assistenza religiosa e talvolta anche privata.

Bilóra è dominato da due forze istintuali, la fame di cibo e la fame di sesso. La seconda può anche aspettare, la prima no. Così nel monologo iniziale riflette e

commenta su che cosa fa fare a lui e, in genere, agli uomini, la forza vitale e istintuale dell'amore o del sesso. Ha perso la sua donna, e ha deciso di andarsela a riprendere. Nel seguito egli non fa alcuna riflessione sulle cause che hanno spinto la donna a seguire il vecchio veneziano; invece confronta la sua potenza sessuale di rendere servizi alla donna con l'impotenza del vecchio danaroso.

Anche Pitàro insiste sulla dimensione del sesso: il vecchio si è levata la voglia della ragazza, che la consegna al legittimo proprietario. Non è pentola per il suo mestolo.

In un mondo ai limiti della sopravvivenza come quello del contadino pavano e del mediatore veneziano il sesso è uno dei pochi valori ammissibili e praticabili. E la potenza sessuale era un elemento, una delle poche cose di cui ci si poteva vantare.

La fame di sesso aveva un unico concorrente: la fame di cibo. I contadini erano costantemente sottoalimentati, morti di fame. E, quando incontra Dina, Bilóra si preoccupa subito di scroccarle un tozzo di pane (si accontenta di poco). Fa anche le sue riflessioni: la fuga della moglie gli può ritornare utile, ci può scappare un qualche guadagno. E, quando riceve alcune monete, si mette a contare con avidità, decide quale spendere (una) e quali risparmiare (tutte le altre).

Il denaro, la ricchezza, il possesso di qualcosa sono il terzo valore che compare nella commedia. Un valore però che compare soltanto, che è desiderato, ma che il protagonista e il suo protettore non possono praticare. Bilóra non conosce nemmeno il denaro in corso e alla fine della commedia fantastica sui vantaggi che gli può portare la morte di Andrónico: un mantello, che egli pensa di vendere per comprarsi un cavallo, il mezzo di trasporto del tempo.

8. Tre monologhi

La commedia presenta tre monologhi, disposti ordinatamente agli inizi (Bilóra entra in scena, fa il monologo e, facendolo, informa anche il pubblico dell'antefatto)(scena prima), un altro all'entrata in scena di Andrónico che rivanga il suo passato e il presente (scena quarta), il terzo alla fine (scena decima), quando Bilóra medita l'omicidio e lo mima.

Il primo monologo celebra la potenza dell'amore. È stato l'amore che ha spinto Bilóra a Venezia, un posto pericoloso e sconosciuto. È stata la volontà di ritrovare la sua *cristiana* che gli ha fatto superare ostacoli inenarrabili: tutto ieri, tutta la notte e tutta la mattina è andato per boschi, per siepi e per sterpaglie. Insomma l'amore tira più di un paio di buoi. L'amore è nei giovani, ma pizzica anche i vecchi, come quel vecchio di... (egli non ricorda il nome), che gli ha portato via la sua donna. Voleva andare a tirare barche, e qualcuno gli ha tirato fuori di casa sua moglie. Non vede l'ora di trovarla e di chiederle un pezzo di pane, perché ha fame.

Fin dal monologo emergono i due valori unici e supremi della vita del protagonista: l'amore, cioè il sesso, e la fame.

Il monologo di Bilóra è apparentemente istintivo. Si può apprezzare però soltanto tenendo presente che lo scrittore vuole far vedere al pubblico il tema dell'amore visto dagli occhi di un essere incivile e semi selvaggio come il contadino pavano. Il testo cita e contemporaneamente fa la celia all'amore cantato dalla cultura letteraria ufficiale e classica. In poche righe lo scrittore cita l'amore come pena, cioè come *briga*, di Andrea Cappellano (sec. XIII), la potenza dell'amore di Virgilio (*Omnia vincit amor, et nos cedamus amori*) o del Dolce stil novo (all'amore non si può resistere). E l'innamorato è preso da mistica follia (*l'amore folle* della poesia provenzale del sec. XIII). Il paragone è però moderno (le armi da fuoco appaiono a metà Quattrocento): neanche una bombarda (il proiettile di una bombarda) si ficcherebbe dove l'innamorato si ficca, spinto dall'amore.

A questo monologo andrebbe aggiunto il quasi monologo di Bilóra che, rimasto solo, si mette a contare i denari datigli poco prima dalla Dina (scena terza).

Il monologo di Andrónico è petrarchesco: il personaggio va con il pensiero alla sua giovinezza e ai suoi amici, che gli dicono, tra il rimprovero e l'affetto, che ha la testa tra le nuvole e che deve scendere per terra. E gli danno i buoni consigli: prenditi una donna e divertiti con lei. Queste cose, se non si fanno da giovani, si fanno da vecchi, vedrai! E adesso, che è vecchio, il protagonista lo riconosce: alla natura non si comanda, ed egli si è preso una *mammola*, anche se la sua potenza sessuale non è più com'era un tempo. Brutta cosa diventar vecchi! *Senectus ipsa morbus* ("La vecchiaia stessa è una malattia") diceva M. Tullio Cicerone. E anche lui riconosce che l'amore fa fare grandi cose. E quindi racconta per l'ennesima volta a se stesso (o per la prima volta al pubblico) come ha portato via la *mammola* a suo marito. È indubbiamente una donna letteraria: sembra un angelo cherubino (la paragona al coro angelico più elevato) ed ha una boccuccia che fa venir voglia di baciare. Ora ne è innamorato, le vuol bene ed è felice. La donna può spendere e spandere, che lui non le dice niente. Teme soltanto che il marito voglia venire a riprendersela. Soltanto se va a trescare con lei, egli riesce a fare bene i suoi affari. L'amore lo ha fatto ringalluzzire e ha dato nuovo vigore al suo corpo: potrebbe ballare i quattro tempi del "gioioso" e ballare anche la "rosina". Ed ha due *precisi* programmi con la donna per il futuro: 1) "*mi curerò quando mi viene il mio catarro e anche quando sarò infastidito*"; 2) "*avrò con chi sfogarmi e dire i fatti miei*" (scena quarta, monologo). Una visione della donna nella media del tempo o forse anche superiore alla media. È forse un moderno femminista che vuole la parità dei diritti tra uomo e donna? Neanche un po'. Fa parte di quella fauna maschile che prova piacere a farsi comandare dalle don-

ne. Vuol essere amato e, possibilmente, maltrattato. La donna gli deve fare qualche moina, qualche carezza, deve essere sempre disponibile ai suoi sbaciucchiamenti e ai suoi vani tentativi di amplesso, e gli deve dare anche qualche pena, qualche rimprovero, qualche schiaffo.

La Venezia del tempo era piena di donne volitive e quanti nobili erano comandati e malmenati dalle mogli! Qui Ruzante presenta un personaggio che è posto ad una certa distanza sociale rispetto ai nobili spettatori. Così essi si riconoscono discretamente e fanno subito opera di *trasferimento*: non sono essi il vecchio impotente e bavoso, che vive dieci gradini più sotto nella scala sociale; né, tanto meno, il bifolco pavano, che si fa cornificare e rubare la moglie da un vecchio impotente... La *fabula* parla di altro e di altri! Ma la vecchiaia è spietata, e colpisce gli abitanti del contado come quelli della città, i Pitàro come i Tron o i Cornaro o i Gradenigo.

Il monologo finale messo in bocca a Bilóra è abile, paradossale, farsesco: il protagonista compie un omicidio senza rendersi conto di quel che fa. Il tentativo di recuperare la moglie è fallito: egli non era affatto sicuro di riuscire nell'impresa, anche se riesce a strapparle la promessa che avrebbe lasciato il vecchio. L'idea di far decidere alla donna, nella convinzione che mantenesse la promessa, si rivela fallimentare. Le minacce o le offese al vecchio non erano servite. Neanche prendersela con Pitàro, che non era riuscito nel suo compito. La colpa di tutto è del vecchio, dunque Bilóra pensa di prendersela con il vecchio, che gli ha rovinato la vita. Così su due piedi decide di *farlo fuori e di toglierselo dai piedi*, anche se ha paura che l'impresa non gli riesca bene. Così fa tutti i preparativi e simula l'omicidio. Tira fuori il coltello di tasca, controlla se è affilato (è arrugginito...), si sdoppia e fa le due parti di se stesso e del vecchio. Vuole allenarsi ad eseguire l'omicidio. Lo fa sotto la casa o meglio sotto le finestre di chi vuole uccidere e fa uno strepito enorme, tanto che Andrónico uscendo di casa impreca contro *quella bestia che a quell'ora va a fare chiasso per strada*. Nel simulare l'aggressione e l'omicidio, Bilóra pensa anche al suo tornaconto: toglierà la gonnella al vecchio, poi la venderà e comprerà un cavallo, poi si farà soldato, poi andrà al campo, poi... Il suo pensiero va dove lo porta il desiderio, non dove dovrebbe portarlo il ragionamento: un omicidio significa che deve fuggire quanto prima, per evitare di finire in mano ai Signori della Notte e quindi in galera. Ma egli non conosce la realtà, né le regole sociali che sono fatte rispettare dallo Stato con la forza e con la pena capitale.

Quando il vecchio esce, egli si mette in agguato. Ha deciso che deve aspettarlo fuori dell'uscio. Il vecchio esce imprecaando, scambia alcune battute con il servo, resta solo. A questo punto Bilóra lo colpisce e lo uccide. È tutto soddisfatto: "Dammi la mia femmina. La dovevi lasciar stare [...] Ha cagato i graspi, lui! Te

l'avevo detto?", così commenta parlando tra sé e sé e finendo il monologo (scena decima).

Soltanto nella battuta finale egli ha addotto a se stesso una giustificazione per l'omicidio: Andrónico è colpevole di avergli preso la donna. Doveva lasciarla stare. Nessun rimprovero a se stesso, che se l'era lasciata scappare a causa delle misere condizioni di vita in cui la teneva ed anche a causa delle solenni battute di cui la onorava.

A questo punto per la delizia dei critici e dei filologi si può discutere se l'azione di Bilóra è un omicidio o una rivalsea contro tutti i soprusi sociali che ha subito, l'ultimo il furto della moglie fatto da un cittadino benestante. Si può dimostrare quel che si vuole, dimenticando che il carattere fondamentale della realtà non è la struttura matematica (Galilei giunge a Venezia nel 1592), bensì la non trasparenza, l'ambiguità. E si può vedere il rapimento della donna con gli occhi della donna, con gli occhi del marito, con gli occhi del vecchio (ma anche con gli occhi di Pitàro, di Zane, dei Signori della Notte; ed anche con gli occhi di un narratore onnisciente, con gli occhi nostri...). Già così appaiono tre realtà e tre verità diverse (*più* tutte le altre). La stessa cosa si deve fare con l'omicidio finale. Questo poi, a differenza del primo fatto, interessa anche l'ordine pubblico e dovrebbe far intervenire anche lo Stato, che dovrebbe garantirlo, almeno in casi così vistosi di reato commesso da un singolo privato contro un altro singolo privato. E questi reati sono quelli più facili da perseguire e da punire...

9. Omicidio in scena

L'omicidio in scena non aveva precedenti. Si tratta quindi di una genuina invenzione di Ruzante. Non aveva precedenti proprio per il carattere edonistico, di evasione e d'intrattenimento che ha la commedia. Un omicidio, per quanto a conclusione dell'opera, significa far entrare anche nell'evasione, nel mondo dell'intrattenimento, nel mondo dell'immaginario la forza brutale della realtà e della storia. Lo scrittore ha questa forza di pensiero e questo lampo creativo. D'altra parte era inutile fingere che almeno nell'evasione le cose e la vita potessero andar bene. Dal 1494 le cose in Italia andavano male, c'erano guerre e invasioni continue, ed ormai si capiva che i forti Stati stranieri si sarebbero stanziati come a casa loro. E gli Stati italiani non riescono a trovare un minimo di accordo nemmeno davanti ad un nemico o, meglio, a molti nemici comuni. Potenza della stupidità politica, di ieri come di oggi!

Le rivolte dei contadini sfruttati erano possibili ma assolutamente irreali: la dominazione straniera sarebbe stata in ogni caso peggiore. Questo è quello che pensavano le classi politiche più ciniche o più avvedute. E così la vita continuava con la lentezza esasperante di un fiume fangoso giunto ormai alla foce. Da parte loro i contadini morivano di fame, erano assolu-

tamente incapaci sia di protestare sia di rivoltarsi contro il potere costituito. Non ne avevano le capacità. Non erano tanto preoccupati della rappresaglia che sarebbe senz'altro giunta, semplicemente non conoscevano bene né il linguaggio, né le loro condizioni di sfruttamento, né i modi per uscire da tali condizioni. Si facevano anche fregare la moglie, che giudiziosamente preferiva un cittadino con un po' di denaro anche se impotente, piuttosto che morire di stenti in qualche topaia, battuta dal marito.

L'omicidio con cui Bilóra pone fine al furto della moglie (gli altri contadini preferivano il furto del bestiame) è un atto unico, che esce soltanto dalla mente colta e acculturata di un cittadino, di un teatrante, di Ruzante, il quale professionalmente deve esplorare vie logiche che la realtà può percorrere e che forse non percorrerà mai, ma che sono sempre lì, pronte, in agguato. Sono una spina nel fianco della ragione, come il *coltello*, per quanto arrugginito, che ha trafitto il corpo di Andrónico, come lo *spino* amoroso che si è piantato nei glutei sempre di Andrónico, uno *spino* che lo ha portato imprevedibilmente a *tirare i lachiti* (scena decima).

10. Un confronto con la *Mandragola* di Machiavelli

È opportuno confrontare brevemente la *Bilóra* (1530) con la *Mandragola* (1518) di Machiavelli. Le due opere sono quasi contemporanee, ma mostrano due mondi completamente diversi: Venezia e la modesta cultura veneziana; Firenze e la grande cultura fiorentina. Il respiro o l'ansito locale della cultura veneziana, il respiro sovraregionale, nazionale ed internazionale della cultura fiorentina. Le cose erano così nel Quattrocento e nel Trecento e continueranno così sino alla caduta della Serenissima (1797) ed anche oltre. Eppure non mancano a Venezia le tipografie e non mancano nemmeno gli intellettuali. Ma la cultura non è considerata un investimento produttivo, che favorisse l'*immagine* della città e dello Stato.

La trama della *Mandragola* è semplice: Callimaco è un giovane trentenne che vive a Parigi. Sente parlare delle bellezze di Lucrezia, una fiorentina. Si reca a Firenze e con l'aiuto di un consigliere, Ligurio, sfrutta le circostanze (i due coniugi vogliono avere un figlio), aggira tutti gli ostacoli (il marito e soprattutto l'onestà della donna) per possederla. Alla fine riesce nello scopo, anzi i due diventano amanti.

A prima vista la commedia sembra una semplice e divertente storia di corna: il giovane intraprendente ha la meglio sul marito vecchio, stupido e ormai poco sensibile ai piaceri del sesso. In realtà si tratta di un'opera senza bavagli, in cui l'autore riprende e approfondisce le riflessioni svolte nel *Principe*. Nell'opera del 1512-13 aveva sostenuto che il principe ha il dovere d'infrangere la morale *comune*, in nome di un fine più alto, la difesa e il consolidamento

dello Stato. Qui egli scopre che anche i privati possono arrogarsi il diritto d'infrangere la morale *comune* e di comportarsi come il principe, per conseguire i loro fini *particolari*. Ma i risultati sono socialmente distruttivi: i valori positivi che stanno alla base della società vengono minati e demoliti; resta soltanto l'*inganno* e la *corruzione* a regolare i rapporti tra gli individui.

Dopo la *Mandragola* l'autore non è andato oltre con la riflessione filosofica. Si trovava in una difficoltà estrema: da una parte pensava che l'ideale supremo del principe fosse quello di conseguire fama e gloria militare, dall'altra vedeva le estreme conseguenze del mondo *immorale*, che egli aveva portato alla luce, la distruzione delle basi su cui si regge la società. Mettere d'accordo i desideri di gloria del principe e la ricerca di una società stabile era impossibile. Meglio abbandonare la riflessione. L'altra alternativa era quella d'imporre in primo luogo ai cittadini e subito dopo anche al principe il dovere di rispettare i valori su cui si reggeva la società, insomma imporre limiti e vincoli *morali* all'azione del principe... O almeno risolvere con un colpo di genio la difficoltà o l'impossibilità di conciliare i due termini, libertà di agire del principe e solidità e compattezza della società grazie ai *valori morali*, cioè ai valori sociali. Nella *Politica* e nell'*Etica a Nicomaco* Aristotele (recepito da Tommaso d'Aquino) non aveva detto cose insulse in proposito. Da parte sua Tommaso aveva scritto *De regimine principum* (1266).

La *Mandragola* è poi il più grande esempio letterario di *blitzkrieg* e di strategia militare: gli ostacoli sono attaccati e aggirati seconda le caratteristiche che presentano e con le soluzioni più adeguate.

La *Bilóra* non è niente di tutto questo. Bilóra va a Venezia a recuperare, se possibile, la moglie fuggita con un vecchio impotente ma ricco. La moglie non vuole tornare, perché egli non ama lavorare, le offre soltanto una vita di stenti e la batte, mentre con il vecchio lei è servita e riverita. Ed egli uccide il vecchio. Così può recuperare un po' di denaro e forse anche la moglie (che ora, giustizia permettendo, non può fare a meno di seguirlo; o forse egli la deve abbandonare, deve scappare e farsi soldato).

La differenza di trama è assoluta. È quella che passa tra paese e città, tra città piccola e città cosmopolita. La colpa non è affatto di Ruzante, che anzi sa fare egregiamente il suo mestiere di scrittore e di attore; è del luogo culturalmente, politicamente e monetariamente modesto in cui vive: Padova, che pure ha l'università e non è digiuna di cultura; e Venezia che ne è priva, perché non vuole essere disturbata dai comportamenti goliardici e chiassosi degli studenti. Già la corte di Ferrara respirava un'aria più internazionale, maggiormente rivolta verso le altre grandi città della penisola e verso l'Europa.

11. Un confronto con la *Lena* di Ariosto

Un confronto opportuno si può anche fare con la *Lena* (1528) di Ariosto, pressoché contemporanea. La *Lena* è scritta in versi, ma la cosa non disturba più di tanto. La trama è molto più complessa.

Flavio, figlio di Ilario, ama Licinia, figlia di Fazio. Per avere la fanciulla, chiede aiuto a Lena, una ruffiana, amante di Fazio. Il marito, Pacifico, la aiuta. Il regista della trama è Corbolo, che deve persuadere Flavio a sborsare il denaro per persuadere Lena a svolgere il suo compito. Ma Corbolo esagera: per persuadere Flavio a sborsare altro denaro, inventa che Pacifico ha sorpreso Flavio insieme con la Lena. Flavio avverte Fazio, che si arrabbia. Ma alla fine tutto si chiarisce, i due giovani si sposano, la Lena ottiene il denaro e fa la pace con Fazio, il suo maturo amante.

La commedia rivela un Ariosto ben diverso dalle *nugae* delle satire e dalla compostezza classica di cui pervade l'*Orlando furioso*. Nel canto XXIII egli interrompe la storia della pazzia di Orlando per non disturbare il lettore. Eppure nel poema esiste la morte in grande quantità. I saraceni ma anche i cristiani cadono a bizzeffe sotto le mura di Parigi, come se fossero soldatini di marzapane. Eppure, non ostante le stragi e le morti, anche di personaggi importanti (così è la vita), non si respira quell'aria plumbea, pessimistica e rassegnata della commedia. Eppure la commedia ha un lieto fine: tutto ritorna com'era, la Lena ritorna a quel rapporto di amore, odio e insofferenza con l'amante che mantiene lei e il marito. Ma l'amante è meglio del marito, il marito è un semplice scroccone, un mantenuto, da tenere in giro per la casa. Tuttavia la situazione è bloccata: anche se il marito se ne andasse al creatore, il rapporto con l'amante non potrebbe cambiare. Insomma non ci sono speranze per il futuro. Forse per tutti conviene dimenticare le proprie pene e sperare che le nuove generazioni abbiano una vita più soddisfacente. Un'illusione!

In Ruzante non c'è questa problematica *matura*, che riguarda la coppia, l'uomo, la donna, il tempo che passa, i figli, gli amori dei figli. In Ariosto si sente maggiormente l'influsso degli intrecci classici, ma si sente anche che la corte ferrarese produce cultura con un respiro ben più vasto. Anche qui è come se il commediografo pavano parlasse di problemi del contado, quando esiste già una cultura cittadina che ha il vento in poppa. Venezia non aveva capito l'importanza della cultura né aveva rimediato al fatto di non avere alle spalle i grandi scrittori fiorentini del Trecento e la grande cultura latina (e greca) del passato. Non era però necessario essere Roma, per avere a disposizione la cultura classica. Bastava andare per le biblioteche, come aveva fatto Petrarca. Anzi essa aveva un rapporto privilegiato con la Grecia e l'Oriente, ma si era preoccupata di stabilire rapporti

commerciali, mai rapporti culturali. Un suicidio culturale e politico.

Eppure alcuni elementi sono gli stessi: il vecchio innamorato, il marito cornuto, il servo ecc. Ma Fazio è un uomo geloso e volitivo, mentre Andrónico è una mezza tacca, che vive di ricordi e si fa in tarda età l'amante. Pacifico è indifferente al tradimento della moglie – *nomen omen est...* –, ben contento di farsi mantenere da lei. La Lena è una donna volitiva, che non si fa pestare o piegare neanche da Fazio, che pure la mantiene. Corbolo è un servo astuto e intraprendente, forse troppo intraprendente. Nella commedia di Ariosto poi ci sono i due giovani innamorati o qualcosa di simile: Flavio vuole godersi la ragazza e lei è disponibile; ma, scoperto il rapporto, i genitori li costringono prima a sposarsi.

La trama della *Lena* è quindi molto più complessa (il meccanismo della commedia è considerato importante) e mostra la contaminazione di più commedie classiche ed anche di altre fonti. I personaggi sono molto più numerosi. La *Bilóra* invece ha una struttura e intendimenti molto più semplici, e i personaggi sono soltanto cinque.

Anche qui il motivo di risultati così diversi è lo stesso: Ferrara era inserita nelle maggiori correnti letterarie del tempo. Venezia era invece una città culturalmente emarginata. Nel 1592 viene a darle lustro fino al 1610 un pisano, Galileo Galilei.

Qualcosa però accompagna le due, anzi le tre commedie: il realismo sociale o, meglio, l'attenzione verso la società e l'ambiente sociale in cui si vive. Ariosto parla della corte e della società ferrarese e lo fa con totale disincanto e con totale disillusione. Questa realtà è squallida, gli individui sono meschini e dediti al furto, la giustizia non funziona e i ladri sono garantiti. La corte rivela livelli infiniti di degrado fisico e morale, davanti al quale per altro gli spettatori scoppiano a ridere, anche se si vedono rappresentati. Si preoccupano di capire chi va a colpire l'allusione implicita nel testo, nella scena o nel personaggio. Soltanto il principe si salva, ma unicamente per finzione letteraria.

Beolco parla non di Venezia e dei nobili (è troppo pericoloso), ma delle miserabili condizioni dei contadini che vivono sulla terraferma, e che Venezia non riesce o, meglio, non vuole trasformare in sudditi che godano di un tenore di vita migliore, che paghino più tasse e che diventino partecipi alla vita politica. E doveva introdurli sulla scena politica non per motivi di generosità, ma per motivi concreti: la situazione nazionale italiana e internazionale europea e medio-orientale lo richiedeva. A Costantinopoli erano arrivati i turchi (1453), si apriva il fronte dei commerci con l'America (1492), l'Italia era divisa e invasa da eserciti stranieri (1494). Invece l'oligarchia veneziana lascia vivere i contadini come animali.

Machiavelli dietro la storia salace mostra la violenza e la corruzione che domina la vita politica, compresa

la Chiesa. Lucrezia era onesta, ma tutto ha tramato – Callimaco, Ligurio, il marito, la madre e il confessore –, per farla cadere nell'adulterio.

11. Il pubblico della *Bilóra* e la *finis Venetiae*

Il pubblico delle commedie di Ruzante è costituito dai nobili veneziani, anzi dalla parte più progressista della nobiltà veneziana, quella che faceva capo a Cornaro, che era il protettore, il committente e lo spettatore dello scrittore. Cornaro aveva adibito a teatro la ricca casa di Padova. D'altra parte a teatro potevano andare soltanto loro. Altre classi sociali, se fossero andate a teatro, si sarebbero viste rappresentate. Certamente non si sarebbero divertite né avrebbero capito il comportamento dello sponsor, che spendeva denaro a vedere sulla scena ciò che poteva vedere senza fatica e gratuitamente in una calle o in un campiello. O nei suoi campi lungo il fiume Brenta.

Il problema del protettore o del committente è però soltanto un problema che riguarda la commedia, la trama, il contenuto, la scelta del dialetto, la conclusione finale. Lo scrittore deve fare spettacolo. Questo è il suo primo imperativo categorico. Ma può farlo in infiniti modi diversi, che si possono ridurre a due: può farlo evadendo dalla realtà, può farlo tentando d'interpretare la realtà (politica, sociale ed economica) con le sue forze e i suoi strumenti. Ruzante, come Machiavelli e come Ariosto (e gli altri scrittori del Cinquecento), tenta questa seconda via. La commedia non è evasione, è specchio della realtà. Uno specchio che mostra *realmente* la realtà, anche quando la deforma.

Guardando la commedia – questa come le altre –, ci si può divertire e si può evadere o, almeno, illudere di evadere dalla realtà. In realtà questo modo di leggere o di vedere la commedia è superficiale, inutile, banale. L'attore è una maschera, indossa la maschera, cioè recita un altro personaggio sulla scena (le maschere e la Commedia dell'arte appaiono in seguito). Egli è perciò il personaggio più capace a togliere la maschera alla società, ben inteso non la piccola maschera degli odi, dei piccoli inganni, dei dispetti e delle ripicche. Troppo banale. Bastavano i preti. Ma quella grande maschera in cui il nostro *io* sociale è di fronte a se stesso e non può ingannare se stesso.

Venezia era fallita, Venezia era un disastro, Venezia era già morta, anche se il denaro girava in città (ma non nel contado). I veneziani potevano sentirsi vivi e onnipotenti perché facevano la bella vita nelle ville lungo il Brenta e perché le ville sorgono e continuano a sorgere. Ma sono le ultime energie di chi vuole credersi in vita quando è già morto. La spina nel fianco è lì pronta a farsi sentire. Il coltello arrugginito – basta un coltello arrugginito per uccidere – è in agguato. Basta un proprio contadino per usarlo contro il suo nobile datore di lavoro. Certo il contadino non lo fa né lo farà, ma perché è ignorante e perché, anche se

sapesse, non riuscirebbe a trovare una soluzione capace di tirare né se stesso né Venezia fuori dei guai. Non ci sono riusciti neanche coloro che hanno fatto la serrata del 1297 né i loro successori.

Così si può fare la bella vita, continuare a sfruttare i contadini e a insidiare le loro donne. Ma la spina nel fianco, la minaccia resta. Ci si può ubriacare di feste in villa o di spettacoli, ma la minaccia resta. E la morte arriverà repentina e vergognosa.

È ovvio: per darle un senso, basta riuscire a vedere la commedia nella complessità che è presente in essa, voluta o non voluta dall'autore. Niente impedirebbe di leggerla con i *quattro sensi delle scritture*, con cui Dante e il Medio Evo leggevano la cultura antica. Niente impedirebbe di leggerla nel modo più recente e più grossolano attuato dagli umanisti e recepito da Machiavelli nel *Principe*, che attribuivano agli antichi un *parlar velato*, un *parlare per allegorie*.

L'opera di Beolco, come ogni opera, non vive in sé ma nell'intelligenza, nella sensibilità, nella malizia e nell'accortezza del lettore o del pubblico.

13. La versione in italiano

La versione in italiano non deve stupire: si tratta del dialetto *pavano* del Cinquecento, assolutamente incomprendibile anche per coloro che oggi parlano il dialetto patavino.

Qualche parola o qualche espressione dialettale è stata intenzionalmente lasciata. Ad esempio: *orbentena*, *barba*, *favellare*. Il motivo è che non ci si deve mai dimenticare il linguaggio dei personaggi. Esso è l'indicazione diretta e brutale delle origini di classe dei quattro protagonisti. Inoltre l'autore, come i commediografi contemporanei, rivolge una particolare cura a costruire una lingua specifica per le varie classi sociali e per i vari personaggi che le costituiscono. È proprio nel linguaggio si vede l'appartenenza di Bilóra (e di Pitàro) ad una classe sociale inferiore: essi non conoscono il linguaggio, non conoscono né il *pavano* né il linguaggio ufficiale parlato da Andrónico. Essi non hanno mai imparato bene la lingua, non sono mai riusciti a stabilire un rapporto diretto, esplicito e univoco tra parola e oggetto (o relazione). Così essi usano molte espressioni che a loro avviso designano qualcosa o vorrebbero designare qualcosa e che invece non dicono niente. *Orbentena*, *cagasanguè*, *cànchero*, *al sangue di...*, *potta* di questo, *potta* di quello e tutte le altre imprecazioni ne sono un esempio. Essi in molti casi usano espressioni o assemblano suoni credendo di poterlo correttamente fare e credendo che l'assemblaggio che hanno fatto abbia un significato e dica qualcosa.

La traduzione ha uniformato il linguaggio dei personaggi che l'autore ha voluto diverso. Questo è il suo limite: la commedia è costruita e si apprezza soltanto ascoltando i diversi linguaggi parlati dai diversi per-

sonaggi. Ciò vale per tutte le commedie del tempo, e vale soprattutto per una commedia che ha scelto il dialetto come linguaggio ufficiale. Oltre a ciò il linguaggio normale o normalizzato è un linguaggio preciso, che delinea sempre e in modo preciso sia i concetti sia gli oggetti. È un linguaggio *proprio*. Il linguaggio dei vari personaggi popolari è costantemente un linguaggio *improprio*, approssimativo, che nella versione acquista le caratteristiche del linguaggio normale o normalizzato. Ciò può portare al rischio di fraintendere i personaggi, il loro linguaggio e la loro cultura.

Ma il testo a fianco permette di cogliere immediatamente il mondo linguistico che caratterizza il ricco cittadino Andrónico, i tre popolani Bilóra, Pitàro e Dina, il servo semi straniero.

Per altro all'interno di questa gerarchia linguistica (culturale e di carattere) ci sono altre gerarchie: Pitàro si avvicina al mondo di Andrónico (è cittadino come lui), Bilóra si avvicina alla moglie, e la moglie tende ad abbassarsi al livello del servo.

La traduzione in parte ha mantenuto gli intercalari senza significato, in parte le ha tradotte, nel tentativo di dare un'idea, per quanto approssimativa, dell'originale. La versione però si propone di essere un semplice strumento per avvicinarsi all'originale. E come tale va usata.

Le opere di Ruzante sono raccolte in BEOLCO ANGELO, detto Ruzante, *Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, Einaudi, Torino 1967.

Per un primo incontro con la commedia italiana del primo Cinquecento si può ricorrere a *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1977, tomo I, che contiene:

Bernardo Dovizi da Bibiena, *Calandria*
Niccolò Machiavelli, *Mandragola*
Ludovico Ariosto, *Lena*
Ruzante, *Moscheta*
Anonimo, *Venexiana*

L'opera completa di Ruzante, con un'ampia introduzione e bibliografia, è pubblicata in RUZANTE, *Teatro. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi*, Einaudi, Torino 1967, 1969².

BILÓRA

I PERSONAGGI

BILÓRA, villano

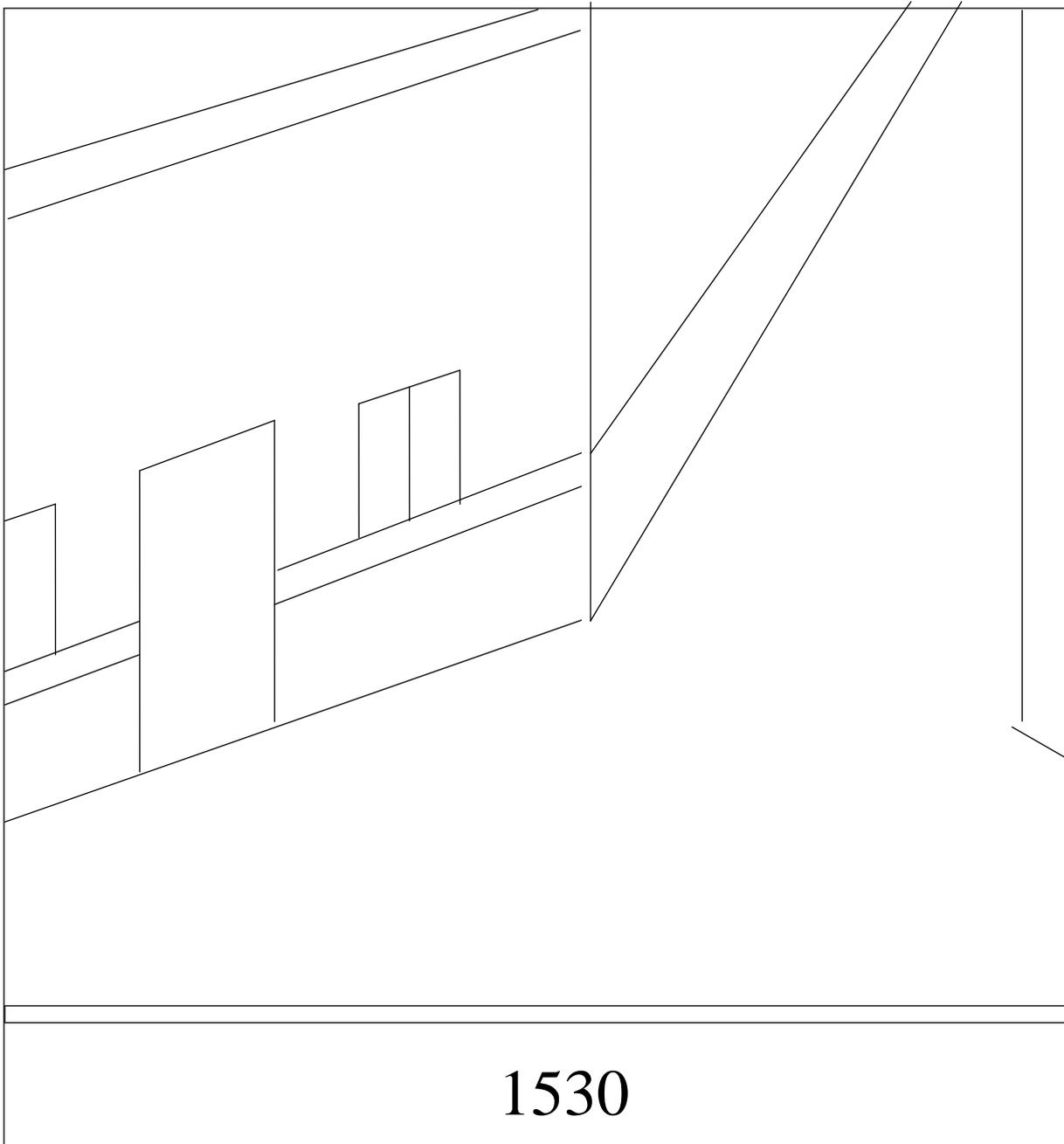
PITÀRO, villano

DINA, moglie di Bilóra

MESSER ANDRÓNICO, [vecchio] veneziano,
amante di Dina

ZANE [o TONIN], bergamasco, servo di Andrónico

[La commedia si svolge a Venezia]



Leggenda:

Calle di Venezia
A sinistra, casa di Andrónico
In fondo alla via, osteria

SCENA PRIMA

BILORA, *solo*.

Orbèntena, on on va uno innamorò, e on no se fica; el no se ghe ficherae gnàn na sbombarda. Pota an l'amore. Chi harae mè dito che l'amore m'haesse tirà sì fieramèn, che 'l me haesse menò in zente ch'a no viti mè, e fuora de cà mia? Ch'a no sè on supia mi. I dise che l'amore no pò fare o che 'l no sa fare: mo a vezo che 'l sa fare zò che 'l vuole. Mo mi, che na fià mi a vuò dire de mi, se no foesse stò l'amore de vegnir a véere s'a cato la me cristiana, ch'a no saræ vegnù tuto ieri, tuta sta note, e tuta sta dimàn, per buschi, per ciese, e per scatarón, ch'a son tuto inscurentò, ch'a non posso pì de la vita. Lagón pur dire, lagón pur anare, che el tire pì l'amore a uno che supia innamorò, che non fa tre pare de buò. Cànaro, a he bio brombe. L'è na male brega l'amore. El ghe n'è an che dise che l'amore se fica lomè in zòene, e che 'l fa nare in varegagia lomè i zòene: a vezo pure mi che 'l ghe va an d'i viegi. E sì a scherzo che se 'l n'haesse bu el verin al culo che 'l no m'haræ menò via la me fèmena che gh'el cavasse. C'haésselo cavò el cuore, viegio desborozò. Cànaro el magne elo, e chi el menè in quella vile, usularo che l'è! Che no pòsselo mè haere legrezza d'i suò dinari, né gnàn galdimento pì co 'l me laga haer mi de me mogiere. Tamentre, al sangue del cànaro, a n'he squasso male che no me staghe ben. A volea pur anare a tirar barche, e de di e de note, e altri me ha tirò me mugier fuora de cà a mi, che Dio el sa se mè pì la porò véere. Haræ fato miegio haér tirà a cà, ché ghe bisognava pì. Oh cànaro, mo a me vezo pur impazò. A muoro de fame e sì a n'he pan, e sì a n'he gniàn dinari de comprarme. Mo almanco saesse on la stà e on el l'ha menà: che la pregherae pur tanto che la me darae un pezato de pan.

SCENA SECONDA

PITARO, BILORA.

PITARO Oh cagasangue, mo situ chù?

BILORA A no volea gniàn altri che vu, barba Pitaro, vi.

PITARO Ben, an, an...

BILORA Mo aldissi dire l'altro di de quela noela, saìvu?

PITARO Se Diè m'ài, no, s' te no 'l di.

BILORA Poh, a no saì un tòtene de quela facenda... de... de (aiémelo a dire) de messer Androtene, ch'a menò via la me fèmena; de quel viegio, de quel zentil'om de fuora.

SCENA PRIMA

BILORA¹, *solo*.

Orbèntena², dove non va un innamorato, e dove non si ficca; non vi si ficcherebbe neanche una bombarda. Potta anche all'amore³. Chi avrebbe mai detto che l'amore mi avrebbe trascinato così fieramente⁴, che mi avrebbe condotto tra gente che non ho mai visto e fuori di casa mia? Non so neanche dove sono⁵. Dicono che l'amore non può fare o che non sa fare⁶. Ma vedo che sa fare ciò che vuole. Ma io, che una volta tanto voglio parlare di me, se non fosse stato per l'amore di venire a vedere se trovo la mia cristiana⁷, non sarei venuto tutto ieri, tutta stanotte e tutta stamani, per boschi, per siepi e per sterpaglie, che son tutto nero dai lividi, che non ne posso più della vita⁸. Lasciamo pure dire, lasciamo pure andare, che tira di più l'amore a uno che sia innamorato, di quanto non facciano tre paia di buoi⁹. Cànchero¹⁰, ne ho avuto delle susine¹¹. È una cattiva briga l'amore¹². Ce n'è uno che dice che l'amore si ficca soltanto nei giovani, e che fa andare in fregola soltanto i giovani. Vedo pure io che va anche dai vecchi¹³. E così credo che, se non avesse avuto uno spino nel culo, non mi avrebbe condotto via la mia femmina perché glielo levasse. Che gli avessero levato il cuore, vecchio sfinito. Che il cànchero lo mangi, lui e chi lo ha portato in quella città, usuraio che è¹⁴! Che non possa mai avere allegria dei suoi denari, né gradimento come lui non ne lascia avere a me di mia moglie. Eppure, al sangue del cànchero, non c'è quasi male che non mi stia bene. Volevo pure andare a tirar barche¹⁵, di giorno e di notte, e un altro mi ha tirato mia moglie fuori di casa, a me, che Dio sa se mai più la potrò vedere. Avrei fatto meglio ad avere tirato a casa, perché ne avevo più bisogno. Oh cànchero, ma mi vedo proprio nei guai. Muoio di fame, e non ho pane e non ho denaro per comprarlo¹⁶. Ma almeno sapessi come sta e come egli l'ha condotta: la pregherei tanto che mi darebbe un pezzo di pane¹⁷.

SCENA SECONDA

PITARO¹⁸, BILORA.

PITARO O cagasangue¹⁹, ma sei qui?

BILORA Non volevo altri che voi, barba²⁰ Pitàro, vedete.

PITARO Bene, eh, eh...²¹

BILORA Ma avete sentito dire l'altro giorno di quella novità, sapete?

PITARO Che Dio mi aiuti, no, se non me lo dici²².

BILORA Poh, non sapete un cazzo²³ di quella faccenda... di... di (aiutatemi a dire) di messer Androtene²⁴, che ha condotto via la mia femmina; di quel vecchio, di quel gentiluomo di fuori.

PITARO Sì, sì, de vera. Vah càncaro, di pian, ch'el stà chialondena – vùtu – ch'el no t'aldisse. Chi t'ha menò chialondena?

BILORA A ghe son vegnù mi, mi. Negùn no me gh'a menò elo. E sì, stà chialondena? Onve? in st'usso?

PITARO Ma sì, chialò. Ben: che vuòtu fare? che 'l te la daghe in drio? O che vuòtu fare?

BILORA Mo a ve dirè el vero mi. Perché n'he piacere de costionezare, com a sai, mi a m'acorderae ontiera pì tosto che far litia, e sì a farè che quel che xe andò, supia andò una bota, purché el me daesse qualche marcheto e la femena, intendivu? Perché el no me varae fuorsì chialondena sbraosare. Bessà che sta fossàm de fuora, l'anarae a n'altro muò; ma chialondena a no cognosso negùn. El me farae fuorsì sofegare in t'un de sti fossè, e sì harae guagnò po.

PITARO Mo te di ben vero, vitu. L'è n'omo fastibioso. Càncaro vaghe pur con le bone. «Messiér belo» de qua, «messiér caro» de là.

BILORA Che 'l ha lom «messiér belo»? Mo 'l m'iera stà dito che l'haea lom Ardochene, una stragna lome.

PITARO No, te no intiendi. L'ha ben lom com te di, ma a no dighe cossì mi. A dighe che faghi careze, che te ghe vaghi con le bone. Daghe de la «Vuostra stilenzia», della «spaternità lostrissima»; «a me rebuto, caro missiér, demela». Intenditu? No sbraosare.

BILORA Ah, ah, ben a intendo, càncaro. E sì l'è fastidioso fieramén an. Elo mo fastibioso che 'l daghe, o pur che 'l crie?

PITARO El dà, càncaro, el mena zò elo ala polite vùto.

BILORA Mo, a sto muò l'è un mal mato. Donca el darae cosi in tera, co 'l farae gnan in lo muro elo, n'è vero? Vuossi dire a un om? Pota de chi l'ha cagò. Mo 'l m'è doiso ch'a 'l trarae in tera con un spuazo. E sì dà an? Càncaro el magne donca. Ah! mo insegnème un può com dego fare a tuorlo de bona, ch'à no se dassàm. Saiu se elo l'è in cà, elo ancora vegnù de plaza?

PITARO No che 'l n'è vegnù. Aldi, che te vuò insegnare un bel trato, al sangue de la site.

BILORA Ah, ah, di pure, e laghè fare a mi.

PITARO Mo aldi: va, sbati che 'l gh'è lomè la Dina in cà, e no te far deveoso con ela, ciàmala pur de zò, e mostra che 'l fato ne supia gnan to.

BILORA No, no, laghè pur far a mi.

PITARO E dighe «serore, na bota, vuòtu vegnire a ca? Te m'hiessi pur lagò». Madessi con te sarè sì fare.

BILORA Sì, sì, bone parole, na bota. Mo on volìu ch'a ghe faele, in su l'usso chivelò? o ch'a vaghe entro?

PITARO No, in su l'usso, chì de fuora, càncaro, che 'l no t'arciapasse in cà e che 'l t'in fesse tare na bona sciavina.

PITARO Sì, sì, davvero²⁵. Ehi, càncero, di' piano, che abita qui – vedi? – che non ti senta. Chi ti ha condotto qui?

BILORA Sono venuto io, io. Nessuno mi ha condotto. E così abita qui? Dove? In questo uscio?

PITARO Ma sì, qui. Bene, che cosa vuoi fare? Che te la dia indietro? O che vuoi fare?

BILORA Ma vi dirò il vero, io. Perché non mi piace questionare, come sapete, io mi accorderei volentieri piuttosto che far lite [in tribunale], e così farei che quel che è stato, è stato, purché mi desse qualche marcheto e la femmina, intendete²⁶? Perché non mi varrebbe forse fare il bravaccio qui. Certo che, se fossimo di fuori, andrebbe in un altro modo; ma qui non conosco nessuno. Mi farebbe forse affogare in uno di questi fossati²⁷, e così avrei guadagnato anche questo.

PITARO Ma dici ben vero, vedi. È un uomo fastidioso²⁸. Càncero, va' pure con le buone da lui: «Messér bello» di qua, «messér caro» di là²⁹.

BILORA Che ha nome «messér bello»? Ma mi era stato detto che aveva nome Ardòchene, uno strano nome³⁰.

PITARO No, tu non intendi. Ha nome come dici, ma non dico così io. Dico che tu gli faccia carezze, che vada da lui con le buone. Dagli della «Vostra Eccellenza», della «Paternità Illustrissima»; «Riverisco, caro messér, datemela». Intendi? Non fare il bravaccio³¹.

BILORA Ah, ah, intendo bene, càncero. E così è fastidioso fieramente, eh! È fastidioso che picchia oppure che grida³²?

PITARO Picchia, càncero, picchia giù, lui, alla bella, vedi.

BILORA Ma allora è un brutto tipo. Dunque picchierebbe in terra, come non farebbe neanche sul muro, lui, non è vero? Voglio dire a un uomo? Potta di chi l'ha cagato. Ma sono sicuro che lo manderei per terra con uno sputo. E così picchia, eh? Il càncero lo mangi, dunque. Ah! Ma insegnatemi un po' come devo fare a prenderlo con le buone, in modo che non ci picchiamo. Sapete se è in casa, o non è ancora tornato dalla piazza³³?

PITARO No, non è venuto. Senti, che ti voglio insegnare un bel modo, al sangue della saetta³⁴!

BILORA Ah, ah, dite pure, e lasciate fare a me.

PITARO Ma senti: va' e batti che c'è soltanto la Dina in casa, e non farti vedere sospettoso con lei, chiamala pure giù, e mostra che il fatto non sia neanche tuo³⁵.

BILORA No, no, lasciate pure fare a me.

PITARO E dille: «Sorella, su, vuoi venire a casa? Tu mi hai lasciato». Ma come sapresti fare tu.

BILORA Sì, sì, buone parole, insomma. Ma volete che glielo dica qui sull'uscio? o che vada dentro?

PITARO No, sull'uscio, qui di fuori, càncero, che non ti sorprenda in casa e che non ti faccia dare un buon fracco di botte³⁶.

BILORA An? Ma che criu vu, criu che la vegnerà a ca?

PITARO A no sè, fuorsi anca sì: tamentre l'ha fieramén bon tempo con elo. La l'ha pì né briga né faiga neguna. Ben da bévere e ben da mangiare e ben servia.

BILORA Mo de servia, se Diè m'aì, no scherzo mè che 'l la serve ben com a fago mi, che el no pò fare un servizio elo.

PITARO No, gi ha un famegio, càncaro, che i serve tuti e du.

BILORA A volea ben dir. Mo an, n'è miegio ch'a vaghe? Ghe cavarae qualcuosa dale man inanzo che 'l vaghe a cà elo. E sì, no gh'è negùn in cà lomè la Dina?

PITARO No, te dighe. Pota, crito ch'a te 'l dicesse? Va pure, ch'a vuò nare an mi colà oltra in t'un servisio, che com a torne, a tornerè de chì, a véere com t'haveré fato. Ma no star pì, va via.

BILORA Moà, anè, ch'a v'aspeto agno muò, vi. Oh pota del càncaro, Dio sa a che muò l'anderà; mo pota sì. Tamentre a vuò sbàtere agno muò, sta creesse d'esser fato pì in sonde e in bocón che fo mè rao. Mo che sì; che s'a sbato, che 'l me sarà sbatù fuorsi le cólzere a cerca, e sì van an fuorsi a prigolo, se ben a no dego havere, de scuòdere. Vaghe mo com càncaro se vuogia, a me sento a muòvere l'amore e revólgerme el bati e le coragie e 'l polmón in la panza, ch'a g'he un remore che 'l sona un fàvero che recalze un gomiero. Meh sì, a me despiero mi s'a no sbato. Oh, dale cà...! G'hè negùn chialò? A dighe... Gh'è negùn?

SCENA TERZA

DINA, BILORA.

DINA Chi è quello che sbate? Siu poareto? Anè con Dio.

BILORA Sen ben a son poareto, a no anarè zà gnian via per questo. A son amigo. Arvi ch'a son mi.

DINA Chi s'ivu? Chi è quel'amigo? El no gh'è missiér in cà. Anè per con Dio.

BILORA An Dina, viènme un può avrir, ch'a son mi, càncaro te magne. Te no me cognussi n'è vero, mate?

DINA A dighe: «toive via de chì» ch'a no ve cognosso, che messiér n'è in cà, e andè e fe i fati vostri, se n'hai volontà de briga.

BILORA Poh, ti è ben imbavà fieramén. Aldi, vién chì, ch'a te vuò un può faelare de crenza. Indègnate un puoco. A son pur mi, an Dina. A son Bilora, vitu? A son el to cristiàn.

DINA Deh, grama mi, aldiu an. Mo che sì vegnù a fare chialò?

BILORA Ben, che ditu? Vien un può zò, ch'a te vega.

BILORA Eh? Ma che credete voi, credete che verrà a casa?

PITARO Non saprei, forse anche sì. Però ha fieramente buon tempo con lui. Non ha più né briga né fatica nessuna. Ha ben da bere e ben da mangiare ed è ben servita³⁷.

BILORA Ma a servirla, che Dio mi aiuti, non credo mai che la serve bene come faccio io, che non può fare un certo servizio, lui³⁸.

PITARO No, hanno un famiglio, càncaro, che li serve tutti e due.

BILORA Volevo ben dire. Ma, eh, non è meglio che vada? Le leverò qualcosa dalle mani prima che vada a casa lui. E così, non c'è alcuno in casa, soltanto la Dina?

PITARO No, ti dico. Potta, credi che te lo direi? Va' pure, che voglio andare anch'io là in fondo per un servizio³⁹ che, quando torno, tornerò di qui, per vedere come avrai fatto. Ma non restare più, va' via.

BILORA Via, andate, che vi aspetto in ogni modo, vedete. Oh potta del càncaro, Dio sa in che modo andrà a finire; ma potta pure così⁴⁰. Ora però voglio battere in ogni modo, anche se credessi d'essere fatto più a pezzi e a bocconi di quanto non fu mai una rapa. Certo che, se batto, forse mi saranno battuti i panni⁴¹ addosso, e si va anche forse a rischio, anche se non devo ricevere, di riscuotere. Vada pure come càncaro voglia, io mi sento muovere l'amore e rivoltarmi il cuore, le budella e i polmoni nella pancia, che c'è un rumore che sembra un fabbro che rinalzi il vomere⁴². Ma sì, io mi dispero se non batto. Oh della casa...! Non c'è nessuno qui? Dico... C'è nessuno?

SCENA TERZA

DINA, BILORA.

DINA Chi è quello che batte? Siete un poveretto? Andate con Dio.

BILORA Sebbene sia un poveretto, non andrò neanche via per questo. Sono un amico. Apri, che sono io.

DINA Chi siete? Chi è quell'amigo? Non c'è messér in casa. Andate pure con Dio.

BILORA Eh, Dina, vienimi un po' ad aprire, che sono io, che il càncaro ti mangi. Non mi riconosci, non è vero, matta⁴³?

DINA Dico: «Toglietevi via di qui» che non vi conosco, che messér non è in casa, e andate a fare i fatti vostri, se non avete voglia di attaccar briga.

BILORA Poh, sei ben infuriata fieramente. Senti, vieni qui, che ti voglio un po' favellare⁴⁴ con creanza. Degnati un puoco. Sono proprio io, eh, Dina. Sono Bilóra, vedi? Sono il tuo cristiano⁴⁵.

DINA O povera me, sentite, eh. Ma che cosa siete venuto a fare qui⁴⁶?

BILORA Ebbene, che dici? Vieni un po' giù, che ti veda.

DINA A vegno.

BILORA Dà pur mente ch'a ghe caverè qualche bromba dale man mi, qualche soldarelo. Fuorsi serato mo la mia venture, e sì m'olea desperare.

DINA Mo me dariù se arvo?

BILORA Perché vuòtu ch'a te daga? Na fià, te no gh'ie andà ontiera ti! Viè fuora: sora dela mia fè ch'a te torae cossì ancora per bona e per care com te haea inanzo, mi.

DINA Bona sera. Mo a che muò sù mè vegnù chialò? Com stèo? Stèo ben?

BILORA Ben mi; e ti? T' he sì bona ciera ti!

DINA Se Dio m'ai, a no me sento gniàn tropo ben, s'a volì che ve dighe el vero. A son meza stufa de sto viecio, mi.

BILORA A te 'l cherzo mi, el no se può muovere. E po zóene con i veci no s'aven. A s'avegnóm miegio mi e ti.

DINA Poh, l'è mezo amalò, tuta la note el sbólsega, che 'l sona na piègora marza. Mè el no drome, d'agn'ora el me stà inroegia a cerca e me ten sbasuzà che el cre ben che habie gran desiderio d' i suò basi. Se Diè m'ai, che no 'l vorae mè véere, sì m'elo vegnù in disgrazia.

BILORA Po el ghe spuza el fià pì che no fa un loamaro. El sà da muorto a mille megia, e sì ha tanta vergogna al culo, tamentre la ghe dè esser andò da un lò, n'è vera?

DINA Fievra ve magne, a di lomè qualche sporcaria.

BILORA Beh, dighe mi... An digo mi: vuòtu vegnire a cà toa? Opur me vuòtu lagàr stare, e star con sto viegio chialò?

DINA Mi a ghe vorae ben vegnire mi, mo no vuole elo. A crezo che 'l no vuogie mi ch' a che vegna. S' a veessè le careze che 'l me fa, sora del'anema mia, a no ve possè dar pase. Fièvera, mo 'l me vuò fieramèn ben. A g'he fieramèn bon tempo con elo mi.

BILORA Mo che vuòtu guardare e dire che elo non vuogia? Càncharo, la insirae ben del manego. Se ben elo non vuò, no vuòtu ti? Te me farissi ben catare la anconeta. An dighe, che ditu?

DINA A no sé mi, ala fè: vorae e sì no vorae.

BILORA Poh Dio me la mande bona sta sera. Staràlo assè a vegnire a cà? vegneràlo tosto?

DINA De boto. El no pò star che 'l no vegne. Ala fè a no vorae zà che 'l me veesse chialò a rengare con esso mi. Toive via, caro frelo. Aldì, tornè inanzo co'l ghe supia che fuorsi v'acorderio.

BILORA Sì, a s'accorderón in lo culo. Guarda ch'a s'accordàn, sangue, cha no cato... Domene Cribele! Se me gh'a meto a farè piezo ch'a no fa un soldò. A te sento ben an ti mi, che te tiri el culo indriò: mo no di miga far cossì con qualcun altro, che te vegna el càncaro, stomegosa che ti è ben!

DINA Vengo⁴⁷.

BILORA Dà pur mente che le caverò qualche susina⁴⁸ dalle mani, io, qualche soldarello⁴⁹. Forse sarà la mia fortuna, e così mi volevo disperare.

DINA Ma mi picchierete, se apro⁵⁰?

BILORA Perché vuoi che ti picchi? Non ci sei andata volentieri, tu⁵¹! Vieni fuori: sopra la mia fede⁵² che ti prenderò così ancora per buona e per cara come ti avevo innanzi, io.

DINA Buona sera. Ma in che modo siete mai venuto qui? Come state? State bene?

BILORA Bene, io; e tu? Sei in buona cera, tu!

DINA Che Dio mi aiuti, non mi sento neanche troppo bene, se volete che vi dica il vero. Sono mezza stufa di questo vecchio, io⁵³.

BILORA Ti credo, io, non si può muovere. E poi giovani con vecchi non si capiscono. Ci capiamo meglio tu ed io⁵⁴.

DINA Poh, è mezzo ammalato, tutta la notte tossisce, che sembra una pecora marcia. Mai non dorme, ad ogni ora mi salta addosso e mi vuole baciucchiare e crede proprio che abbia un gran desiderio dei suoi baci. Che Dio mi aiuti, non lo vorrei mai più vedere, così mi è venuto in disgrazia⁵⁵.

BILORA Poi gli puzza il fiato più che non fa un letamaio. Sa da morto a mille miglia, e ha tanta vergogna al culo⁵⁶, ma gli deve essere andata da un'altra parte, non è vero⁵⁷?

DINA La febbre vi mangi, sapete dire soltanto delle porcherie.

BILORA Beh, dico io... Eh, dico io: vuoi venire a casa tua? Oppure mi vuoi lasciar stare, e stare con questo vecchio qui⁵⁸?

DINA Io ci vorrei ben venire, io, ma non vuole lui⁵⁹. Credo che non voglia che ci venga. Se vedeste le carezze che mi fa, sopra l'anima mia⁶⁰, non vi potreste dar pace. Per la febbre, ma mi vuol fieramente bene. Ho fieramente buon tempo con lui, io⁶¹.

BILORA Ma che vuoi venirmi a dire che egli non vuole? Cànchero, mi farai uscire ben dal manico⁶². Anche se egli non vuole, non vuoi tu? Tu mi faresti ben tirar giù i santi⁶³. Dico, che dici?

DINA Non so, io, in fede: vorrei e non vorrei⁶⁴.

BILORA Poh, Dio me la mandi buona, stasera. Starà molto a venire a casa? Verrà subito?

DINA Tra poco. Non può stare senza venire. In fede non vorrei che mi vedesse qui a decorrere con lui, io⁶⁵. Andate via, caro fratello. Sentite, tornate quando c'è, che forse vi accorderete.

BILORA Sì, ci accorderemo nel culo. Guarda che non ci accordiamo, sangue, che non tiro giù i... Domine Cribele⁶⁶! Se mi ci metto, farò peggio di quanto non fa un soldato⁶⁷. Sento bene anche te, io, che tiri il culo indietro. Ma non devi mica fare così con qualcun altro, che ti venga il càncero, schifosa che sei⁶⁸!

DINA A guagnarè de queste mi, vi, con vu. Te par che 'l supie imbavà! Aldì, sora de mia fè ch'a no sbertezo: dè de volta insina un pezato che 'l serà vegnù, e sbati, e disì ch'a volì faelare a missiere, e dighe na bota ch'a volì che a vegne a cà, e vi zò che ve 'l vuò dire: e se 'l vorà, Dio con ben, e an co'l no vuogia, e farò com vorè vu mi.

BILORA Ala fè, vegnerètu po se ben el no vorà?

DINA Sì, ve dighe: sore questa fè che a he a sto mondo. Ossù, anè mo via, che 'l no ve catasse.

BILORA Mo dighe mi: haristu mè un pezato de pan da darne? Ché, ala fè, a muoro de fame. A n' he magnò da arsera in qua, da che vegnì via da cà.

DINA Mo se a vossè, a ve dare dinari mi pì ontiera, e sì anarè chialò de cao de sta via, che i ghe ten ostaria, e sì a magnari e sì beverì a vuost'asio; ch'a no vorae che'l s'imbatesse a vegnire, e véerme a dar gniente fuora de cà.

BILORA Miedo, dà pur chialò. On stàlo questù, stàlo liunzi?

DINA No, no, chì in cao; con supie colà oltra, volzìve a sta man.

BILORA Orbentena, gran fato ch'a nol cate? An dighe mi... Moà, l'ha serò ela. A he tanto desierio de magnare che no me son gnian recordò de dirghe s'a dego indusiare assè o puoco a vegnire. Moà, a vuò anare a magnare, ch'a ogni muò, inanzo ch'a m'habì cavò l'apetétolo, a cherzo che 'l serà vegnù. A vuò pur véere quanti la me n'ha dò. Orbentena, che càncaro è questo? Comenzanto da questo a no sè quel ch'el supia. Ben, càncaro, sì da vera: l'è un cotale da du, sì. A no'l cognossea, e sì l'è la prima monea, che a spendi quando che me commenciè a innamorare. Questa è una moragia. E st'altro! Pota mo l'è grosso e grande. L'è maòr de sti altri. Cagasangue, el val'assè questa, e si no me ven in boca che 'l supie... Mo... che sì, che l'è un cornachion. E sì a cherzo que'l s'in cate pì de gi altri dinari. Mo a vuò nare a magnare mi. Questa è la porta, na bota: ghe saerégio vegnire ch'a no la perda? Tamentre làgame un puoco véere sti soldi. Questa è una monea da du; e na moragia, che vuol dir quatro; e un cornachion, che vuol dir cinque; e un ch'a vuò tegnir per mi, che è sie; e un m'in romàn da spendere che vuol dir sete; com serae a dir che 'l me manca desnuove marchiti a andare a un tron.

SCENA QUARTA

ANDRONICO, ZANE.

ANDRONICO Or tandem el xe pur la veritae, al corpo de mi, che chi no fa so puerizia in zoventùe, el bisogna farla in so vecieza. Mi a me arecordo al mio tempo, quando quele bone memorie, massime missiér Nicoletto di Aliegli e messiér Pantasileo da Bucintoro, le so magnificenzie me diseva:

DINA Guadagnerò di queste⁶⁹, io, vedete, a starmene con voi. Ti sembra che sia rabbioso! Sentite, sopra la mia fede, che non scherzo: aspettate un po' finché sarà venuto, e battete, e dite che volete favellare a missiere, e ditegli subito che volete che venga a casa, e vedete ciò che vi vuole dire: e, se vorrà, è fatta la volontà di Dio, e anche se non vorrà, farò come vorrete voi, io⁷⁰.

BILORA In fede, verrai poi anche se non vorrà?

DINA Sì, vi dico: sopra questa fede che ho a questo mondo. Orsù, andate ora via, che non vi trovi.

BILORA Ma dico io: non avresti un pezzo di pane da darmi? Ché, in fede, muoio di fame. Non ho mangiato da iersera in qua, da quando sono venuto via da casa⁷¹.

DINA Ma, se voleste, vi darei denari io più volentieri, e così andreste qui all'inizio di questa via, dove c'è un'osteria, e così mangerete e berrete a vostro agio; che non vorrei che capitasse di ritorno, e mi vedesse dare niente fuori di casa⁷².

BILORA Per Dio, dà pur qui. Dove sta quest'oste, sta lontano?

DINA No, no, qui all'inizio; quando siete là in fondo, voltatevi a questa mano.

BILORA Orbentena, gran fatto che non la trovo⁷³? Dico io... Via, ha chiuso, lei. Ho tanto desiderio di mangiare che non mi sono nemmeno ricordato di dirle se devo indugiare molto o poco a venire. Ora voglio andare a mangiare, che ad ogni modo, prima che mi sia levato l'appetito, credo che sarà venuto. Voglio pure vedere quanti me ne ha dati. Orbentena, che càncaro è questo? Cominciando da questo, non so quel che sia⁷⁴. Bene, càncaro, sì davvero: è un pezzo da due, sì. Non lo riconoscevo, e sì è la prima moneta, che ho speso quando incominciài a innamorarmi. Questa è una moraglia. E quest'altro! Potta, ma è grosso e grande. È maggiore di questi altri. Cagasangue, vale molto questo, e non mi viene in bocca che cosa sia... Ma... sì, è un cornacchione. E credo che se ne trovino più che degli altri denari. Ma voglio andare a mangiare, io. Questa è la porta: ci saprò venire che non la perda? Ma lasciami vedere ancora un po' questi soldi. Questa è una moneta da due; e una moraglia, che vuol dire 4; e un cornacchione, che vuol dire 5; e uno che voglio tenere per me, che fa 6; e uno che mi rimane da spendere che vuol dire 7; come sarebbe a dire che mi mancano 19 marchetti per arrivare a un trono.

SCENA QUARTA

ANDRONICO, ZANE⁷⁵.

ANDRONICO Ora tandem⁷⁶ è pure la verità, al corpo di me, che chi non fa la sua puerizia in gioventù, la farà da vecchio⁷⁷. Io mi ricordo al mio tempo, quando quelle buone memorie, specie missiér Nicoletto degli Allegri e messiér Pantasileo da Bucintoro, le Loro Magnificenze mi dicevano:

«Che vuol dir Andronico che ti stà cussì perso, de male voia? Che diavolo no te tròvistu una fia, a darte piassere con essa? Quando voràstu aver piasser, né bon tempo; quando non ti porà pì? Te me par un omo a no so che muodo mezo incantao. Mo tiente a mente vè: e recòrdate che in to vecieza ti farà qualche materia per amor può». Com che xe anche stao. E s'ì saràve squasi pì contento esser inamorao adesso che quando giera zòvene, s'ì 'l no fosse per una cosa che purassé fiae me vasta el dessegno, ché non *respondent ultima primis*. Oh, diavolo, el xe una male cossa vegnir veci; tamen el me bastaràve l'anemo ancora. Basta, mo no pì; perché in efeto a no son nianche vecio in decrepita. L'amor fa far de grande cosse Aldi a che modo ho menao via stà mamola e tolta da so marì, e s'ì son stao a perìcolo de lassarghe la vita per haverla, tanto ghe son imbertonao e tanto ben ghe voio. Ma in efeto la xe anche una fia *breviter concludendo* che la par un anzolo cherubìn, e s'ì la ha un bochin che fa voluntae de basàr. *In suma sumario* me dubito s'ì nomè de una cossa, e s'ì che n'ho cordoio; che qualcun d' i soi no me la vegna a domandar, ch'el sarà el mal vegnùo, el mal trovao: perché ho deliberao de galderla mi. No mancando de essa, e pagando el so debito, a ghe farò anche tal parte del mio che la se porà farsi accontentar, e s'ì no digo minga a menù, a digo in grosso, e s'ì insina adesso la ghe n'ha bona capara, che la maniza el mio a che muodo la vuol essa, e s'ì puol spender e spender dentro e fuora de case, che no ghe digo niente, e nianche nessun no ha da darghe rasòn, che xe una bela cossa esser done e madona. La fa alto e basso e comanda, che la non ha fadiga s'ì nomè de avrir la boca, e bià essa si saverà far con mi. Oh, che pagheràvio che la me avesse un puoco ascoltao, perché la vedesse l'anemo mio! Orsù, a voio andar de suso a vederla un poco, ché la me ha messo tanto in su le gale, in su le pavarine che si no vago a trescar con essa, a son impazao e farò mal i fati miè. E digo che son s'ì su la gamba che me basteràve l'anemo de baler quattro tempi del *zoioso*, e farlo strapassao ancora, e anche la *rosina*, e farla tuta in fioreti, che no saràve minga puoco. Poh, s'ì, la serà bona de mille cosse sta fia. Una, la me restaurerà quando me vién el mio cataro, e quando anche sarò fastidiao. L'altra, haverò con chi sboràr e dir i fati miè. Sbio. Tira. Dio sa nianche s'ì il fante xe ancora zonto con la barca.

ZANE Chi è quel che sbat?

ANDRONICO Tira, fia bela... Tira, bestia! Diavolo, credeva che la fosse essa. Aldistu an?

ZANE Che ve piàs?

ANDRONICO Hastu impiao fuoco in tel mezaio?

«*Che vuol dire, Andrónico, che stai così perso, di mala voglia⁷⁸? Perché diavolo non ti trovi una figlia, e non ti dai piacere con lei? Quando vorrai aver piacere e buon tempo; quando non potrai più? Mi sembri un uomo (non so in che modo) mezzo incantato. Ma tienti a mente, veh!, e ricordati che nella tua vecchiaia farai qualche sciocchezza, per amore, poi*». Com'è anche stato. *E così sarei quasi più contento d'esser innamorato adesso che quand'ero giovane, se non fosse per una cosa che molte volte mi guasta il disegno, perché non respondent ultima primis⁷⁹. Oh, diavolo, è una brutta cosa diventar vecchi, ma mi basterebbe ancora l'animo. Basta, ma non più⁸⁰; perché in effetti non sono neanche vecchio decrepito. L'amore fa fare grandi cose. Sentite in che modo ho condotto via questa mamola⁸¹ e l'ho tolta a suo marito, e s'ì sono stato in pericolo di lasciarci la vita per averla, tanto ne sono innamorato e tanto bene le voglio. Ma in effetti è anche una figlia breviter concludendo⁸² che sembra un angelo cherubino, e ha una boccuccia che fa voglia di baciare⁸³. In somma sommario⁸⁴ ho paura soltanto di una cosa (mi viene l'affanno!), che qualcuno dei suoi me la venga a domandare, che sarà il mal venuto, il mal trovato: perché ho deciso di godermela, io. Non mancando di essa e pagando il suo debito, le farò anche tal parte del mio che potrà forse essere contenta, e non dico mica al minuto, dico in grosso, e fino ad ora ne ha una buona caparra, perché maneggia il mio in quel modo che vuole lei, e può spendere e spendere dentro e fuori di casa, che non le dico niente, e neanche a nessuno non ha da rendere conto, che è una bella cosa esser donna e madonna⁸⁵. Fa alto e basso e comanda⁸⁶, e non ha altra fatica che quella di aprir bocca, e beata lei se ci saprà fare con me. Oh, che cosa pagherei che mi avesse un poco ascoltato, perché vedesse l'animo mio! Orsù, voglio andare su a vederla un poco, perché mi ha messo tanto in festa, in delizia, che, se non vado a trescare con essa, sono impacciato e farò male i fatti miei. E dico che sono così in gamba che mi basterebbe l'animo di ballare quattro tempi del "gioioso", e farlo anche strisciato, e anche la "rosina"⁸⁷, e farla tutta in figure, che non sarebbe minga poco. Poh, s'ì, sarà buona per mille cose, questa figlia. Una, mi curerà quando mi viene il mio catarro e anche quando sarò infastidito. L'altra, avrò con chi sfogarmi e dire i fatti miei. Ehi. Tira⁸⁸. Dio sa se il fante è giunto con la barca.*

ZANE Chi è quel che batte?

ANDRONICO Tira, figlia bella... Tira, bestia⁸⁹! Diavolo, credeva che fosse lei. Tu non senti, eh?

ZANE Che vi piace⁹⁰?

ANDRONICO Hai acceso il fuoco nel mezzanino⁹¹?

SCENA QUINTA

BILORA, PITARO, DINA.

BILORA Pota, mo a vé muò a séon catè tuti du chialondena.

PITARO Beh... Hètu ben magnò? L'han un bon vin, n'è vero?

BILORA Sì, elo, barba Pitaro! Càncaro, l'è bon. A ve se dire che a son pin, che se me sbaterae na falza su'l magòn.

PITARO Ben... che vuòtu ch'a faghe? Vuòtu che faelàn a sto viegio e ch'a vezàm presto e belo che 'l vuò dire, e cavònsene i piè tosto entro o fuora. Na fià te di che la tosa vegnerà se ben el no vuò...

BILORA La m'ha ben dito cossì, se la no fosse mo muà d'anemo. La è an ela cossì un può gregiara, intendiù? De so cao.

PITARO A intendo ben mi... Mo na fià con pì tosto a s'in desbratóm, tanto miegio per nu. A che muò vuòtu ch' aghe faele? mi per ti, o vuòtu ch'a ghe faelàm tuti du de brigà?

BILORA No, mo faelaghe pur vu, che savì miegio dire. E aldi; s'a vi ch'el se tire indrio, di vu: «Al sangue de Cribele, che l'ha un mario che l'è un mal càncaro, che se no ghe la dé, el v'amazerà»; e dighe ch'a son stò soldò, che fuorsi haràlo paura.

PITARO Or ben, laga far a mi.

BILORA Mo aldi. Dighe pur ch'a son sbraoso e biastemè, e dighe ch'a son stò soldò, no ve 'l desmenteghè, vi.

PITARO Moà, tirate da un lò, che 'l no te vega, che a sbatarè. Làgame pur far a mi, ch'a ghe farè un spròlico che 'l me intenderà.

BILORA Vaghe con càncaro se vuogie: sè 'l me la dà, Dio con ben; se anca no, al sangue della Verghe Malgatera, che ghe parerò el verin dal culo. Cassi ch' a ghe fago muzar la lesca per le gambe in t'i scossón.

PITARO Mo tasi, no anà pì drio scalognanto. Tuòte via, làgame sbatere. Com dítu che l'ha lome?

BILORA Mo a no sè a che muò, càncaro, i ghe dighe mi. A crezo che l'ha lome missiér Ardochene. A no sè a che muò. messiér Ardo, messiér Ardoche, sì, sì, sì...

PITARO Sì, sì, da vera sì. Oh de la cà!

DINA Chi sbate?

PITARO Amigo, figliola. Di ch'a vorae dire na parole a messiere.

DINA Chi sivu?

PITARO Di pur ch'a son mi, ch'a ghe vuò faelare, e l'intenderà ben elo.

DINA El vegnirà zò adesso.

BILORA Aldi: dighe ch'a n'he mazà no so quanti, ch'a son sbandizò, saiu?

PITARO Moà, moà tasi! Tuòte vie. A m' hetu instornio.

SCENA QUINTA

BILORA, PITARO, DINA.

BILORA Potta, ma vedo che ci siamo ritrovati tutti e due qui⁹².

PITARO Beh... Hai mangiato bene⁹³? Hanno un buon vino, non è vero?

BILORA Sì, il vino, barba Pitàro! Cànchero, è buono. Vi so dire che sono così pieno, che mi si potrebbe battere una falce sullo stomaco.

PITARO Bene... che vuoi che faccia⁹⁴? Vuoi che favelliamo a questo vecchio e che vediamo presto e bello che cosa ci vuol dire, e ci leviamo subito dai piedi, dentro o fuori. Gli dici subito che la tosa verrà via anche se lui non vuole...⁹⁵

BILORA Mi ha ben detto così, se ora non ha cambiato idea. È anche lei così un po' grezza, intendete? Di testa.

PITARO Intendo bene io... Ma più presto ce la sbrighiamo, tanto meglio per noi. In che modo vuoi che gli favelli? Io per te, o vuoi che gli favelliamo tutti e due insieme?

BILORA No, favellategli pure voi, che sapete dire meglio⁹⁶. E, sentite, se vedete che si tira indietro, ditegli: «Al sangue di Cribele⁹⁷, che ha un marito che è un brutto cànchero, che se non gliela date, vi ammazzerà»; e ditegli che sono stato soldato⁹⁸, che forse avrà paura.

PITARO Va bene, lascia fare a me.

BILORA Ma sentite. Ditegli pure che sono un bravaccio e bestemmiate, e ditegli che sono stato soldato⁹⁹, non dimenticatevi, veh.

PITARO Via, tirati da parte, che non ti veda, che batto alla porta. Lasciami pure fare a me, che gli farò uno sproloquio¹⁰⁰ che m'intenderà.

BILORA Vada come il cànchero vuole: se me la dà, è fatta la volontà di Dio; se non me la dà, al sangue della Vergine Margherita, gli strapperò lo spino dal culo. Così gli faccio fuggire la lisca per le gambe fin nelle calze¹⁰¹.

PITARO Ma taci, smettita d'imprecare¹⁰². Levati via, lasciami battere. Come dici che ha nome¹⁰³?

BILORA Ma non so in che modo, cànchero, lo chiamo, io. Credo che ha nome missiér Ardòchene. Non so in che modo. Messér Ardo, messér Ardoche, sì, sì, sì...

PITARO Sì, sì, davvero sì. Oh di casa!

DINA Chi batte?

PITARO Un amico, figliola. Di' che vorrei dire una parola a messiere¹⁰⁴.

DINA Chi siete?

PITARO Di' pure che sono io, che gli vuole favellare¹⁰⁵, e intenderà bene, lui.

DINA Verrà giù adesso.

BILORA Sentite: ditegli che ne ho ammazzati non so quanti, che sono un bandito, sapete¹⁰⁶?

PITARO Via, via, taci! Togliti via. Mi hai stordito.

SCENA SESTA

ANDRONICO, PITARO.

ANDRONICO Chi xe quello? Che dìstu?

PITARO Bona sera messiere, la Stelenzia vuostra.

ANDRONICO Ben vegna Pitaro. Che dìstu?

PITARO A vorae un può dirve diese parole da crenza, messiere, s'a vossè, da mi a vu. Tirève un può in qua.

ANDRONICO Che vùstu? Di su, presto.

PITARO Mo a ve 'l dirè mi, messiere: na fià chivelondena no ghe vale scondere in prè segò. A saì che l'altro dì a meniessi via quella tosa, la mogiere de quel puovero toso de Bilora, che l'è mezo desperò. Orbentena, con a ve dego dire... a ve vuò pregare la vostra Stelenzia de vu, da so parse d'elo, ch'a ghe la daghè; perché arpenseve, caro messier caro, arpenseve da vu a gi altri, che véerse tuore la mugere el pare fieramén da stragno. Agno muò vu a v'in di havèr cavò la vuogia e el peteto, e sì a ve n'haì possù stufare. E po a darve un bon consegio da amigo, missiere, la n'è pignata per lo vostro menestraoro. Vu si vecio, ela zòvene. Pardoneme parzontena s'a ve parlo avertamén, missiere.

ANDRONICO Vùstu che te digha la veritae? No voio farne niente, perché no la porave mai lassar. Me hastu mo inteso? E son deliberao de far la mia vita con essa. Cò diavolo? Me consergieràstu ti che lassesse vegnir sta fia in vile a stentar con quel poltronzon de Bilora, che la fa manzàr pì bastonae che pan? E che mi fosse privo de essa? No, no, madenò. Che ghe voio tuto el mio ben, e no'l faràve mai, che me tegniràve cargo de coscienza a lassar andar in bocca a porci nose muschiaie. Nol crèdistu anche ti, che non l'haveràve menà via al muodo che ho fato per lassarla cossì *immediate*? Che ho portao la corazina e la falda tuto st'instue, armò a muò un San Zorzi, e star in sul armizar de dì e de note, e sì ho fato, tante stente a pericolo de esser un zorno malmenao per haverla. Sì che, fio belo, di pur a Bilora che proveda per altra via a i fati soi.

PITARO Mo, messiere, el gi farà male i fati suò a sto muò. A vego che a no volì che 'l gi faghe tropo ben mi.

ANDRONICO Mo no mi in sto conto, si dovesse spender meza la mia facultae, e si dovesse tuor bando de sta tera.

PITARO Pota del mal del càncaro! Mo che voliu che 'l faghe? Voliu che 'l se despiera?

ANDRONICO A no voio che 'l se despiera niente mi. Sì 'l xe despierao che 'l se faga impiràr in t'un speo de rosto. Aldì che diavolo de cossa! El se despererà. Che vùsto che te faze mi? Ti me fa fastidio mi oramai. Presto presto ti me faràve andar in colera. Vah diavolo! Orsù, baste, no pì, che me vien le fumane.

SCENA SESTA

ANDRONICO, PITARO.

ANDRONICO Chi è quello¹⁰⁷? Che dici?

PITARO Buona sera, messere, all'Eccellenza Vostra.

ANDRONICO Ben venuto, Pitàro¹⁰⁸. Che dici?

PITARO Vorrei un po' dirvi dieci parole in confidenza¹⁰⁹, messere, se volete, da me a voi. Tiratevi un po' in qua.

ANDRONICO Che vuoi? Di' su, presto.

PITARO Ora ve lo dirò io, messere. Tanto, qui non vale nascondersi in un prato falciato. Sapete che l'altro giorno portaste via quella tosa, la moglie di quel povero toso di Bilóra, che è mezzo disperato. Orbentena, come vi devo dire... vi voglio pregare la Vostra Eccellenza di voi, da parte di lui, che gliela ridiate; perché, pensateci, caro messier caro¹¹⁰, pensateci da voi agli altri¹¹¹, che vedersi prendere la moglie è fieramente una cosa strana¹¹². Ad ogni modo voi dovete esservi levata la voglia e l'appetito, e ve ne siete potuto stufare. E poi, a darvi un buon consiglio da amico, messere, non è pentola per il vostro mestolo¹¹³. Voi siete vecchio, lei giovane. Perdonatemi per giunta se vi parlo apertamente, messere.

ANDRONICO Vuoi che ti dica la verità? Non voglio farne niente, perché non la potrei mai lasciare. Mi hai inteso? E sono deciso di far la mia vita con lei. Che diavolo? Mi consiglieresti che lasciassi ritornare questa figlia nel contado a stentare con quel poltrone di Bilóra, che le fa mangiare più bastonate che pane¹¹⁴? E che io fossi privo di essa? No, no, proprio no. Che le voglio tutto il mio bene, e non lo farei mai, perché mi sentirei un peso sulla coscienza a lasciar andare in bocca ai porci noci moscate¹¹⁵. Non lo credi anche tu, che non l'avrei condotta via al modo che ho fatto per lasciarla così *immediate*¹¹⁶? Ho portato la corazzina e la falda¹¹⁷ tutta quest'estate, armato come un san Giorgio¹¹⁸, e sono stato in armi giorno e notte, e ho sopportato tanti stenti, con il pericolo di essere un giorno malmenato, per averla. Sicché, figlio bello, di pure a Bilóra che proveda per altra via ai fatti suoi.

PITARO Ma, messere, li farà male i fatti suoi in questo modo. Vedo che non volete che li faccia troppo bene neanche 'io¹¹⁹.

ANDRONICO Ma non io in questo conto, neanche se dovessi spendere metà delle mie sostanze e se dovessi essere bandito da questa terra.

PITARO Potta del mal del càncero! Ma che volete che faccia? Volete che si disperi¹²⁰?

ANDRONICO Non voglio che si dispiedi per niente, io. Se è di... spiedato¹²¹, che si faccia infilare uno spiedo di arrosto. Senti che diavolo di cosa! Si dispererà. Che vuoi che ti faccia, io? Tu mi dai fastidio a me ormai. Presto presto tu mi farai andare in collera. Va' al diavolo! Orsù, basta, non più, che mi vengono le fumane¹²².

PITARO No, no, messiere: no ve scorazè. Aldì, fagòm a sto muò: ciamòm la tosa chialondena e veém zo che la disc. Se la vuò vegnire laghèla vegnire. Se la no vuò, tolivela e févene che save a volì. Che divu?

ANDRONICO Infina da mo ti parlè ben. Mo varda no te pentir vè, che credo certo che romagnarà apetao. Questo sarave ben qualcosa. La me ha dito adesso che la no me lassarave mi per quanti omeni xe al mondo; varda mo s'ti vuol che la sia così presto muà de animo. E te voio far sto servizio, e sì no staràve col cuor contento si no vedesse a che muodo la va. E se questo xe la veritae, el ben che la me mostra de voler. Sbio. Aldistu an? Ti no me alai? Di, fia bela, àldistu?

SCENA SETTIMA

ANDRONICO, PITARO, DINA.

DINA Me ciamèvu mi, messiere?

ANDRONICO Sì, sì, fia, vien un puoco zoso. E diràve ben che le done havesse puoco cervelo, benché la mazor parte ghe n'ha puoco, se cossi facilmente custie havesse muà preposito.

PITARO Vila chì, missiere, che l'è vegnù.

ANDRONICO Beh, fia bela, che distu?

DINA De che, messiere? A mo sè mi, a no dighe gnente mi.

ANDRONICO Aldi: st'omo da ben te xe vegnù a domandar da parte de to marìo, e sì havemo fato un pato, che s'ti vuol andar, che te lassa andar; sì an che ti vuol restar, che ti resti. Ti sa ben quel che ti ha con mi e si te lasso mancar. Fa mo co ti vuol e com te piase. Mi una volta no te digo altro.

DINA Che mi vaga con me marìo? Mo on volio ch'a vaghe? A harè agno di dele bastonè. Ma de in bona fè no, ch'a no ghe voò anare. Che se Diè m'ai a no 'l vorae mè haèr cognessù, che l'è cossi fin poltron, com negùn altro che magne pan. Miedio in bona fè no. Messier no, ch'a no ghe vuò anare, che co'l vego, m'è deviso che vega el lovo.

ANDRONICO Basta, baste, baste. Vu me havè mo inteso. Sèu satisfato? Quando ve digo mi che no la voleva vegnir, vu no me 'l volevi creder

PITARO Mo aldì, messiere: el me ven lomè ire dela cavestrela; che el n'è mezz'ora, puoco inanzo ch'a vegnessè a cà, che l'ha dito a Bilora che la ghe volea vegnire, se ben vu a no volivi.

DINA Che? A g'he mi dito che a ghe volea venire? A gh'e dito... che me l'hai squaso fatto dire (com disse la bona femena), a g'he dito un tótene. Laghèlo pur dire, che 'l se l'ha pensò.

ANDRONICO Va' pur in camera, e no criemo pì. Basta, andè con Dio. Che ve par mo? Mi l'averae zurao che la no saràve vegnù. Volio altro?

PITARO No, no, messere: non vi arrabbiate. Sentite, facciamo in questo modo: chiamiamo la tosa qui e vediamo ciò che dice. Se vuole venire, lasciatela venire. Se non vuole, tenetevela e fatevene il sugo che volete¹²³. Che dite?

ANDRONICO Ora parli bene. Ma guarda di non pentirtene, vèh, che credo certo che rimarrai appiedato¹²⁴. Questo sarebbe ben qualcosa. Mi ha detto adesso che non mi lascerebbe per quanti uomini ci sono al mondo; guarda un po' se vuoi che abbia cambiato idea così presto. E ti voglio far questo servizio, perché non starei con il cuore contento se non vedessi come andrà a finire e se è vero il bene che mostra di volermi. Ehi, senti, eh? Tu non mi senti? Di', figlia bella, senti?

SCENA SETTIMA

ANDRONICO, PITARO, DINA.

DINA Mi chiamate me, messere¹²⁵?

ANDRONICO Sì, sì, figlia, vieni un po' giù. Direi bene che le donne hanno poco cervello, benché la maggior parte delle persone ne abbia poco, se costei avesse cambiato idea così facilmente.

PITARO Vedetela qui, messere, che è venuta.

ANDRONICO Beh, figlia bella, che dici?

DINA Di che cosa, messere? Non so, io. Non dico niente, io¹²⁶.

ANDRONICO Senti: questo brav'uomo è venuto a domandarti indietro da parte di tuo marito, e così abbiamo fatto un patto che, se tu vuoi andare, che ti lasci andare; se vuoi restare, che tu resti. Tu sai bene quel che tu hai con me e se ti lascio mancare qualcosa. Fa' come vuoi e come ti piace. Io da parte mia non ti dico altro.

DINA Che io vada con mio marito? Ma dove volete che vada? Avrò ogni giorno delle bastonate. Ma, in buona fede, no che non ci voglio andare. Che Dio mi aiuti, non vorrei averlo mai conosciuto, che è così poltrone, come nessun altro che mangia pane. Mio Dio, in buona fede, no. Messer, no, che non ci voglio andare, che, quando lo vedo, mi pare di vedere il lupo¹²⁷.

ANDRONICO Basta, basta, basta. Voi mi avete inteso. Siete soddisfatto? Quando io vi dicevo che non voleva venire, voi non mi volevate credere.

PITARO Ma sentite, messere: mi fa venire soltanto rabbia, questa scapestrata; perché non è mezz'ora, poco prima che veniste a casa, che ha detto a Bilora che voleva venire via, anche se voi non volevate.

DINA Che? Io gli ho detto che ci volevo venire? Gli ho detto... me lo avete quasi fatto dire (come disse la buona femmina), gli ho detto un cazzo. Lasciatelo pure dire, perché se lo è pensato lui¹²⁸.

ANDRONICO Va' pure in camera, e non gridiamo più. Basta, andate con Dio. Che vi pare ora? L'avrei giurato che non sarebbe venuta. Volete altro?

PITARO *Messiér no, mi, che volivu ch'a vuogia? A vuò dire che Bilora è un mal uomo, e che l'ha puoca volontà de far ben, e che a fassè miegio a dàrghe.*

ANDRONICO *Beh, che vuol dire ste parole? E credo che ghe n'haveremo, mi, de boto. Che me vustu menazar? No me far andar in còlera, che digo da seno, che se daremo zò per la testa da bon seno. Ti me pari una bestia mi, a spazarte in puoche parole, e va via de qua, e nétate presto che questa xe una maxima che no te la voio dar. Me hastu mo inteso? Che voio adesso in sìr de casa, no te lassar trovar, che intravegnerà forsi... Basta. No pì.*

PITARO *Mo anè in vento, ch'a no ve vega mè pì.*

SCENA OTTAVA

BILORA, PITARO.

BILORA *Mo al sangue de Domenesteche! a sai ben dire. A on g'hai criò, né dito che a supia sbandizò, e sì n' hai biastemò, nè niente, vu! Miedio, sangue del mal dela lova, da che càncero sivu? S'haessè biastemò, e se haessè dito ch'a giera sbandizò, a tegno fremamén che 'l me l'harae dò, perchè com a ghe disissi che giera un mal omo e che haea puoco desierio de far ben, el ghe scomenzè a tremolare el sbarbuzale, che 'l no véeva l'ora de ficarse in cà.*

PITARO *Mo te ghe divi vegnìr un può ti, perchè te sbravi! Te me n'incaghi ancora. N'è vero?*

BILORA *Mo a no ve n'incago miga, mo a ve n'he sì puoco gra, che l'è ben puocco.*

PITARO *Mo a dighe ben. Moà, moà, vuòtu vegnìre?*

BILORA *No mi. Anè pure, ch'a ve sé dire ch'a m'hai servio.*

SCENA NONA

BILORA, *solo.*

Al sangue del mal de la zopa, le me va tutte pure ala roessa. Mo... cassì... ch'a 'l roesso elo con le scarpe in su. Mo... cassì, ch'a 'l faghe insmerdare dal rise, ch'a ghe faghe lagare i zuòcoli e la bereta chivèlò. Agno muò che vuògie fare? A son deruinò, ch'a n'he dela vita. L'è miegio ch'al faghe fuora e che a m'in cave i piè. Tamentre supiano s'arabià a no vorae che la no butasse ben. Tamentrena a sè ben mi zò che a m'he pensò. Com vega che 'l vegne fuora, a ghe sborirà adosso de fato, e sì a ghe menarè su le gambe, e lui cairà in tera de fato ala bela prima, e man zò per adosso, per longo e per traerso. Gran fato ch'a no ghe faghe borìr gi uogi e la vita. Poh, sì! Meh, sì! l'harà paura se a fago a sto muò. E po a faelerò da soldò spagnuolo che i sonerà pì d'oto. L'è miegio che proa un pò a che muò a farè. Orbentena, a cavarè fuora la cortela.

*PITARO *Messiér no, io, che volete che voglia? Voglio dire che Bilóra è un brutto tipo, e che ha poca volontà di far bene e che fareste meglio a dargliela*¹²⁹.*

*ANDRONICO *Beh, che cosa vuol dire questo discorso? Credo che ne avremo abbastanza, tra poco. Mi vuoi minacciare? Non farmi andare in collera, che dico sul serio, che ce la daremo giù per la testa da vero. Mi sembri una bestia, a me, a dirtela in poche parole, e va' via di qua, e levati di torno, presto, che questa è una massima che non ti voglio dare. Mi hai inteso? Adesso voglio uscire di casa, non lasciarti trovare, che ti può capitare forse... Basta. Non più*¹³⁰.*

*PITARO *Ma andate al vento, che non vi veda mai più*¹³¹.*

SCENA OTTAVA

BILORA, PITARO.

*BILORA *Ma al sangue di Dominesteche*¹³²! Sapete ben dire. Non gli avete gridato, né detto che sono stato bandito, e non avete bestemmiato, né niente, voi! Per Dio, al sangue del mal della lupa¹³³, di che càncero siete buono? Se aveste bestemmiato e se aveste detto che ero bandito, tengo fermamente¹³⁴ che me l'avrebbe data, perché, come gli dicevate che ero un brutto tipo e che avevo poca voglia di far bene, incominciava a tremolargli la bazza¹³⁵, che non vedeva l'ora di ficcarsi in casa.*

*PITARO *Ma dovevi venirci un po', tu, che adesso urli come un bravo! Te la prendi con me ancora, non è vero?**

*BILORA *Non me la prendo mica con voi, ma ve ne sono poco grato, molto poco.**

*PITARO *Ma dico bene*¹³⁶! Basta, basta. Vuoi venire?*

*BILORA *Io no. Andate pure, che vi posso dire che mi avete servito.**

SCENA NONA

BILORA, *solo.*

Al sangue del mal della zoppa¹³⁷, mi vanno tutte alla rovescia. Ma... lo rovescio io con le scarpe in su. Ma... lo faccio smerdare dal ridere, gli faccio lasciare qui gli zoccoli e il berretto. Ad ogni modo che voglio fare? Sono rovinato, per tutta la vita. È meglio che lo faccia fuori e che me lo tolga dai piedi. Ma, arrabbiato come sono, non vorrei che non buttasse bene¹³⁸. Ma so ben io ciò che ho pensato. Come vedo che viene fuori, gli salterò subito addosso, lo colpirò sulle gambe, e lui cadrà subito in terra al primo colpo, e allora giù, addosso, per lungo e per traverso. È già molto che non gli faccio uscire gli occhi e la vita¹³⁹. Poh, sì! Ma, sì! Avrò paura se faccio in questo modo. E poi favellerò da soldato spagnolo che sembreranno più di otto. È meglio che provi un po' in che modo farei. Orbentena, tirerò fuori il coltello¹⁴⁰.

Làgame vere se la luse. Càncaro, la n'è tropo lusente. El n'harà tropo paura. E po a meto – verbo grazia – che questo cotale supie elo, e mi supie mi, Bilora, che sa ben menare quando el vuole. E sì a scomenzerè a biastemmare e a catare quanti Cristelèisona è in Pava, e la Madrebeata e il Dominesteco. Pota chi te inzenderò e de que zodio, vecio sgureguro maledeto. Che puostu abavare, com a saeràve mé bon. Adesso te vuò cavare el reore del culo. E mena, e dà, tanto che l'harò amazò, e po a ghe caverè la gonela e a ghe la torò mi, e sì al despogiarè da un lò e l'altro mi... e man via corando. E sì a 'l lagherè chialondena stravacò a muò un gran boazón. E sì a venderè po 'l tabaro mi, e sì me comprerè un cavallo mi, e sì a farè un soldò mi, e sì andarè in campo: agno muò a g'he puoca volontè de star a cà. Moà, a me conzarè chive-landena mi. A vorae che 'l vegnisse fuora mi. A no vorae che 'l stesse pì. Tasi. Venlo? Elo vegnù fuora? Sì. Oh càncaro te magne vecio strassinò... Pota de Cribele, mo on elo? A no èlo gnan vegnù? Mo he ben guagnò mo. Guarda che 'l non ghe vegne pì. Tasi... Ala fè me sona che 'l senta vegnire. El ven, sì. A no me g'arciaperè pì. Faze ch'a no ghe vuò borire adosso insina ch'el n'ha serò l'usso.

SCENA DECIMA

ANDRONICO, ZANE, BILORA.

ANDRONICO Chi diavolo xe sta bestia che va da ste ore smorbizando per le contrae? Qualche imbriago? Col malàn che Dio ghe dia, e la male pasqua, che i me ha fato muover quanto sangue ho adosso. Che pagherae una bela cossa esser signor de note, e catarli, chè ghe darae ben altro che susine. Aldistu? Ti no alai, Zane?

ZANE A son chiloga.

ANDRONICO No vegnir. Resta a casa, fa compagnia a Dina, e viènme a tuòr può ale quatr'ore e porta el feràl, sastu?

ZANE A vegnirò icsì press quant a porò, naf dé fastidì.

ANDRONICO El xe meio che vaga de qua, perché passerò el traghetto colà, e sì sarò là in un trato. Zane, sera la porta.

BILORA Ah, te magne el morbo, vecio strassinò, tuò... tuò...

ANDRONICO Oh! fio belo, oh! fio belo... Ohimè, ohimè, fuoco, fuoco, fuoco! che son morto... Oh traditor! Fuogo, fuogo... Ohimè che muoro e son morto...

BILORA Fuogo, fuoco! A te 'l parerè ben dal culo mi el fuoco. Dame mo la mia fémena. Te la divi lagàr stare. Poh, moà a cherzo che 'l sea morto mi. Mo no 'l sbate pì nè pè nè gamba. Poh, l'ha tirà i lachiti elo. Miedio, bondì. L'ha cagò le graspe, elo! Te l'hégi dito?

Lasciami vedere se luccica. Cànchero, non è troppo lucente¹⁴¹. Non avrà troppo paura. E poi metto, verbi-grazia¹⁴², che questo tale sia lui e che io sia io, Bilóra, che sa picchiare bene quando vuole. E così incomincerai a bestemmiare e a tirar giù quanti Cristelèison¹⁴³ ci sono a Padova, e la Madre beata e il Dominesteco¹⁴⁴. Potta di chi ti generò e di quel vecchio giudeo impotente maledetto¹⁴⁵. Che ti possa arrappare come non sarai mai buono. Adesso ti voglio levare lo spino dal culo¹⁴⁶. E mena, e dà, fin tanto che l'avrò ammazzato. Poi gli leverò la gonnella e gliela prenderò io, e così lo spoglierò da capo a piedi, io... e poi via di corsa¹⁴⁷. E così lo lascerei qui stravaccato come un grande caca di mucca¹⁴⁸. E così venderò poi il tabarro, io, e così mi comprerò un cavallo¹⁴⁹, io, e così mi farò soldato, io, e così andrò al campo¹⁵⁰: ad ogni modo ho poca voglia di stare a casa. Via, mi apposterò qui, io. Vorrei che venisse fuori, io. Non vorrei che ci mettesse tanto tempo. Taci¹⁵¹. Viene? È venuto fuori? Sì. Oh il cànchero¹⁵² ti mangi, vecchio strascinato¹⁵³... Potta di Cribele, ma dov'è? Non è neanche venuto giù? Ho fatto un bel guadagno, eh. Vuoi vedere che non viene più. Taci... In fede mi sembra di sentirlo venire. Viene, sì. Non m'ingannerò più. Faccio che non voglio saltargli addosso finché non ha chiuso l'uscio.

SCENA DECIMA

ANDRONICO, ZANE, BILORA.

ANDRONICO Chi diavolo è questa bestia che va a quest'ora a far chiasso per le strade? Qualche ubriaco? Che Dio gli dia il malanno e la mala Pasqua¹⁵⁴, mi hanno fatto muovere quanto sangue ho addosso. Pagherei una bella somma per essere Signore di Notte¹⁵⁵, e trovarli, perché darei loro ben altro che susine. Senti? Tu non senti, Zane?

ZANE Sono qui¹⁵⁶.

ANDRONICO Non venire. Resta a casa, fa' compagnia a Dina, e vieni a prendere poi alle quattro¹⁵⁷ e porta il fanale, sai?

ZANE Verrò più presto che potrò, non datevi pensiero.

ANDRONICO È meglio che vada di qua, perché passerò il traghetto laggiù, e sarò di là in un momento. Zane, chiudi la porta.

BILORA Ah, ti mangi il morbo, vecchio strascinato¹⁵⁸, prendi questo... prendi... (Lo colpisce con il coltello.)

ANDRONICO Oh! figlio bello, oh! figlio bello... Ohimè, ohimè, al fuoco¹⁵⁹, fuoco, fuoco! che sono morto... Oh traditore! Fuoco, fuoco... Ohimè che muoio e sono morto...

BILORA Fuoco, fuoco! Te lo cacerò ben io dal culo il fuoco. Dammi la mia femmina. La dovevi lasciar stare. Poh, via, credo che sia morto, io. Ma non batte più né piedi né gambe. Poh, ha tirato le cuoia, lui. Mio Dio, buongiorno. Ha cagato i graspi¹⁶⁰, lui! Te l'avevo detto¹⁶¹?

Note

¹ Nel dialetto pavano il nome o, meglio, il soprannome *Bilóra* indica la *dònnola*, un animale particolarmente subdolo, aggressivo e sanguinario, che ama assalire i pollai e far strage delle galline. Il nome è molto probabilmente piano: *Bilóra*, come *Pitàro*.

² Corruzione di *Orbene, tieni*. Il significato originale però è andato perduto e l'espressione è divenuta un intercalare. Il monologo di *Bilóra* che entra in scena si può capire e apprezzare se si tiene presente il successivo monologo che *Andrónico* fa quando a sua volta entra in scena (scena quarta): *Bilóra* si lamenta che l'amore prende non soltanto i giovani, ma anche i vecchi; *Andrónico* è contento perché non ha provato l'amore in gioventù e lo prova adesso che è vecchio. Il monologo di *Bilóra* è particolarmente esilarante per i nobili spettatori, perché tutto intessuto di citazioni dotte, che rimandavano alle varie teorie dell'amore della letteratura ufficiale presente e passata: l'*amore onnipotente* di Ovidio, l'*amore come pena* di Andrea Cappellano, il *folle amore* della poesia provenzale, l'amore a cui non si può resistere del Dolce stil novo. C'è anche la confutazione dell'"amore di terra lontana" di Jaufré Rudel: *Bilóra* va a Venezia a prendersi la moglie che gli era stata rapita...

³ "*Al diavolo anche l'amore! Un accidente anche all'amore!*" *Bilóra* si sente oppresso dall'amore... *Potta* però è la *vagina*, che è divenuta una dei tanti intercalari del discorso. Ancor oggi essa compare in imprecazioni simili. Nel dialetto del protagonista le parole provengono dall'alto, dall'esterno del suo mondo, sono recepite in modo approssimativo e distorto, e diventano in molti casi semplici intercalari senza significato. Il termine si trova anche nella coeva *Mandragola* di N. Machiavelli (II, 6).

⁴ *Veramente*. L'avverbio è un rafforzativo, per lo più inutile. Esso è un intercalare, che al protagonista serve come identificazione linguistica e come dimostrazione di cultura. La sua lunghezza contrasta con le parole sincopate del dialetto. L'impotenza reale si trasforma in rivalessa a livello linguistico: il protagonista è orgoglioso e spavaldo, perché conosce una parola difficile, che usa per infiorare il linguaggio che adopera.

⁵ *Bilóra* sa di essere a Venezia: vi è andato per riportare a casa la moglie. Ma non conosce la città e ne è intimidito. È abituato alla realtà della campagna.

⁶ Il protagonista parla dell'amore di cui ha sentito parlare. Un argomento strano, che egli interpreta a suo modo. Qui lo scrittore celia con l'amore dotto: fa calare su un contadino ignorante l'onnipotenza dell'amore. I risultati, per i nobili spettatori, sono straordinariamente comici. I precedenti letterari della commedia si trovano nella cultura toscana del Quattrocento, ad esempio nella *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici (1447-1492).

⁷ *La mia donna, la mia poveretta*. C'è un senso di affetto nell'espressione. Ma non si va più in là di questo po' di affetto *verbale*. Il linguaggio diventa improprio appena il protagonista esce dal suo mondo reale e linguistico. Egli usa una terminologia presa dal contesto religioso da cui è stato colonizzato.

⁸ Il viaggio dal contado di Padova a Venezia – circa 40 chilometri – è vissuto in termini drammatici ed epici: l'impresa lo ha reso stanco di vivere, lo ha stroncato. Così si mette a parlare tra sé e sé a voce alta. In realtà la paura

non è verso il passato, ma verso ciò che lo attende: si trova in una città sconosciuta, che cosa deve fare?

⁹ Qui, ma anche per tutto il monologo, Ruzante sviluppa il tema virgiliano che "*omnia vicit Amor, et nos cedamus amori*" (*Egloghe* X, 69-70). Il paragone agricolo è conveniente, ed è entrato nei proverbi. I precedenti letterari più vicini si trovano sempre nella *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici (1447-1492) e nella produzione letteraria toscana del Quattrocento.

¹⁰ *Cànchero*, come più sopra *cagasangue*, è un modo amichevole e quasi affettuoso di chiamare o di rivolgersi a qualcuno. *Cànchero* fa riferimento all'omonima malattia; *cagasangue* invece alle emorroidi, una quasi malattia. Tutte cose comuni. L'abuso delle due parole ha fatto perdere il significato iniziale: sono divenute due semplici emissioni di voci, che non sono sentite come offese da chi è interpellato in tal modo.

¹¹ *Batoste*. Qui *Bilóra* le prende addirittura dal dio Amore, un concetto personificato. Egli si sente come un cane bastonato, che ad ogni momento ha paura di prenderle.

¹² Lo scrittore fa il verso alla teoria dell'*amore come pena* cantato da Andrea Cappellano (sec. XIII) e ripreso da tanti altri autori del suo tempo.

¹³ Il ragionamento è lineare, l'amore, i giovani, il vecchio. Così appare l'argomento o l'antefatto della commedia: il vecchio gli ha portato via la moglie. L'ha portata in città. Nella *Mandragola* (1518) di Machiavelli c'è un presentatore che, svolta la sua funzione, scompare subito; e l'antefatto è fatto conoscere agli spettatori dal dialogo tra il protagonista Callimaco e il suo servo.

¹⁴ Il termine è usato in modo offensivo. Ma subito dopo il motivo si spiega: il vecchio è pieno di denari.

¹⁵ Lungo i canali dell'entroterra veneziano. Era il lavoro che i contadini facevano piuttosto che rimanere disoccupati. Il lavoro era durissimo, ma era meglio che morire di fame... Il paragone o l'associazione d'idee che segue (moglie-barche) è grottesca ed esilarante.

¹⁶ Il vecchio è ricco, il protagonista è povero, senza neanche un denaro, e affamato. Fame di cibo e fame di sesso sono i punti di riferimento unici e costanti della vita del protagonista e del mondo contadino a cui appartiene.

¹⁷ La fame ha la meglio sull'amore. Ben inteso, l'idea di pagare non è nemmeno presa in considerazione: in tasca non ha denari e normalmente non sa che cosa siano.

¹⁸ Nel dialetto pavano il nome o, meglio, il soprannome *Pitàro* indica il *cesto* o il *vaso di terra*. L'allusione è al carattere o all'aspetto del personaggio. Il nome è certamente piano.

¹⁹ *Pitàro* è sorpreso di vedere *Bilóra* a Venezia, ed esce con quell'espressione. Non si aspettava di trovarlo. L'espressione è amichevole e si usa tra amici. Si trova già nella *Mandragola* (1518) di Machiavelli. L'espressione indica una esperienza molto comune tra la popolazione, aristocratica o popolare che sia: le emorroidi che si gonfiano, fanno soffrire e sanguinano. In questo modo le feci erano frammiste a sangue.

²⁰ *Zio*. *Bilóra* cerca di risolvere il suo problema non rivolgendosi a qualche istituzione statale, ma per via privata, rivolgendosi a suo *barba*. Il termine è usato in senso lato ed esprime rispetto per la persona, che è più importante di chi parla e alla quale si chiede aiuto. Sotto la parola c'è una

captatio benevolentiae, espressa anche da tutta la frase: tu sei più capace e più forte di me, aiutami, sono sicuro che mi puoi aiutare. Bilóra dà del *voi* a Pitàro, invece Pitàro gli dà del *tu*. Ugualmente la Dina dà del *voi* al marito, che invece le dà del *tu*. I rapporti sociali e i rapporti di forza si vedono anche da questi piccoli particolari.

²¹ Pitàro non gradisce l'incontro e non sa che cosa dire. Bilóra è una persona da evitare: è capace soltanto di chiedere e mai di contraccambiare.

²² Bilóra si aspetta che Pitàro gli legga nel cervello, ma questi cade dalle nuvole e gli chiede di che cosa si tratta. Bilóra pensava che tutti sapessero quel che gli era successo: pensa inconsapevolmente che il suo mondo sia il mondo di tutti e che esista soltanto il suo mondo e i problemi del suo mondo. Non riesce a capire che esiste anche – e soprattutto – il mondo degli altri, anzi che ognuno ha il *suo* mondo e i *sui* problemi. Non capisce nemmeno che il suo mondo è insignificante sia rispetto a tutti gli altri mondi messi insieme, sia rispetto ad un mondo qualsiasi di chi è più importante di lui. Forse le stesse cose si potrebbero dire in un modo più pregnante. Egli confonde e mescola il suo mondo interno e il mondo a lui esterno. E fa questo ragionamento: se io so una cosa, la devono sapere anche tutti gli altri; se io ho dimenticato una cosa, basta che la chieda agli altri. Questo modo di pensare si spiega facilmente: il personaggio non ha costituito nessun diaframma tra il suo mondo interno ed il mondo esterno. I due mondi si mescolano senza ordine. La confusione del suo mondo interno è dimostrata anche dal continuo ragionare con se stesso e, in seguito, dal fatto che si sdoppia: egli stesso e il suo avversario veneziano (scena nona).

²³ *Tòtene o tòtano* è un uccello palustre dal collo molto lungo. Il termine è usato in sostituzione di un termine soggetto a interdizione sessuale. Ma con poco successo: i *tòtani* diventano ben presto i *testicoli*. L'equivalente odierno ha le stesse caratteristiche di eufemismo: *le palle*. Ed è unisex: ragazzi e ragazze invitano a non rompere loro *le palle*. Qualcuna, che ha l'animo della filologa e che odia i discorsi approssimativi dice *le ovaie*. La sostanza non cambia, il discorso è e resta sul piano metaforico.

²⁴ Bilóra non ha mai sentito un nome così, perciò lo ricorda e lo riferisce storpiandolo. Per altro è così disorganizzato, che non ha memorizzato bene neanche il nome di chi gli ha portato via la moglie. Poteva soltanto memorizzare il nome: non sapeva certamente scrivere. L'equivoco e la storpiatura delle parole *difficili* sono le occasioni che nessuno scrittore di teatro si lascia sfuggire e che anzi si crea intenzionalmente per far ridere gli spettatori.

²⁵ Pitàro non conosce il fatto né conosce Andrónico. Si limita a confermare quel che gli sembra di avere capito dalle parole di Bilóra, che il *rubamogli* abita in quel portone.

²⁶ Bilóra non vuole litigare, non vuole portare la questione in tribunale. Si accontenta di riavere indietro la moglie. È un giusto compenso – pochi marchetti, una moneta di scarso valore – per i servizi sessuali che questa ha reso al vecchio (glieli addebita anche se prima lo aveva considerato impotente, ma gli affari sono affari). Farebbe il bravaccio, ma ha paura che il vecchio se la prenda con lui o lo faccia affogare in qualche canale. Perciò chiede aiuto a Pitàro.

²⁷ Sono i canali di Venezia, putridi e inquinati, usati per scaricare rifiuti di tutti i tipi. La morte era sicura...

²⁸ *Suscettibile*.

²⁹ Pitàro dà i suoi consigli, ma Bilóra non capisce, non sa che cos'è la *captatio benevolentiae*. Pitàro non dice il nome del vecchio: non lo conosce, perciò lo chiama *messer bello, messer caro*. Bilóra fraintende, e non riesce a capire che l'interlocutore dà consigli generici e non ha informazioni precise sul vecchio.

³⁰ *Andróchene* è corruzione e storpiamento di *Andrónico*, un nome eroico ed elevato, addirittura straniero: dava più prestigio. Deriva dal sostantivo greco *ανηρ, ανδρός, uomo* + l'aggettivo *νικουζ, νικη, νικουυ, vincitore*. Insomma significa *uomo vincitore*. Nel seguito si vedrà quanto Andrónico sia vincitore (è impotente e ci lascia la pelle)! Forse gli spettatori risalgono al nome, forse no. Intanto ridono e poi vengono a sapere il nome corretto del vecchio veneziano.

³¹ Lo *zio*, che è più esperto della vita, dà i consigli: vai a chiederla con le buone maniere e mostrandoti rispettoso... Ma per ora non si vuole coinvolgere in prima persona. Prevede già che Bilóra gli chiederà aiuto...

³² La cosa è importante: è uno che si limita a gridare o è uno che si mette a picchiare? Bilóra ha una grande esperienza delle *susine*, cioè delle batoste, dalla vita.

³³ Piazza san Marco, luogo d'incontri e di contrattazioni.

³⁴ Anche qui Pitàro risponde con le informazioni che desume da Bilóra o con ciò che Bilóra si aspetta di sentirsi dire. L'espressione di Pitàro è una mezza imprecazione, che è divenuta un intercalare. Come tanti altri intercalari ha perso qualsiasi riferimento all'oggetto che doveva indicare. Si è trasformata in una semplice emissione di voce. Faceva senz'altro riferimento al *sangue di Cristo*, che riceveva una particolare attenzione durante la Settimana Santa. Il *sangue* si trova però anche in un'altra mezza imprecazione: *caga-sangue*. Il linguaggio contadino non riesce ad uscire dal suono delle parole. Assomiglia ad un "buco nero", che risucchia quanto incontra e non fa uscire nulla da sé. Il linguaggio corretto, proprio, ufficiale è invece del tutto opposto: il termine indica un oggetto e soltanto quello; lo indica in un modo specifico e univoco. Non esistono sinonimi in senso assoluto, ogni termine sottolinea un'area o un aspetto specifico dell'oggetto indicato. Proprio nel Quattrocento in seguito allo sviluppo delle stamperie e alla necessità di fare traduzioni i vocabolari bilingui o trilingui hanno uno sviluppo enorme.

³⁵ *Fingi di niente, che la cosa non ti riguardi*. Un grande consiglio.

³⁶ La *s-ciavina* è la sopravveste o una coperta pesante. Per traslato in gergo diventa il *cappotto* di botte.

³⁷ Dina ha seguito il vecchio, perché può mangiare, bere ed essere "ben servita e riverita" come dice un'altra espressione del linguaggio popolare. I popolani potevano mangiare poco, non erano serviti, dovevano servire e riverire. Di qui questi ideali di vita *irraggiungibili*. Pitàro ricostruisce immediatamente quello che è successo e perché. È aiutato anche dalle – poche – informazioni che ha sul vecchio, che conosce almeno di vista: lo avrà incrociato più volte percorrendo quella strada.

³⁸ Bilóra vuole fraintendere: il vecchio non può farle i servizi sessuali che sa fare lui. Pitàro precisa: c'è un servo che li serve tutti e due.

³⁹ Va a urinare. Così ha la possibilità di sganciarsi da Bilóra e di non perdere tempo. Poteva ritornare e poteva fare a meno: l'avrebbe deciso poi. Il motivo di questo andarsene emerge chiaramente in seguito. Qui e altrove Pitàro conferma sempre ciò che Bilóra vuole sentirsi dire: Andrónico è impotente, c'è soltanto Dina in casa... Bilóra non si accorge mai che è lui la fonte delle notizie del *bugiardo* Pitàro.

⁴⁰ *Potta del càncero* è un'espressione oscena, ma è anche una combinazione senza senso di parole. "Ma potta pure così" significa "ma vada pure così". Nel linguaggio normalizzato le parole hanno un significato diretto e descrittivo, cioè sono usate in *sensu proprio*, anche se permettono poi un oculato *uso improprio*; in quello dialettale hanno invece un significato per lo più indiretto ed emotivo. Qui come altrove emerge la pratica *scorretta* del linguaggio da parte di un appartenente al popolo: la convinzione che le parole si possano assemblare tra loro senza nessun limite e senza nessun divieto. Questa pratica è presente anche in seguito.

⁴¹ Le *còlzere* sono i *piumini* per le coperte. È abituato a prenderle.

⁴² Trema dalla paura.

⁴³ In senso affettuoso.

⁴⁴ *Parlare*. La *favella* è la lingua, il parlato. L'etimologia è latina: *fabular*, parlo. Il termine è popolare. In italiano diventa *confabulo*, parlo con qualcuno.

⁴⁵ Sopra l'aveva chiamata *la mia cristiana*, qui si presenta come *il tuo cristiano*. Il termine cambia però significato: *la mia poveretta* (in senso affettuoso) diventa *colui che ti vuol bene*.

⁴⁶ Dina si preoccupa della presenza di Bilóra, ma subito dopo gli ubbidisce. L'abitudine alla sottomissione ha il sopravvento. La moglie dà del *voi* al marito, mentre Bilóra le dà del *tu*.

⁴⁷ La donna obbedisce subito. Tra i due non c'è né litigio per la fuga della donna (e per i motivi che l'hanno portata alla fuga) né alcuna manifestazione visibile di affetto. I contadini non ci sanno fare. Non ci sono abituati. Per far ciò, serve cultura. Non ce l'hanno.

⁴⁸ "Dà pure per scontato che la costringerò a darmi qualcosa." Bilóra parla tra sé e sé. La *susina* è un frutto, ma qui indica qualche soldo, come è detto subito dopo, o qualche vantaggio. Altrove indica le *batoste* che Bilóra si è preso (scena prima). Questo è uno dei tanti casi in cui il linguaggio è usato in modo non normalizzato, improprio, metaforico. Dina si comporta allo stesso modo. Poco dopo risponde con un "Buonasera!", che significa "Non ci credo proprio!". Il potere e l'efficacia sulla realtà del linguaggio normalizzato sono legati proprio al suo uso diretto (ogni termine indica un unico oggetto) e alla normalizzazione del suo uso indiretto (le figure retoriche). In tal modo si elimina qualsiasi fraintendimento fra chi parla e chi ascolta.

⁴⁹ Bilóra pensa a quel che può guadagnarci: qualcosa, qualche denaro. È la terza volta che lo dice. La fuga della moglie può diventare la sua fortuna economica: bisogna sapere sfruttare le occasioni favorevoli... La fame di cibo e la povertà economica gli fanno dimenticare tutto, il motivo per cui è venuto a Venezia e le capacità amatorie di cui si era vantato poco prima. Egli è capace di pensare soltanto una cosa alla volta, non riesce a pensare in modo organizzato e a largo respiro. Ad esempio: convinco mia moglie a tornare

a casa e, già che ci sono, cerchiamo insieme di derubare il vecchio.

⁵⁰ La donna è senza volontà: pensa di dovere ubbidire, come al solito. Ma teme di essere picchiata per quel che ha fatto.

⁵¹ Bilóra la rassicura e trova una giustificazione per lei, ma anche per lui: non sei andata via volentieri con il vecchio. Nessun riferimento al fatto che lei faceva la fame e che lui per di più la batteva. Ma i panni sporchi si lavano in famiglia! Un'altra omissione è costituita dalle corna che il protagonista si prende o gli sono messe in testa. Non se ne parla mai. Ma, quando lo stomaco brontola di fame, non si può guardare a particolari insignificanti come questo. Non c'è tempo per il delitto d'onore.

⁵² "Ti giuro sopra la mia fede..." La fede è chiaramente la fede in Dio. La cultura contadina deve molta alla cultura ecclesiastica. Il rapporto con la religione è però ancipite: accanto alle invocazioni ci sono le imprecazioni. E in proposito Bilóra, ma anche Pitàro ci sanno fare! I loro discorsi sono pieni d'intercalari che uniscono il nome di Dio e dei santi con termini sessuali.

⁵³ La donna indica i difetti del vecchio. Li dice *al marito*, per non toccare i motivi per cui se n'è andata da casa e per non dire che lì sta meglio. Tutto ciò avrebbe potuto irritare il *manesco* Bilóra. I difetti sono veri, come risulta anche dal monologo di Andrónico (scena quarta) e la disturbano, ma li usa anche istintivamente per sviare il discorso e per farsi compatire. Ha per la testa i piccoli problemi della nuova casa, mentre del marito ricorda soltanto che la picchiava.

⁵⁴ A partire da questa battuta Bilóra cerca di persuadere la moglie a tornare a casa. L'argomentazione è indiretta (i giovani non si capiscono con i vecchi). Dina non lo ascolta e continua con il filo dei suoi pensieri (il vecchio le fa schifo). Bilóra allora entra nel discorso di Dina (il vecchio è un letamaio). La donna s'inalbera (sa dire soltanto cose sporche). Bilóra riprende l'opera di persuasione con un altro argomento, che non è privo di una sottigliezza psicologica (vuoi ritornare a casa tua?). La donna dice che lei vorrebbe ma che l'amante non vorrebbe, e riprende a dire quel che l'amante le fa. Bilóra insiste (ma tu vuoi o non vuoi?). La donna dà una risposta ancipite (vorrei e non vorrei). Allora Bilóra devia il discorso sull'amante. La donna lo invita ad andare via (caro fratello, andate via...). Bilóra non dice le parole che la controparte vorrebbe sentirsi dire (ti voglio bene, ti amo più di lui, a casa nostra stai meglio), perché non le sa dire e perché è vero proprio il contrario.

⁵⁵ Dina ha anche bisogno di sfogarsi, perché è caduta dalla padella alla brace. Lo può fare soltanto con Bilóra, l'unica persona che conosce a Venezia. Se poteva scegliere, l'avrebbe fatto con un'altra donna.

⁵⁶ La *vergogna* o, meglio le *vergogne* sono gli organi genitali. L'uso traslato si trova già in Omero (*Odissea*, VI, 129). Qui però il termine per metonimia indica la *merda*, che è il soggetto della frase successiva: "...ma [la merda] gli deve essere andata da un'altra parte, non è vero?". *Da un'altra parte*, cioè nel membro di Andrónico. Bilóra intende alludere all'impotenza del veneziano e, indirettamente, al suo vigore sessuale.

⁵⁷ Bilóra, che non ha capito la piccola strategia della moglie, rincara la dose, ma la donna lo ferma: si comporta male come sempre. Poco dopo la donna gli dice che Andróni-

co le vuole bene. Bilóra, che ancora non capisce, le chiede un tozzo di pane. La donna si prende un'ultima vendetta...

⁵⁸ Nessuna scenata: vuoi tornare a casa o vuoi rimanere qui? Bilóra si comporta come se la cosa non lo riguardasse. Altrove Pitàro gli aveva detto di comportarsi come se la fuga della moglie non lo riguardasse (scena seconda). Il comportamento di Bilóra è comprensibile: non è mai stato protagonista nella vita, non riesce a capire la realtà, né la moglie, né Pitàro, né il vecchio.

⁵⁹ La donna non ha una volontà propria: il vecchio non vuole che lei se ne vada, perciò neanche lei vuole andarsene. Per di più è servita e riverita...

⁶⁰ *Lo giuro* sopra l'anima mia. Il dialetto e chi parla il dialetto ricorre alle ellissi di là del ragionevole. La lingua ufficiale invece fa il contrario: già normalmente le cose sottintese sono troppe, e possono dar luogo a inconvenienti. Se poi si va nella direzione opposta di aumentarle... La differenza tra interlocutori normali e interlocutori dialettali è questa. I primi sanno che nella comunicazione c'è una *fonte emittente* e una *fonte ricevente* e che conviene essere chiari, cioè ridurre al minimo i *rumori*, le espressioni ambigue, i fraintendimenti, sempre in agguato e sempre pericolosi. I secondi fanno il contrario, credono alla lettura del pensiero, e sono costantemente convinti che quel che pensano, quel che sanno e quel che vogliono sia immediatamente conosciuto e capito dalla controparte, nell'accezione in cui essi lo pensano e con i sottintesi o i presupposti che essi vi hanno incluso. Insomma costoro credono alla telepatia. Il fatto è che non hanno esperienza della comunicazione e, quando succedono fraintendimenti, danno la colpa alla controparte o all'interlocutore, che non li avrebbe capiti. Non danno mai la colpa a se stessi, che hanno emesso un messaggio, una comunicazione, che si prestava *anche* ad altre interpretazioni.

⁶¹ Dopo le critiche i complimenti: il vecchio è uno schifo ma mi vuole bene e mi fa star bene. La donna aveva bisogno anche di un po' di amore e di affetto (e di benessere), oltre che di attività sessuale, di stenti e di percosse, a cui la sottoponeva il marito.

⁶² *Mi farai andare in collera*. Più avanti Andrónico, che è un altolocato, avrà invece le *fumane*.

⁶³ *Bestemmiare*. Bilóra fa una specie di minaccia preventiva, per far cedere la donna ai suoi propositi. L'*anconéta* è l'*immagine sacra* o l'*immagine votiva*.

⁶⁴ La donna non sa a quale delle due volontà maschili vuole o deve sottomettersi. Anche nella risposta successiva si considera un semplice oggetto, come se non avesse volontà e come se la decisione non la riguardasse.

⁶⁵ Con Bilóra. Dina ha abbassato la voce e parla tra sé e sé. A parole ha ceduto al marito, ma di fatto sceglie di rimanere con il vecchio. Forse ha pensato che di lì a poco poteva morire e lasciarla unica erede del patrimonio.

⁶⁶ *Cribele* vale *Cristo*. *Cribele* è una deformazione eufemistica di Cristo, che deriva dal tardo latino *criblum* (<*cribrum*). Nei dialetti settentrionali ha dato *cribbio*, in francese *crible*, una imprecazione che non è tale.

⁶⁷ Il soldato è un campione di forza, di coraggio e di spavalderia. Ha anche uno *status symbol*, l'arma con cui combatte. Per un contadino, che si trovava nell'infimo grado della scala sociale, anche la posizione di un soldato, che era di poco superiore alla sua, diventava appetibile e un

ideale di vita. Negli eserciti del tempo e dei secoli successivi i soldati erano sempre richiesti, ma la domanda era sempre superiore all'offerta: la disciplina era dura e il salario modesto. E si moriva non in battaglia ma di una delle infinite epidemie o malattie possibili, che erano endemiche negli accampamenti.

⁶⁸ Sembra che Bilóra capisca che la moglie gli preferisce il vecchio, con cui ha un migliore tenore di vita. Perciò la accusa di *tirare indietro il culo*, cioè di fare marcia indietro, di voler restare con il vecchio e di non volerlo seguire. Di qui anche l'imprecazione finale – *Schifosa che sei!* –, quando si accorge che la moglie si è ritirata in casa e gli ha chiuso la porta in faccia.

⁶⁹ La donna fa un cenno con la mano. Bilóra la picchiava. La società se la prendeva con lui, ed egli si scaricava sulla moglie. La donna è preoccupata di prendere batoste, ma è rassegnata. Prenderle faceva parte della sua condizione femminile e dei doveri coniugali. Poteva anzi preoccuparsi se il marito non la picchiava...

⁷⁰ La donna esegue la volontà altrui e si sottomette all'uomo senza opporre resistenza. È talmente abituata a sottomettersi e a pensare con la testa altrui, che non si accorge della contraddizione in cui cade: farà quel che vorrà Andrónico o, in ogni caso, farà quel che volete voi. Se le parole avessero un senso, dovrebbe seguire immediatamente il marito... Per altro la contraddizione è soltanto apparente: essa ha ben fissa nel capo l'idea che deve fare la volontà altrui. E dà ragione all'uomo che ha più vicino, e/ma gli dà ragione ma senza troppa convinzione, come se la cosa non la riguardasse o non avesse alcuna importanza. D'altra parte neanche Bilóra coglie la contraddizione, neanche lui parla come se cose avessero importanza o lo riguardassero. Essi hanno perso – o non hanno mai avuto – il contratto con la realtà di se stessi e con la realtà delle cose.

⁷¹ Bilóra deve soddisfare la sua fame, e chiede. La fame sessuale è dimenticata. Egli non si fa problemi di opportunità: vede la possibilità di scroccare un pranzo, e lo fa. Per di più subito dopo conta le monete e si preoccupa di non spenderle tutte, di risparmiare, di *tesaurizzare*. Ricchezza significa non *tenore di vita*; significa *possesso* di monete o di monete metalliche preziose, insomma *tesaurizzazione*.

⁷² Dina ha imparato rapidamente a maneggiare il denaro; e, dandogli alcune monete, si prende una rivincita su di lui, povero in canna, che non le ha mai portato denaro in casa. Ma Bilóra non capisce la vendetta della donna, anzi è ancora più contento: chiedeva soltanto un pezzo di pane, ed ora riceve denari e addirittura può andare a mangiare all'osteria!

⁷³ *“E se (succede che) non la trovo?”* Bilóra è preoccupato dal *gran fatto* di non trovare la locanda in fondo alla via. Nel dir questo mostra di non conoscere una proposizione semplice come quella introdotta dal *se*. Nel testo la congiunzione *se* è usata una sola volta, nella forma di *sen* (scena terza): la consonante finale è aggiunta a sproposito, perché il protagonista non ha dimestichezza con il termine. Mentre egli si volta, Dina entra in casa e chiude la porta.

⁷⁴ Bilóra ha poca dimestichezza con il denaro, e si mette a contare una per una le monete che ha ricevuto. Ricorda ancora la prima che ha speso: era innamorato... La *moraglia* o *muraiuola* è una moneta di rame o di altra bassa lega, in genere scura perché ossidata. Il *cornacchione* era una mo-

neta d'argento che aveva impresso un cimiero con due ali spiegate, che sembravano due corna. Il *tròn* o lira *trona* era una moneta coniata a Venezia nel 1472, che recava l'immagine del doge Nicolò Tron. L'unica moneta di un qualche valore.

⁷⁵ *Zane*, cioè *Gianni, Giovanni*, è un generico nome di servo. In certi manoscritti si trova *Tonin*, che in altre commedie è pure servo o fante bergamasco. Il linguaggio che il personaggio adopera non è mai veneziano.

⁷⁶ *Tuttavia*. È la solita reminiscenza del latino studiato in gioventù. Tutto il monologo di Andrónico si può capire ed apprezzare soltanto confrontandolo con il monologo iniziale di Bilóra (scena prima).

⁷⁷ Andrónico si abbandona ai ricordi della sua giovinezza. E ricorda ciò che gli amici gli dicevano: chi non pensa alle donne da giovane, ci penserà da vecchio. E s'immedesima in quando era giovane. Quest'evasione lirica fa il verso a F. Petrarca e al petrarchismo del suo tempo.

⁷⁸ Ruzante prende in giro l'uomo innamorato, che passa il tempo a sospirare e che ha la testa tra le nuvole. Qui però l'autore fa riferimento non all'uomo innamorato, ma all'uomo che ha la testa fra le nuvole, che pensa e che non agisce. Andrónico ha aspettato la vecchiaia per mettersi ad agire. Un acido e velenoso riferimento a tanti nobili poco attivi e rimasti celibi o per inappetenza sessuale o per paura delle donne o perché rimasti attaccati alle gonne della madre, che li ha distolti dalle attenzioni verso il sesso femminile.

⁷⁹ "*Le ultime azioni non rispondono alle prime.*" Il vecchio non ha più le capacità sessuali della gioventù. È divenuto quasi impotente e un po' si lamenta. Usa una reminiscenza giovanile, per descrivere eufemisticamente la sua condizione. Da giovane, quando studiava il latino, il suo stato era diverso.

⁸⁰ *Nec plus ultra*, non andiamo più oltre, chiudiamo il discorso, non parliamone più. Andrónico usa più volte questa espressione latineggiante. Ogni tanto spunta la cultura letteraria e raffinata del vecchio veneziano.

⁸¹ *Ragazza*, in senso affettuoso. Al tempo significava anche *donna da partito e massaia o fantesca*. Andrónico – come più sopra Bilóra – non parla al pubblico, parla tra sé e sé, tra sé che parla e sé che ascolta. A voce alta, come normalmente si fa quando c'è un altro interlocutore. La lettura silenziosa o il pensiero silenzioso, a bocca chiusa, è una scoperta che sarà fatta secoli dopo.

⁸² *Concludendo brevemente*. Andrónico fa parte della classe bassa o medio-bassa, ha una cultura infarcita di latino e si esprime usando quella cultura anche quando parla da solo.

⁸³ Ruzante fa il verso alle donne di fine Quattrocento e alle poesie che ricevono dai loro innamorati.

⁸⁴ *In conclusione*. È la consueta reminiscenza latina del vecchio veneziano.

⁸⁵ Andrónico fa la sua professione di fede a proposito delle donne. La Dina gli ha rinnovato lo spirito e la vita. E, poco dopo, anche le gambe: si sente capace di fare alcuni balli molto impegnativi.

⁸⁶ La differenza (e la contrapposizione) tra padrone/padrona di casa e servo/serva è ridotta ai termini più essenziali: il padrone *comanda*, il servo *ubbidisce*.

⁸⁷ Due danze molto diffuse e molto note nella Venezia del tempo.

⁸⁸ *Tira su, alza* il chiavistello.

⁸⁹ Andrónico pensa che sia la Dina ad aprirgli. Quando si accorge che è il servo, impreca e cambia rapidamente tono di voce.

⁹⁰ "*Che cosa volete?*" *Zane* (o *Tonin*) non è veneto, non dice "*Comandi!*"; è bergamasco, dice "*Che cosa a voi piace?*". Il verbo e la costruzione francese con *plaisir* si trovano anche nel *Decameron*: "*Se vi piace*", "*S'il vous plaît*".

⁹¹ Andrónico sente freddo e vuole le piccole gioie della vita: un po' di caldo quando è in casa. Quando esce, il fuoco è spento, perché bisogna risparmiare. Egli è ricco, ma senza esagerare. Il mezzanino è una stanzetta più piccola delle altre, situata tra il primo piano e il piano nobile oppure tra due piani più alti. Era usata particolarmente d'inverno, perché si riscaldava più facilmente.

⁹² Bilóra non riflette sulla stranezza della cosa: con la scusa di andare a urinare, Pitàro l'aveva lasciato solo con i suoi guai. Né si accorge della risposta incerta di Pitàro, che non sa che cosa rispondere e che teme che le sue intenzioni siano troppo visibili. Inizia con un *Beh*, e poi commette un altro errore...

⁹³ Pitàro è ritornato, e fa una domanda a cui Bilóra avrebbe risposto con soddisfazione: *hai mangiato?*, e poi chiede più precisamente se il vino era buono. Ma come fa a sapere tutte queste cose e perché è ritornato? Di nascosto ha assistito al dialogo tra la Dina e Bilóra, ha visto che la donna dava qualche denaro al marito, poi ha visto il marito andare all'osteria. Perciò è ritornato. Ora pensa di... Bilóra continua a non insospettirsi. È proprio nato per farsi ingannare!

⁹⁴ Pitàro decide d'intervenire: può esserci un qualche guadagno. Così dai consigli passa a proporsi come concreto intermediario tra Bilóra e Andrónico.

⁹⁵ Queste parole mostrano che ha spiato l'incontro tra marito e moglie. Mostrano anche che Bilóra *prima* non si è accorto di essere spiato, *ora* non nota queste parole rivelatrici dette da Pitàro. Così non può accorgersi se lo *zio* è tornato con qualche seconda intenzione: farsi pagare o qualcosa di simile. Intanto Pitàro è incoraggiante e trasmette a Bilóra la sicurezza che ce l'avrebbero fatta: "*Gli dici subito che la tosa verrà via anche se lui non vuole...*".

⁹⁶ Bilóra pensa che un cittadino sappia difendere le sue ragioni meglio di quanto possa fare lui stesso. È il potere della cultura, che i contadini non hanno. E la cultura è una prerogativa della città.

⁹⁷ *Per il sangue di Cristo!* È una mezza imprecazione. *Per il sangue di...* è il prefisso di tante altre imprecazioni di Bilóra e di Pitàro.

⁹⁸ Bilóra vive il mito del soldato, forte, coraggioso e sicuro di sé. Egli però non è sicuro che la minaccia sia efficace. Altrove non è nemmeno sicuro che la Dina sia disposta a ritornare a casa da lui. Egli non conosce la realtà, né ha strumenti per dominarla. Chiede aiuto a Pitàro e alla fine della commedia si abbandona a una violenza fine a se stessa. Un po' di sesso e un po' di cibo sono gli ideali primi e ultimi della sua vita. Il sesso è variato e allietato con un po' di busse alla moglie. D'altra parte bastonare le mucche (quando si avevano) o bastonare la moglie era la stessa cosa.

⁹⁹ Bilóra forse si vanta o forse è stato effettivamente soldato. Sta di fatto che non ha appreso né il coraggio né come fare a sbrigarsela da solo. Ha bisogno di un cittadino, Pitàro. Più sotto si vanta anche di essere stato bandito. Per sicurezza ripete per una seconda volta a Pitàro di dire ad Andrónico che è stato soldato.

¹⁰⁰ *Discorso*. Il termine è dotto. La cultura contadina s'impadronisce dei termini che piovono dall'alto.

¹⁰¹ Gli organi genitali rinsecchiti. Gli *scofón* o *scufón* sono dei calzerotti di filo grosso o di lana, usati per tenere caldi i piedi.

¹⁰² Il verbo deriva dalla *cipolla scalogna*, che secondo la cultura popolare porta sfortuna. Chi doveva o poteva nutrirsi soltanto di questa cipolla era veramente *scalognato*, cioè era veramente sfortunato: era un *morto di fame*.

¹⁰³ Pitàro chiede ancora il nome a Bilóra, che non lo sapeva prima e non lo sa adesso. Così si getta all'avventura, ad attaccare l'avversario senza conoscerne nemmeno il nome. Per altro, quando se n'era andato, non ha avuto l'idea di chiedere il nome di chi abitava in quel portone. Bilóra non capisce in che mani si è messo.

¹⁰⁴ *Messiere*, *messiér* e *missiér*, cioè *mio signore*, è l'espressione usata dagli interlocutori. Deriva dal latino *meus* e *senior* (mio + comparativo di *senex*, *senis*, vecchio), e indica rispetto o sottomissione o *capatio benevolentiae* nei confronti dell'interlocutore. *Messere* o *messiér* o *ser* è la trasformazione (o la corruzione), piuttosto considerevole, subita dal termine latino nel linguaggio cittadino o dotto. Il linguaggio popolare, più lento nelle trasformazioni, è talvolta più vicino all'originale. Esso, comunque, risente di un duplice condizionamento: la lingua popolare ereditata, le parole usate da chi è più importante nella gerarchia sociale (cittadino, ecclesiastico, datore di lavoro, padrone). Usare queste parole non è soltanto un atto di riverenza, ma anche un modo per diventare importanti e per innalzarsi nella gerarchia sociale: nelle convinzioni degli interessati basta cambiare linguaggio, per cambiare classe sociale... Cadendo nell'uso popolare, queste parole dotte sono spesso storpiate.

¹⁰⁵ *Parlare*. Pitàro conosce se stesso e conosce il motivo della sua visita. Dà per scontato che sappia le due cose anche l'interlocutore. È cultura e mentalità popolare questa convinzione che le conoscenze e le convinzioni, che uno ha, non siano ricchissime soltanto nella propria (o nell'altrui) mente, ma siano comuni. La cultura ufficiale invece sa che *niente* (o quasi) è ovvio in sé né, tanto meno, per le due parti. Le informazioni vano sempre esplicitate.

¹⁰⁶ Bilóra si ripete per la terza volta: ora diventa *bandito*... Un bandito che ha bisogno di aiuto da Pitàro: non capisce la contraddizione. In vita egli non è mai stato protagonista. Ed anche quando una faccenda lo riguarda non è capace di agire in prima persona.

¹⁰⁷ Andrónico parla con Dina o, molto più probabilmente, con se stesso. L'aveva già fatto al momento della comparsa in scena. L'aveva fatto anche Bilóra agli inizi della commedia. Il fatto era normale. Nel Medio Evo si leggeva a voce alta o almeno muovendo le labbra, ed era visto con diffidenza chi leggeva in silenzio.

¹⁰⁸ Pitàro non conosce il vecchio. Gli dà del *voi*. Andrónico invece lo conosce e lo chiama per nome. Gli dà del *tu*. I rapporti di classe sono rispettati. I rapporti di forza sono

completamente sfavorevoli a Pitàro. Andrónico ha il potere che gli deriva dall'informazione, dal *sapere*. Anche in questo caso lo scontro tra i due personaggi si trasforma in uno scontro tra due culture e due spazi diversi: cultura cittadina e città, cultura contadina e contado. Ed emerge la superiorità della cultura cittadina, davanti alla quale il cittadino emarginato (Pitàro) o il contadino inurbato (Bilóra) devono cedere le armi.

¹⁰⁹ *Di credenza*, cioè *in gran segreto*. Dieci parole (a Dina aveva detto *una* parola): Pitàro monta la cosa, ma è un po' intimidito, perché il vecchio lo conosce *di nome*, mentre lui lo conosce soltanto *di vista* (e per quel poco e male che gli ha detto Bilóra). Lo scontro gli si preannuncia già sfavorevole.

¹¹⁰ Pitàro cerca di usare un linguaggio ricercato, che non gli viene bene. E fa ridere i nobili spettatori.

¹¹¹ Pitàro suggerisce ad Andrónico di mettersi nei panni degli altri. Il tentativo di persuasione è modesto: non si vede perché il vecchio si dovrebbe mettere nei panni degli altri, di Bilóra danneggiato, se egli ha tutto l'interesse di essersi presa e di tenersi la ragazza.

¹¹² Da stranieri, da estranei, quindi una cosa che non si fa. In realtà tra Venezia e Padova c'era la stessa distanza fisica e culturale che c'era tra la terra e la luna. Venezia considerava l'entroterra un semplice territorio da sfruttare o in cui far sorgere le ville dove fare la bella vita.

¹¹³ Pitàro gli rinfaccia d'essere impotente. Un'osservazione ben poco diplomatica e sicuramente controproducente: egli ripete all'interessato ciò che si erano detti Bilóra e lui. Non capisce che con Bilóra, che si vanta delle sue prestazioni sessuali, conviene parlare dell'impotenza del vecchio; ma che con il vecchio quello è l'argomento da evitare nel modo più assoluto: non ha esperienza di vita né di uomini. E non si accorge, come prima non se n'era accorto Bilóra, che la strategia vincente era un'altra: erano due contro uno, per di più vecchio; dovevano lasciar perdere i discorsi, entrare in casa con le buone o con le cattive, portare via con la forza la Dina, che al massimo avrebbe gridato e calciato. Insomma doveva far valere con la forza i (presunti) diritti di Bilóra, cioè del marito. Era partito con una discreta *captatio benevolentiae*, ed ora dice una cosa vera, ma assai irritante per le orecchie dell'interlocutore, che giustamente si offende. Se è impotente sono problemi suoi, che non riguardano Pitàro.

¹¹⁴ Bilóra visto da Andrónico.

¹¹⁵ Al tempo una delle spezie più preziose e costose.

¹¹⁶ *Immediatamente*. È una delle reminiscenze della cultura giovanile di Andrónico.

¹¹⁷ La *falda* era la parte più inferiore dell'armatura. Completava la *corazzina* proteggendo le reni e le cosce.

¹¹⁸ L'uomo forte per Bilóra è rappresentato dal *soldato* o dal *bandito*. Le figure sociali *negative* per la società costituita diventano *positive* per gli esclusi e gli emarginati di questa società. Per Andrónico invece è rappresentato da una figura più prestigiosa: *san Giorgio*, che ha spada e mantello, i capelli alla moda, un cavallo. Ed è anche santo.

¹¹⁹ Pitàro si preoccupa di Bilóra e subito dopo di sé, ambedue danneggiati se Andrónico non lascia la ragazza. Non si chiede perché Andrónico non si dovrebbe tenere la ragazza e fare i suoi interessi, né perché dovrebbe fare gli interessi

di Pitàro (e di Bilóra). Se lo faceva, forse trovava qualche argomento per convincere l'avversario.

¹²⁰ Gli argomenti di Pitàro sono assolutamente nulli. Il vecchio li può respingere senza difficoltà. Egli ne cerca altri, ma la qualità non migliora.

¹²¹ Andrónico gioca senza pietà con le parole: trasforma *despiera*, cioè *dispera*, in *dispieda*, cioè *si toglie lo spiedo*. Nel voluto fraintendimento di Andrónico il testo suona così: PITARO *Volete che si dispiedi, che si tolga lo spiedo?* ANDRONICO *Io non voglio che si tolga lo spiedo. Se è dispiedato, se si è tolto lo spiedo, che vada a farsi infilare uno spiedo da arrosto nel culo!* Sempre gentile. Sono i vantaggi della propria cultura aristocratica. La battuta è ancora più feroce e più volgare se si tiene presente che Andrónico vuole vendicarsi di Pitàro, che senza educazione gli ha ricordato che il suo mestolo non è fatto per la pentola della Dina. Perciò lo invita – visto che è un uomo e non una donna – a provare lui a farselo mettere nel culo. Ma non con una normale attività sodomitica, bensì con uno spiedo lungo e tagliente, possibilmente incandescente, che lo penetra di retro. Così egli versava sale sulla ferita: lo sfinire anale aveva già i suoi problemi e le sue lacrime di sangue con le emorroidi...

¹²² “*Orsù, basta, non vado oltre, altrimenti mi arrabbio sul serio.*” Il paragone è agricolo: in autunno dai campi arati sorgono le *fumane*. La terra si riscalda prima dell'aria, perciò l'umidità di cui è intrisa evapora e provoca una nebbiolina, appunto la *fumana*.

¹²³ Pitàro pensa di cavarsela in questo modo apparentemente neutro: conta sul fatto che la Dina ha detto a Bilóra che avrebbe abbandonato in ogni caso il vecchio. Ma non ne era sicuro nemmeno Bilóra...

¹²⁴ *Apetao* significa *attaccato, appiccicato* al gioco che l'interessato sta tentando. Andrónico avverte Pitàro che non concluderà niente, si sta sbagliando circa la risposta della ragazza.

¹²⁵ Al marito da del *voi*, al vecchio dà del *messere*. La distanza di classe per ora resta.

¹²⁶ Come se in casa ci fosse qualcun altro... Dina, come sopra, continua con il suo atteggiamento passivo. O dell'uno o dell'altro, per lei è la stessa cosa. D'altra parte nessuno dei due partiti era appetibile: il marito la faceva morire di stenti, il vecchio era schifoso. La donna, se mai aveva sperato una vita decente, ora è al di là di ogni speranza. Nulla potrebbe andare peggio di come va la sua vita. Che fare, allora? L'unica possibilità e l'unica via percorribile è quella di adattarsi.

¹²⁷ Bilóra visto dalla Dina. Lei sarebbe la cerbiatta su cui il lupo si avventa. L'aspetto ispido e il profilo da donnola di Bilóra non era rassicurante nemmeno per la moglie.

¹²⁸ La donna si arrabbia e ribadisce che l'ha costretta lui. Presa dalla foga, si lascia sfuggire di bocca espressioni forti.

¹²⁹ Fallita la *captatio benevolentiae* e l'accusa d'impotenza, Pitàro ricorre alle minacce: Bilóra è un brutto tipo, è meglio che gliela diate. La donna resta una cosa su cui discutere e da attribuire al più forte. Non viene ascoltata neanche quando esprime chiaramente la sua volontà.

¹³⁰ “*Non dico niente di più!*” Andrónico usa ancora l'espressione latina *nec plus ultra*.

¹³¹ “*Andate in rovina!*” Lo dice quando Andrónico è entrato in casa. Questa imprecazione mostra l'impotenza e l'insuccesso di Pitàro, che cerca la rivalse con le parole.

¹³² Corruzione di *Domine, tecum*, “O Signore, con te...”. Bilóra rimprovera Pitàro di non avere gridato abbastanza e di non avere detto che è stato bandito: così si faceva intendere. Insomma più uno grida, più possibilità ha di aver ragione e di zittire l'avversario. La giustizia rituale appartiene ai tribunali.

¹³³ Il *mal della lupa* è la bulimia, cioè una fame esagerata, insaziabile, come quella di una lupa affamata.

¹³⁴ *Pro certo habeo*, ho per certo che..., sono sicuro che... Si tratta di una costruzione latina finita nei pensieri di Bilóra, caduta dal cielo della letteratura dotta o della cultura ufficiale.

¹³⁵ Il mento molto sporgente.

¹³⁶ Pitàro risponde irritato e con sarcasmo: vuoi che io ti aiuti e poi mi tratti così?! Egli ha fatto fatica per niente: la piccola ricompensa – i denari datigli da Dina – che si aspettava da Bilóra è sfumata. Ma lascia perdere e dopo il momento di stizza invita Bilóra ad andare con lui, sempre nel tentativo di sottrargli qualche moneta. La risposta di Bilóra è ugualmente sarcastica e irritata. Subito dopo i due si separano o, meglio, Pitàro se ne va e Bilóra resta solo.

¹³⁷ È un male sconosciuto. *Zopa* significa *zolla di terra*. I mali reali non sono sufficienti, se ne inventano anche di immaginari. Forse il male dei morti? O il male della terra, che non produce? Anche la terra si ammala... Niente affatto: le cose stanno diversamente, e sono molto più semplici. *Al sangue di...* è un prefisso che si trova in molte altre imprecazioni che lo stesso protagonista usa. Per il resto dell'imprecazione Bilóra ha fatto la stessa cosa di tante altre volte. Ha assemblato ben *tre* termini, che tra loro non avevano alcun legame: *al sangue di...*, *per il male di...*, e il termine finale *zopa*, la *terra*, con cui è quotidianamente in contatto. In un momento eccezionale serviva un'espressione o, meglio, una imprecazione eccezionale: un assemblaggio triplo poteva andare bene. Così il risultato finale sarebbe stato particolarmente potente. L'espressione così formulata, come tutti gli altri intercalari di Bilóra e di Pitàro, non ha alcun significato. Questa conclusione non è però esaustiva. Dietro alle espressioni approssimative o non significanti sta un uso *magico* del linguaggio: il linguaggio è capace di condizionare o di modificare la realtà. Bilóra, Pitàro e la cultura contadina ne sono assolutamente convinti: lo vedono fare anche da coloro che possiedono la cultura cittadina, che essi si sforzano d'imitare ed anzi di accentuare – come in questo caso – per dotarla di un potere d'intervento ancora maggiore. In realtà essi non hanno capito che il potere della cultura cittadina sulla realtà è di altro tipo: dipende dal rapporto univoco tra parola e cosa indicata, dall'elevato numero di parole per indicare l'elevato numero di cose, e dalla complessità e dall'articolazione della rete teorica (la grammatica e la sintassi). Questa è la magia della cultura cittadina; e soltanto per questi motivi essa è capace di esercitare *potere* sulla realtà.

¹³⁸ “*Non vorrei che non germogliasse bene*”, cioè “*Non vorrei che la cosa non andasse per il verso giusto*”, come intende Bilóra. Togliendo la litote, la frase diventa: “*Non vorrei che le cose andassero storte (o per il verso sbagliato)*”.

to) ”. Questo è un altro esempio di linguaggio improprio, metaforico, da contado.

¹³⁹ Mentre parla, Bilóra gesticola. Da buon contadino, che vive in mezzo ai campi, più che parlare, urla, cioè schiamazza. Due contadini in mezzo ai campi non si avvicinavano mai, quando dovevano parlare. Si mettevano a urlare, per farsi sentire.

¹⁴⁰ E fa le prove dell’azione che pensa di fare. Egli non conosce il pensiero astratto e la simulazione nella propria mente. Deve esprimersi normalmente con le parole e con i gesti.

¹⁴¹ Il coltello è arrugginito: non lo usa da molto tempo. Le occasioni di usarlo sono mancate.

¹⁴² *Verbi gratia*, cioè *per esempio*. In qualche modo l’espressione latina è finita nel vocabolario di Bilóra...

¹⁴³ Corruzione di *Christe, eléison*, “O Cristo, pietà.”. Il piano di battaglia ha quattro fasi: l’aggressione verbale (le bestemmie), l’aggressione fisica (il colpo di coltello), il furto dei vestiti e la fuga.

¹⁴⁴ Corruzione di *Domine, tecum*, “O Signore, con te...”. Bilóra se la prende con la Madonna, poi con Dio e quindi con la madre di Andrónico, colpevole di averlo generato. Nelle imprecazioni è sistematico e ordinato. Questo è tutto l’ordine di cui è capace.

¹⁴⁵ Bilóra se la prende prima con la madre e poi con il padre di Andrónico. Offende il padre con l’accusa di essere un giudeo, cioè un usuraio. Gli ebrei, in genere usurai, non suscitavano simpatia tra la popolazione, che si vedeva predata. Venezia è una delle prime città che nel Quattrocento li relega in un ghetto.

¹⁴⁶ Bilóra si prepara psicologicamente allo scontro: studia le mosse e le prove, prima di metterle in pratica. In corsivo sono le parole che Bilóra si prepara a dire ad Andrónico. *Che ti possa arrappare* significa “*Che tu possa avere un’erezione come non hai mai avuto*”. Il senso dell’augurio è però del tutto opposto: “*Ben ti sta, che non ce l’hai e che perciò ti lamenti!*”. Lo *spino* è la voglia di rubare la moglie a Bilóra. Bilóra si propone di levarglielo di dosso. Dopo l’offesa ai genitori il protagonista passa all’offesa/accusa d’impotenza.

¹⁴⁷ Bilóra pensa di rubare i vestiti al vecchio. E prepara il piano di battaglia e fa già piani per il dopo battaglia: vendere i vestiti del vecchio.

¹⁴⁸ Sono nere, ampie, sottili, odorose. Possono raggiungere cm. 50 di diametro. Si possono anche seccare e usare d’inverno come combustibile. L’immagine agricola rende bene l’idea del corpo di Andrónico disteso per terra, inanimato.

¹⁴⁹ Un mantello non vale certo un cavallo, ma Bilóra non ha esperienza e non sa fare i conti. Confonde il *desiderio* di possedere *la roba* con la *realtà* di possedere. La cultura e la modestia o, meglio, l’impotenza della cultura di Bilóra si rivela anche nella costruzione sintattica, estremamente semplice: “e così... e così... e così...”.

¹⁵⁰ Ad arruolarmi come soldato. La Dina è dimenticata. Viene detto subito dopo. Di Dine se ne potevano trovare quante se ne voleva. È dimenticato anche l’affetto. Più sopra aveva detto: “*La mia cristiana*” e, parlando con la donna, di sé aveva detto: “*Sono il tuo cristiano*”. Ed anche affettuosamente: “*Matta!*”.

¹⁵¹ Bilóra si è sdoppiato. Si dà degli ordini.

¹⁵² Questo è l’ultimo *cànchero*, il venticinquesimo. Nella cultura popolare le *parole vuote* hanno grande spazio. Oltre a questa si devono aggiungere tutte le altre imprecazioni. La parola *potta* è usata dieci volte; l’espressione *al sangue di...* almeno otto volte. Il numero delle *parole vuote* è direttamente proporzionale all’incapacità di controllo sulla realtà.

¹⁵³ *Strascinato*, perché trascina male i suoi anni e il suo corpo. E quindi *sfasciato*, *sgangherato*.

¹⁵⁴ Imprecazioni del tempo: “*Che Dio gli mandi un accidente!*”. Se le scorte di viveri erano finite, non si superava l’inverno e prima di Pasqua si finiva all’altro mondo. Andrónico vorrebbe essere un Signore della Notte, Bilóra invece vorrebbe esser soldato o bandito: ideali diversi e desideri diversi di classi diverse per difendersi o per aggredire la realtà ostile.

¹⁵⁵ Sono i magistrati che devono preoccuparsi della tutela del buon costume e della sicurezza notturna. Di notte in città uscivano i pipistrelli ed anche coloro che dovevano guadagnarsi in qualche modo la vita. L’illuminazione delle strade era di là da venire, e si faceva grande uso di fanali, cioè di lanterne. La prima città illuminata di notte è Parigi verso la fine dell’Ottocento.

¹⁵⁶ Il servo è quasi un vegetale. Misura (o risparmia) anche le parole.

¹⁵⁷ Alle 22.00. Il giorno iniziava alle ore 18.00 di oggi. Andrónico lascia a casa la donna, si preoccupa per lei, e va a fare un giro per le calli o nelle osterie lì vicine. Deve rispettare i riti *maschili* della vita sociale.

¹⁵⁸ Bilóra ripete l’imprecazione che in precedenza si era preparato a dire (scena nona, fine: “*Oh il cànchero ti mangi, vecchio strascinato...*”). Poi – all’azione *verbale* segue l’azione *fisica* – lo colpisce con il coltello arrugginito. Non usava né controllava da anni quello strumento. Non ne aveva cura. Lo teneva, ma si era dimenticato dell’uso per cui era stato costruito e per cui lo aveva acquistato.

¹⁵⁹ “*Aiuto! Aiuto!*” Andrónico chiede aiuto, ma per attirare di più l’attenzione grida *al fuoco!*, una minaccia sempre incombente nelle città del tempo, costituite per lo più da casupole di legno. Bilóra, che vive nel contado, non riesce a capire le parole del cittadino. Nel 1666 Londra è interamente bruciata da un incendio di enormi proporzioni. Ma il fuoco era un pericolo costante per tutte le città.

¹⁶⁰ I *graspi* o *raspi* sono quel che resta del grappolo d’uva dopo che sono stati tolti gli acini. I contadini (ma non un cittadino come Andrónico) del grappolo mangiavano tutto, acini e graspi. I graspi, particolarmente legnosi, non erano aggrediti dagli acidi dello stomaco, e quindi erano espulsi interi con le feci. L’espressione è usata in modo metaforico ed improprio, per dire che qualcuno muore. Ma nelle ultime parole ci sono altre espressioni metaforiche o improprie: “mio Dio” e “buon giorno”, anzi, “Mio Dio, buon giorno”. Più sopra Dina aveva detto “Buona sera” e intendeva “Non ci credo”. L’espressione però, secondo i contesti, poteva avere anche altri significati. Qui Bilóra invoca Dio, ma senza esprimere il consueto sentimento di devozione, sottomissione o richiesta d’aiuto, che si associa all’invocazione. Dice soltanto una parola *vuota*, senza significato. E unisce *questa* parola *vuota* all’*altra* parola *vuota*, senza significato e non pertinente. Anche in questo caso particolarmente importante usa, come altrove, *più* parole *vuote* per indicar-

ne l'importanza. Bilóra, come Dina, non ha capito in quale contesto si usano i termini né che essi si usano in modo proprio, per facilitare la reciproca comprensione e per evitare fraintendimenti. In questo caso le diverse espressioni vuote dovrebbero indicare la gioia di essersi vendicato di Andrónico. Chi usa il linguaggio in senso proprio si comporta in modo del tutto opposto: evita i discorsi metaforici e usa i termini o le espressioni improprie soltanto per abbellire o per rendere più efficace il discorso.

¹⁶¹ Bilóra continua a parlare con se stesso. Si potrebbe pensare anche che parli a voce alta, senza pensare a quello che dice (l'espressione, correttamente usata, implica un interlocutore), o che parli al morto (cosa impossibile) oppure che si rivolga al morto per dirgli qualcosa come: "Ti avevo avvisato!". Aveva appena detto: "Buongiorno", un'espressione del tutto fuori luogo e priva di significato in questa circostanza, stando ai parametri del linguaggio normalizzato. Più sopra (scena nona, fine) aveva detto a se stesso: "Taci!". Ma l'ipotesi è inadeguata. Il fatto è che Bilóra usa costantemente il linguaggio in modo non normalizzato, cioè in modo improprio; e che ugualmente ha un cervello non normalizzato, che confonde *interno* ed *esterno*. Non ha una corretta visione della realtà esterna come di una realtà *esterna e indifferente* a ciò che egli dice, pensa, desidera. Egli è convinto che le parole abbiano una capacità *magica* di modificare la realtà. Per questo motivo aveva fatto più volte accumuli di parole. Invece il rapporto delle parole con la realtà è diverso, è più complesso. Ma egli non lo capisce e non potrà mai capirlo. La sua cultura e la sua esperienza non glielo permettono. Il linguaggio normalizzato permette un *uso proprio* come un *uso improprio*. Tuttavia l'*uso improprio* non è governato dal caso o dall'arbitrio (è il caso di Bilóra), ma rispetta costantemente le regole specifiche. Le figure retoriche possono essere considerate un esempio di *uso improprio*. Il cervello non normalizzato appare anche nel fatto di non voler capire perché la moglie se n'è andata di casa con un vecchio cittadino (la batteva e le faceva soffrire la fame); nel fatto di accusare (e di continuare ad accusare) Andrónico di avergli rubato la moglie e nel non voler tenere presente che la moglie si è rifiutata esplicitamente di tornare da lui; nel fatto di commettere un omicidio per futili motivi (rubare i vestiti al vecchio) e senza tenere conto delle conseguenze (la pena capitale). In Bilóra tutto è stravolto: pensiero, linguaggio e percezione della realtà.