TEATRO STABILE TORINO
QUADERNI

IL TEATRO STABILE DI TORINO E IL SIGNIFICATO E LA FORTUNA DEL RUZANTE OGGI

10

I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTA' DI TORINO

N. 10

SIGNIFICATO E FORTUNA DEL RUZANTE OGGI / LA MOSCHETA / L'ANCONITANA / I DIALOGHI / DOCUMENTAZIONE

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO - 1967

Ho cominciato a lavorare attorno al Ruzante, negli anni del Teatro dell'università di Padova, assieme all'amico Zorzi, e sotto l'affettuosa attenzione dei miei maestri, che erano allora Valeri, Valgimigli, Marchesi, e in particolare Bruno Brunelli che mi introdusse al Ruzante; e nell'autunno del 1950 rappresentai la « Moscheta », recitata per la prima volta nel dialetto originale, e precisamente il 30 settembre 1950 a Rovigo, con Mario Bardella, Giulio Bosetti, Otello Cazzola, Cesco Ferro, Lietta Carraresi, scene di Scandella, testo critico di Ludovico Zorzi. Sono passati tanti anni da quella serata, ed il nome del Ruzante si è via via espanso per le platee italiane e per quelle straniere, attraverso numerosi spettacoli ruzantiani: dalla « Moscheta » che presentai al Festival di Venezia nel 1956, con Cesco Baseggio, Elsa Vazzoler, Antonio Battistella, Giulio Bosetti, Gino Cavalieri, alla « Moscheta » che allestii nel 1960, al Teatro Stabile di Torino, con Franco Parenti protagonista; dall'« Anconitana » ai « Dialoghi » degli ultimi anni nelle loro differenti versioni e nelle loro diverse interpretazioni. Un simile « itinerario » ruzantiano per me è stato sempre fonte di nuove sperimentazioni oltre che di riscontro di risultati, proprio per la qualità del linguaggio ruzantiano e per il consenso che pubblico e critica hanno dato in misura sempre maggiore e pertinente al mio lavoro.

Allora questo « itinerario » ha per me un valore complesso e molteplice: costituisce anzitutto un punto di ricerca della mia esperienza teatrale ed è anche un punto di ricerca del Teatro Stabile di Torino, nella sua stessa prospettiva, poiché il linguaggio teatrale del Ruzante è di una modernità e di una contemporaneità indubbie, proponendo modi d'interpretazione teatrali i più liberi e completi; in secondo luogo è un punto fermo della drammaturgia italiana, attorno cui è stato bene soffermarsi e

lavorare a fondo, dal momento che vi si è riversato l'interesse critico e spettacolare, intellettuale e interpretativo, di generazioni di studiosi e di pubblico, non soltanto in Italia ma anche all'estero, in Francia, in Germania, in America, in Unione Sovietica, e via dicendo, nel corso di questi venti anni.

Questo Quaderno rispecchia i motivi della mia scelta ruzantiana e la scelta di ricerca del Teatro Stabile di Torino: è la testimonianza di un lavoro faticoso e paziente, e di un riscontro attento e preciso italiano e straniero sull'interpretazione ruzantiana. E' anche per me l'occasione di un ringraziamento per tutti quegli attori, tecnici, collaboratori che hanno lavorato accanto a me sul Ruzante, nei diversi spettacoli ed ai quali debbo parecchio entusiasmo e sacrificio, preparazione e attenzione. Per quel che infine riguarda il significato di fondo della ricerca ruzantiana non è un caso che nel momento in cui vengono messi in scena i « Dialoghi » ruzantiani, esca, presso Einaudi, l'opera completa del Ruzante a cura di Ludovico Zorzi, assieme al quale ho cominciato a lavorare attorno al Ruzante, e che è stato in questi anni sempre prezioso collaboratore. Non è nemmeno un caso che i « Dialoghi » siano stati già invitati a rappresentare l'Italia al prossimo festival del Théâtre des Nations: *considerato quindi uno spettacolo fermamente italiano e idealmente rappresentativo della ricerca teatrale in questo momento.*

GIANFRANCO DE BOSIO

Angelo Beolco detto Ruzante

Il recupero del patrimonio ruzantiano al repertorio scenico ed editoriale del nostro tempo è di data recente. Si sa tuttavia che la fortuna del Ruzante culminò nella seconda metà del XVI secolo. Dopo l'applauso dei contemporanei, che celebrarono il suo duplice genio di autore e di attore paragonandolo, secondo la parafrasi retorica dell'epoca, a un Plauto e a un Roscio redivivi e decretandogli clamoroso successo mondano a Padova, a Venezia e a Ferrara, egli ebbe in sorte, postuma, la fama letteraria. Nei settant'anni che corrono tra il 1548, quando fu pubblicata per la prima volta una sua commedia, e il 1617, in cui apparve l'ultima edizione collettiva, le ristampe delle sue opere si succedettero con frequenza, raggiungendo in qualche caso il numero di otto edizioni consecutive. *Famosissimo e nominatissimo* sono gli attributi che precedono costantemente il suo nome sugli antichi frontespizi. Poi, nei secoli successivi, la fama rapidamente decadde, la notorietà si ridusse a cognizione di pochi eruditi: i compilatori dei grandi repertori settecenteschi della nostra letteratura (con l'eccezione del Mazzuchelli) gli dedicarono appena qualche riga, quasi di sfuggita. Le cause di un oblio tanto repentino si sono volute variamente spiegare, sia con la decadenza della Commedia dell'Arte, i cui attori attinsero alle commedie del Ruzante come a una durevole fonte di ispirazione e contribuirono non poco a tramandarne la memoria; sia con l'influsso della cosiddetta questione della lingua, che diminuì grandemente l'interesse dei ceti colti verso la letteratura dialettale.

Gli stessi motivi hanno certamente influito sul ritardo con il quale gli studiosi moderni si sono accostati all'opera del Ruzante e ai problemi di storia letteraria e teatrale ad essa congiunti. Basti pensare che a tutt'oggi manca una edizione critica completa, alla quale il Lovarini attese

per molti anni della sua lunga vita, senza riuscire a condurla a termine; e che soltanto in questi ultimi anni si sono pubblicati per la prima volta alcuni testi trascritti ortofonicamente, secondo moderni criteri di grafia. Il paradosso — cioè lo stato iniziale degli studi ruzantiani, fermi allo studio filologico dei testi, ad onta della elaborazione di un buon numero di presupposti eruditi e del susseguirsi di una aggiornata saggistica critica — è però riscontrabile anche in altri autori italiani che, senza avere le difficoltà lessicali del Ruzante, versano press'a poco nelle medesime condizioni.

Non fa meraviglia che la moderna « riscoperta » del Ruzante si debba alla spregiudicata intelligenza di due letterati francesi, Maurice Sand, figlio della scrittrice George, che per primo ne delineò la figura e l'opera in una voce del suo repertorio di *Masques et bouffons*, e, in epoca più vicina a noi, Alfred Mortier, autore di una monografia in due volumi, la quale, malgrado l'invecchiamento e comprensibili inesattezze e lacune, rappresenta una fonte ancor oggi preziosa per la conoscenza del Ruzante e testimonia di uno sforzo intellettuale non comune.

Il merito della ricostruzione della biografia del nostro autore spetta però ad Emilio Lovarini, il quale, in una serie di articoli sparsi in riviste e volumi miscellanei, oggi non facilmente accessibili, ha raccolto e sottoposto a un paziente lavoro di integrazione notizie di provenienza archivistica, che ci consentono di ricomporre un ritratto abbastanza completo. Ma già nel suo secolo il Ruzante è ricordato più volte dal veneziano Marino Sanuto nei celebri *Diarii*, da Bernardino Scardeone e Sperone Speroni padovani, da Anton Francesco Doni e Benedetto Varchi fuori dei confini della Repubblica; gli eruditi settecenteschi Girolamo Tiraboschi e Giovanni Maria Mazzuchelli registrano pure altri interessanti dati che lo riguardano.

Sappiamo così che Angelo Beolco, noto in seguito con il nome d'arte di Ruzante, nacque intorno alla fine del secolo XV o al principio del XVI da un messer Giovan Francesco, « dottore in arti e medicina » e per qualche tempo rettore dell'Università degli Artisti (cioè della Facoltà di medicina e farmacia dello Studio padovano), discendente da una famiglia di mercanti milanesi trasferitasi nel Veneto intorno alla metà del secolo precedente e arricchitasi con la mercatura e con l'acquisto di terre. Figlio naturale, rimase tra i cinque fratelli un po' in disparte; alla fortunosa carriera politica, che trasse in carcere Ludovico e costrinse all'esilio Pietro Beolco negli anni che seguirono la guerra di Cambrai, Angelo preferì forse il tranquillo raccoglimento delle cure campagnole; e già in questa scelta è da ricercare il primo rapporto con il mondo contadino, approfonditosi quando egli ebbe dalla confidenza di Alvise Cornaro l'incarico di amministratore fondiario, che già svolgeva per i possessi dei fratelli.

La maggior parte delle estati il Beolco la passava nelle ville del Cornaro a Este e a Luvigliano sui Colli Euganei, a Codevigo nel territorio di Piove di Sacco, a Loreo nel Polesine, in quotidiano contatto con la vita dei campi. Gli inverni li trascorreva a Padova, nel palazzo del Cornaro in « contrà del Santo ». La casa del grande signore, quale ce la descrive il Vasari che ne parla nella vita del Falconetto, era la tipica piccola corte del Rinascimento; forse appena più provinciale di quella dei principi ferraresi, mantovani e urbinati, per i limiti di un privato, che pure sapeva eguagliarli nei gusti e nei modi di vita. Vi passava la cerchia della cultura universitaria raccolta intorno allo Studio, dominata dall'aristotelismo riformatore del Pomponazzi e dal platonismo petrarcheggiante del Bembo, e illuminata dal rapido passaggio di Erasmo; vi si movevano artisti, letterati, scienziati, e dame e cavalieri della nobiltà padovana e veneziana: un mondo vario e composito, che conciliava l'umanesimo un po' astratto di quella cultura con le realistiche istanze della politica e degli affari, cui sembrava proporre personale modello lo spirito equilibrato e sereno del capo di casa, allora nella pienezza della maturità.

In questo ambiente aristocratico, e tuttavia aperto

alla comprensione dell'*humus* contadina fermentante nel tessuto sociale delle città (la *patavinitas* liviana anticipa la nozione di pavanità?), il giovane Beolco maturò la sua formazione artistica, favorita dal rapporto con spiriti a lui congeniali; come Giovan Maria Falconetto, l'architetto della bella Loggia eretta in un angolo ombroso e appartato del giardino circondante le case del Cornaro, nella quale il Ruzante allestiva la rappresentazione delle sue commedie e dei suoi « dialoghi »; e costruttore, pure per le commedie dell'amico, del primo teatro moderno coperto, in una villa di caccia del Cornaro a Fosson di Loreo: oggi scomparso, ma che sicuramente precorse e preparò l'Olimpico del Palladio.

E fu presso l'ospitale amico e signore che il Ruzante venne a morte quando già toccava l'apice della sua fama, il 17 marzo 1542. In quei giorni l'Accademia padovana degli Infiammati doveva porre in scena, sempre in casa del Cornaro, la tragedia *Canace* dello Speroni, nel corso di una grande festa con musiche, danze in costume e un magnifico convito: presidenti designati erano Alvise Cornaro, Alessandro Piccolomini e Angelo Beolco. Quest'ultimo, regista generale della festa, avrebbe anche dovuto prendere parte alla rappresentazione, sostenendo per la prima volta un ruolo tragico. La sua morte sopraggiunse a troncare i preparativi, e a segnare il destino della lugubre tragedia dello Speroni, che dopo varie peripezie non venne mai rappresentata. Il Ruzante fu sepolto di fronte alla casa paterna nella chiesetta di San Daniele presso il Pra' della Valle, dove ancor oggi si legge una iscrizione tombale, che ricordiamo perché è l'unico documento dal quale si apprende che il Ruzante morì ancora giovane, in età di quarant'anni.

A parte quelle per lungo tempo attribuitegli, come la *Rodiana* (che apparve in tutte le edizioni sotto il suo nome, pur essendo vivacemente rivendicata dal Calmo), le opere del Ruzante giunte fino a noi sono le seguenti: la *Pastoral*, in versi, inedita fino a una quindicina d'anni fa, quando fu pubblicata dal Lovarini; la *Betìa*, pure in

versi, stampata dal Lovarini in una versione mutila dei primi due atti, e della quale esiste una redazione integra ancora inedita in un manoscritto del Museo Correr; la *Moscheta*, la *Fiorina*, l'*Anconitana*, la *Vaccària* e la *Piovana*, commedie in prosa di varia fisionomia, ma rispettanti la partizione canonica in cinque atti; i *Due dialoghi in lingua rustica* e il *Dialogo facetissimo*, più noti con i titoli moderni di *Reduce*, *Bilora* e *Ménego*; un gruppo di operette minori, comprendente due *Orationi*, un *Rasonamento*, uno *Sprolico* (cioè una sorta di prologo *passe-par-tout*), una *Littera* all'amico Alvarotto e alcune composizioni in versi, che lo scrivente ha avuto la ventura di rintracciare in un codice della Marciana pochi anni fa. Molto, dunque, se confrontato al quasi nulla salvatosi dei suoi contemporanei e predecessori; anche rispetto a una produzione che fu senza dubbio assai più feconda, come lasciano supporre espliciti accenni di altri autori ad opere perdute e tutta una serie di induzioni che è possibile ricavare dall'esame delle opere giunte fino a noi.

Questo frammentismo è una delle cause della prima difficoltà che si incontra nello studio del teatro ruzantiano, l'impossibilità di stabilire una precisa successione cronologica delle varie commedie. Questa è d'altronde di molta importanza, perché ad essa risale il difetto comune a gran parte della critica sul Ruzante, di aver voluto distinguere nel suo svolgimento artistico la successione di due momenti distinti ed opposti: il periodo giovanile e il più maturo, il primo di ispirazione istintiva e originale, il secondo, che avrebbe inizio intorno al 1530, di elaborazione riflessa, in cui l'arte del Padovano scadrebbe verso forme di imitazione classica: un passaggio, in altri termini, dal poeta « istintivo e per così dire selvatico » (R. Viola) al letterato scolastico e accademizzante. Perfino il Croce, tendenzialmente avverso a un tale genere di schemi, finì per accogliere una distinzione tanto artificiosa, o meglio, basata su criteri di natura esclusivamente letteraria, che astraevano in

primo luogo dalla valutazione della sostanza teatrale dei testi. Studiando il Ruzante sotto questa luce, e cercando di esaminare la sua figura non isolatamente, ma inquadrata nell'ambito della intera letteratura pavana, è agevole convincersi di questa contraddizione nell'attuale ritratto critico, che non appaga chi creda di scorgere sempre conservata l'unità di sviluppo della sua produzione.

L'esame delle prime opere, come ad esempio della *Pastoral*, ritenuta, per l'imperfetta conoscenza che se ne aveva, non più che una esercitazione scolastica di debuttante, rivela una originalità già matura pur nella formale adesione ai « generi » correnti e tradizionali; mentre l'accertamento di nuovi dati cronologici e la più nitida lettura delle singole opere nella loro successione e giustapposizione consentono di far cadere l'apparente contrasto dei due periodi, il giovanile di creatività spontanea e il più maturo di elaborazione riflessa, a favore di uno sviluppo assai più coerente e omogeneo; e lasciano intravvedere l'immagine, che sentiamo tanto più aderente alla realtà, di un Ruzante costantemente letterato di sensibile e raffinata cultura, che in una felice stagione della sua vita di scrittore (coincidente con la fioritura dei *Dialoghi*, della *Betìa* e della *Moscheta*) riuscì ad essere artista di vigorosa e ispirata originalità poetica.

Con questa interpretazione concordano le notizie biografiche, che mostrano, sfrondate dei romantici fiori dell'umiltà delle origini e della povertà che lo avrebbe perseguitato per tutta la vita, il Ruzante educato e vissuto tra gente dotta e civile, compagno ed emulo dei *nobiles juvenes patavini* (come lasciò scritto un contemporaneo) e che da sole parrebbero sufficienti a dissolvere il ritratto elaborato dai demopsicologi dell'ultimo Ottocento, del genialoide sregolato, ignorante, tutto casualità e istinto, dietro il quale senti pesare il *cliché* dell'artista « maledetto », tipico prodotto della cultura romantica. Né ci sarebbe da meravigliarsene: è una prova

di più che lo studio di tutti i grandi scrittori cosiddetti popolari — dal Poliziano al Folengo al Magnifico Lorenzo — conduce immancabilmente alle stesse conclusioni.

La letteratura veneta del Quattrocento *exeunte* rivela piuttosto lo sforzo sincretistico, con il quale i talenti più avvertiti si prefiggono di rinnovare dall'interno le consuetudini umanistiche mediante l'innesto di motivi e forme attinenti alle consuetudini popolari. Il trapianto avviene per gradi, a livelli stilistici diversi: l'umanistico-maccheronico e il dialettale-plebeo, entrambi suturati da una comune ricerca dell'effetto espressionistico. Il quadro della letteratura veneta di questo periodo offre anzi una interessante verifica della validità di un noto modello auerbachiano, volto ad accertare la presenza della teoria classica dei « livelli » di stile nella rappresentazione letteraria; la cui applicazione in questo settore consente di allargare il panorama di una ideale storia del realismo nella nostra letteratura, attuata per mezzo di una metodologia stilistica. Essa giova a definire il carattere non necessariamente anti-umanistico, e d'altronde nemmeno popolare (nel senso romantico dell'aggettivo) dei due filoni, maccheronico e pavano, in cui si sdoppia la letteratura della provincia veneta sullo scorcio del secolo. Tifi Odasi e il circolo dei maccheronici pre-folenghiani che a lui fanno capo travolgono nel ridicolo la venerata maestà del latino, esprimendo una tradizione parodistica di umori cittadini, legata all'ambiente goliardico e alla cultura universitaria; gli ignoti autori dei *mariazi* e degli altri poemetti pavani registrano, un gradino più sotto, l'aspra parlata delle plebi suburbane, declassandola a una parafrasi appena caricaturale.

Lo stesso schema culturale sollecita una rilettura odierna del teatro ruzantiano. E' chiaro ad esempio che anche nel gruppo delle opere maggiori il Beolco immette la sua ispirazione nell'organismo già predisposto dalla tradizione: è il suo tributo di letterato ai canoni della poetica del tempo, che egli accoglie senza sentirsene troppo costretto. Così le sue commedie sono tutte in

apparenza rispettose della legge pseudoaristotelica delle tre unità, di tempo di luogo e di azione, della suddivisione canonica in cinque atti, preceduti da un prologo o da più prologhi; così la mescolanza dei vari dialetti (di solito, oltre all'italiano letterario dei veneti, il pavano, il veneziano e il bergamasco); così la scelta dei soggetti, lo schematismo di certe situazioni, l'ossequio stesso alla stereotipata convenzionalità dei « generi » trovano riscontro nel teatro in lingua di allora. La sua originalità sta semmai nell'aver saputo adattare al proprio sentire quegli schemi e quelle convenzioni, utilizzandoli come mezzo di arricchimento dei suoi temi fondamentali.

Tuttavia la pertinenza degli elementi tecnici profusi nella costruzione delle commedie merita eguale e forse maggiore interesse, in quanto impegna una più complessa parte della personalità artistica del Ruzante e gli assicura un posto di primo piano nella storia teatrale di ogni tempo. Conviene a questo punto ricordare che il Beolco, oltre che autore, fu anche abilissimo interprete delle sue commedie; e fu proprio l'eccellenza raggiunta nel rappresentare il personaggio di Ruzante, che gli valse l'identificazione e il soprannome con il quale divenne *famosissimo* presso i contemporanei. Di questo nome, che ha tanto attirato la curiosità dei lettori e dei critici, egli stesso improvvisa una stravagante spiegazione etimologica in una scena dell'*Anconitana*, derivandolo dal verbo *ruzzare:* « Quando giera putato (ragazzo), che andasea con le biestie, sempre mé a' ruzava o con cavale, o con vache, o con scroe, o con piegore. E po aea un can, ch'a' me l'aea arlevò, che a' l'aea usò ch'a' me 'l menava a man, ch'a' dissè (che avreste detto): " L'è un asenelo ". A' ruzava sempre mé con elo, a' ghe dasea in lo volto, purché a' me poesse des-ciapare (potessi appartarmi) e andar drio qualche maciòn (cespuglio) a ruzar con elo. E perzòntena (perciò) i me messe lome Ruzante, perché a' ruzava »; dove è quanto meno probabile un doppio senso allusivo alle perversioni del narratore, un accenno ai rapporti sessuali non rari

dei contadini con i loro animali, che ci rassicura sul valore ironico della frase. Si sa invece che a un certo momento della sua carriera di uomo di teatro, il Beolco fece proprio il nome del suo personaggio favorito, assumendolo da un cognome molto diffuso (e ancora non del tutto scomparso) tra gli abitanti di Pernumia, il paesetto a pie' dei Colli Euganei presso Padova, dove forse egli nacque e visse i suoi primi anni. Un *laorador* del luogo aveva il suo stesso nome di battesimo, Angelo Ruzante; è anzi da pensare che il Beolco abbia tipizzato il suo rustico personaggio proprio su questo individuo (forse anch'esso ben noto alla cerchia degli spettatori padovani di casa Cornaro: un capoccia, un fattore che teneva i contatti con il padrone residente in città), offrendoci così uno dei più concreti esempi che si conoscano sulla genesi dei « personaggi fissi » che diedero origine alle maschere. Quanto al cognome ' Ruzante ', come altri cognomi-soprannomi veneti di origine latino-romanza, che riflettono il modo di essere o di agire espresso dal participio presente (del tipo ' Bonfante ', ' Malfante ', ' Vivante '; e si pensi alla serie dei loro confratelli in *-ante*, che, specie nei poemi del Pulci e del Boiardo, è copiosissima: Argante, Radamante, Sacripante); il cognome ' Ruzante ' sembra connettersi al verbo *ruzare*, ' ronzare ', ' sussurrare ' e anche ' parlare borbottando, in maniera non chiara '; onde il significato semasiologico potrebbe essere assai prossimo a un ' colui che parla ronzando, brontolando ' (un vezzo, o difetto, alquanto diffuso nelle parlate contadine). Nulla a che vedere, dunque, con il senso di ' scherzoso ', ' vivace ' e simili, con il quale altri autori si sono provati a spiegare il nome. Ne consegue che la grafia ' Ruzante ' con la scempia, da noi adottata, sembra da preferirsi alla forma ' Ruzzante ' con la doppia: prodotto quest'ultima di un cultismo grafico, che ricalca la forma in lingua apparentemente più ovvia e riferibile. Si aggiunga infine che l'unica lettera autografa del Beolco reca in calce la firma ' Ruzante ', secondo la grafia e il probabile significato pavano.

Le eccezionali qualità di attore del Beolco ebbero certamente la fortuna di essere coadiuvate dagli altri elementi di quella compagnia semi-professionistica di dilettanti (e si intenda l'apparente bisticcio considerando che dilettantesco, senza il margine di riserve tecniche ora implicito nel termine, è tutto il teatro colto del tempo), che egli formò nella cerchia dei suoi nobili amici: una delle prime « compagnie stabili » di cui si abbia ricordo nella prima metà del Cinquecento. Il Beolco ne era già direttore all'età di circa vent'anni, come appare dalle citazioni del Sanuto sotto l'anno 1520; con essa fu ripetutamente a Venezia e partecipò, in lizza con l'Ariosto, ai festeggiamenti svoltisi a Ferrara nel 1529 in occasione delle nozze di Ercole d'Este con Renata di Francia. Dei compagni del Ruzante, un cronista ci dice soltanto il nome di tre: erano Girolamo Zanetti per la parte di Vezzo (il servo protagonista della *Vaccària*), il Castagnola per quella di Bilora, e Marco Aurelio Alvarotto — rampollo di una famiglia della nobiltà padovana — per quella di Menato, il personaggio che divenne il *partner* principale del capocomico, il *compare*, la spalla di alcune grandi scene dei *Dialoghi* e della *Moscheta*. E questo specializzarsi dei singoli attori in tipi fissi e ben definiti, ai quali si contentavano al massimo di cambiare nome, dà ragione dell'apparente limitatezza del mondo fantastico del Beolco, lamentata dal Croce e da altri critici; dal momento che è logico pensare che il Ruzante lavorasse alle sue composizioni drammatiche avendo l'occhio agli attori che le avrebbero interpretate. Di qui il segreto dell'assoluta ' teatralità ' di tutte le sue commedie, la esatta nozione di ciò che veramente conta nell'accadimento scenico, la costruzione puntata quasi esclusivamente sulla tecnica dei valori fonici, ritmici e mimici.

Anche nelle commedie di tramatura più complessa, appartenenti all'ultimo periodo della sua produzione, e che perciò cedono all'unità stilistica delle precedenti (come la *Vaccària* e la *Piovana*, che scoprono qualche reciproca affinità di struttura, forse perché legate a una stessa genesi cronologica; nelle quali il Ruzante piega al criterio dell'imitazione dei modelli classici, gradito alla cerchia di dotti spettatori facenti capo al Cornaro, ma accortamente « corretto » dalla contaminazione con spunti rusticani); anche in queste commedie si avverte che il soggetto non è che un pretesto per il ripetersi di una serie di spunti mimici, che l'abilità del Ruzante e dei suoi compagni doveva saper sempre rinnovare e vivificare. Si è voluto vedere in questa disposizione un vago anticipo dei modi che diverranno generali con l'affermarsi della Commedia dell'Arte. In realtà, il Ruzante fece anche di più: diede con l'*Anconitana* un ammirevole esempio di commedia ad intreccio, dove, sulla struttura di un'azione non rettilinea, di un numero elevato di interlocutori, si innesta un'unica lunga sequenza di quadri a sé stanti, ora comici ora patetici, di scene ampiamente spaziate, tra il sentimentale e il burlesco, che concentrano gli effetti soprattutto sui personaggi, tra i quali sono già chiaramente riconoscibili le caratteristiche delle cosiddette « parti fisse », che costituiranno il meccanismo proprio degli intrecci dell'Arte.

Anche qui il Ruzante fu dunque un promotore e un innovatore: svolse e scrisse per intero, in anticipo di oltre mezzo secolo, il soggetto di uno di quelli che sarebbero divenuti gli scenari all'improvviso della commedia popolare, contribuendo anche per tal via allo sviluppo della commedia come organismo scenico. Altro segno del predominio assoluto dell'attore in questo genere di teatro è l'abbondanza dei monologhi, dove la parola è piegata a tanto diffuso valore ritmico e mimico da suggerire, con la sua sola interiore dinamica, la soluzione di ogni movimento di scena: prodigiosa abilità tecnica, nella quale il Beolco è eguagliato dal solo Goldoni.

Un posto a parte occupano i prologhi recitati dal Ruzante, che sono generalmente delle « moralità » di argomento universale, nelle quali può spiacere a tratti una punta di indulgenza verso il compiacimento oratorio (a cui il Beolco, figlio anche in questo del suo secolo,

non seppe o non volle sottrarsi), ma che diventano pezzi di spettacolosa bravura laddove l'autore si lascia andare al piacere di esporre la sua personale concezione della vita, e tesse l'elogio della naturalezza, della *snaturalitè* pavana. Naturalezza, oltre che di azione e di sentimenti, di linguaggio, e ciò in polemica con i fautori della letteratura aggraziata e toscaneggiante, rimessa allora in onore dall'esempio del Bembo. Va notato che alla predilezione e all'eccellenza raggiunta nell'arte del monologo (che spesso, come nei *Dialoghi* e nella *Moscheta,* regge l'architettura dell'intera azione drammatica) non doveva essere estranea la prepotente personalità d'attore del Beolco e la notorietà del suo personaggio favorito, che lo portavano naturalmente ad inclinare al pezzo di bravura.

Le qualità di improvvisare del Ruzante escono da una siffatta ricognizione accertate in misura notevole; e tuttavia, nonostante le anticipazioni che abbiamo sommariamente indicato, è necessario compiere una netta distinzione tra l'attore Beolco e le « ragioni » del suo teatro, onde evitare il rischio « di deformarle attraverso il prisma fornito a posteriori dai comici dell'Arte » (M. Baratto). Altro fu il teatro comico popolare del Rinascimento, fondato sul rispecchiamento veritiero della realtà umana e sociale dei propri protagonisti (e a tale breve fioritura appartiene di diritto il teatro ruzantiano), e altri furono gli esiti formalistici, progressivamente disancorati da ogni concreto legame con la realtà della società italiana del tempo, cui mise capo quel complesso fenomeno letterario e scenotecnico che va sotto il nome di Commedia dell'Arte. A un tale processo di chiarimento intendono cooperare gli studi oggi in corso in questo settore, indirizzandosi nelle opposte vie di indagine del teatro popolare del primo Rinascimento e della sua più tarda evoluzione nei modi dell'Arte. Si è detto ad esempio, per restare nell'area veneta, che il teatro del Ruzante, e più ancora quello del Calmo e del Giancarli anticipano o preparano l'avvento del teatro dell'Arte. Al lume delle nostre conoscenze sull'Arte, finora

tutt'altro che esaurienti, l'osservazione sembra ovvia; ma in realtà essa è solo parzialmente esatta. Anzitutto occorrerebbe distinguere tra il teatro del Calmo, che è un teatro di transizione tra il nucleo positivo dell'esperienza ruzantiana e il suo stemperarsi in un più accentuato « divertimento » scenico, e il teatro degli epigoni, del Giancarli, del Negro, forse dello stesso Burchiella, compagni ed emuli del Calmo sulle scene veneziane della metà del Cinquecento.

Con le commedie del Giancarli e del Negro — diciamo *La Zingana, La Capraria* e *La Pace* — i caratteri peculiari della commedia popolareggiante veneta del pieno Rinascimento: ossia l'alteranza di parti « serie » e di parti « comiche », la mescolanza dei linguaggi, la contaminazione con spunti plautini e terenziani, l'ossequio ai canoni della trattatistica pseudoaristotelica, assumono una proliferazione abnorme: l'intrigo amoroso si meccanicizza in moduli convenzionali, la comicità dei servi diviene clownesca, i dialetti e le parlate si moltiplicano in misura stucchevole, l'estro, in generale, si raggela nella grazia. Il testo assume una estensione sterminata, il doppio di una normale commedia umanistica in cinque atti; e si direbbe che la lunghezza non sia che un pretesto per il ripetersi delle situazioni e delle trovate, fino all'esaurimento degli spunti comici che ne possono via via sprizzare.

In questa rinuncia della fantasia alla misura, all'ordine, all'equilibrio è il maggior sintomo del prevalere dell'attore sul testo; o, per meglio dire, del dislocarsi dell'esperienza dei creatori di questo teatro, — i quali andrebbero tutti riguardati nella loro duplice personalità di autori-attori — dal momento del testo a quello dello spettacolo. Paradossalmente, si potrebbe osservare che tra la presenza di un testo smisurato e la sua totale scomparsa non c'è alcuna differenza, i due estremi si equivalgono. Diciamo anzi che mentre accertiamo questa equazione, verifichiamo in tutta la sua portata il mutamento di concezioni e di metodi sopravvenuto nella scena veneta in un giro d'anni relativamente breve; sot-

toscriviamo l'atto di morte del teatro come letteratura, come atto mentale e riflesso, e constatiamo l'avvento del tecnicismo scenico, il trionfo del professionismo.

Gli stessi contenuti sociologici, sopravviventi con notevole spessore nel teatro del Calmo — specie nell'analisi del rapporto tra borghesia e classi subalterne —, si assottigliano nel Giancarli fino a predisporre lo schematismo di cui essi si rivestono negli intrecci dell'Arte: dove i conflitti di classe, realisticamente dedotti dall'osservazione della società del tempo, si cristallizzano nella pantomima delle maschere, nei lazzi, già scontati in anticipo, tra Arlecchino e Pantalone, tra Brighella e il padroncino, tra Colombina e il Dottore; o piuttosto si alienano nella astratta tipologia delle idee, che i personaggi fissi rappresentano, o dovrebbero rappresentare.

E' tempo infatti di riconoscere che al di sotto della brillante vernice del tecnicismo, dei virtuosismi e degli scambietti delle maschere, della varietà dei linguaggi, della « festa » e del « meraviglioso » dello spettacolo barocco e di ogni altro elemento decorativo che ha finora formato la delizia dei suoi zelatori nostrani e stranieri, la Commedia dell'Arte contiene la testimonianza di una insanabile crisi ideologica, di un vuoto di contenuti etici e sociali, che ha travagliato fino ad oggi la società italiana, invano contrastato da qualche episodio isolato, come Goldoni, Pirandello o Eduardo De Filippo. Il cosmo sociologico che si intuisce già maturo dietro Machiavelli e Ruzante si dissolve in una serie di atteggiamenti diversivi, che nulla hanno a che vedere con l'essenza autentica del teatro, ossia con il giudizio che una società vi porta su se stessa, e con l'esclusiva moralità che vi si esprime: da questo punto di vista, il teatro dell'Arte non è certo uno strumento di attiva partecipazione, ma un cedimento a mode e a pressioni extra-artistiche e una caduta nell'inerzia. I motivi di una simile crisi sono noti, e possiamo oggi inventariarli nel caos politico ed economico in cui precipitò la penisola durante il predominio straniero, aggravato dal corteo di inciampi municipalistici (perfettamente documentati

dalla babele linguistica di questo teatro), che procrastinarono all'infinito un autentico processo di unificazione nazionale e popolare. Su questa soluzione del rapporto tra « mondo » e « teatro » — diremo anticipando i termini della dialettica goldoniana — l'autorità politica e religiosa poté dormire i suoi sonni tranquilli, vegliati dai buffoni di turno, si chiamino essi Arlecchino o Pulcinella, il « grande attore » o il virtuoso canoro dell'Ottocento, o l'odierno comico di rivista.

Si tratta di un complesso nodo di questioni, che solo in questi ultimi anni è venuto chiarendosi e assumendo termini circostanziati e riferibili; sicché arduo riesce il tentativo di accennarne e semplificarne gli estremi, nei limiti di questa esposizione. Per il momento vorrei insistere sul punto che non è per il suo rapporto anticipatore con le consuetudini dell'Arte (considerate, specie fuori d'Italia, come il più originale contributo degli italiani al patrimonio dell'esperienza scenica europea) che il teatro del Ruzante ci appare come l'esempio più alto e genuino toccato dal nostro teatro del Rinascimento. Di una certa idea del Rinascimento, elaborata sotto l'influsso del decadentismo, che permeò larghi strati della cultura italiana ed europea tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del nostro secolo, il teatro del Ruzante costituisce in certo senso il calco negativo. Esso ci svela il rovescio delle immagini idealizzate e stilizzate trasmesseci dalla grande pittura veneta del Quattro-Cinquecento e da gran parte della letteratura ufficiale dello stesso periodo, ci mostra sul sacrificio di quali classi e ceti subalterni posasse il senso di impassibilità e di superiore e quasi classica armonia che sembra spirare da quelle figurazioni.

Il teatro del Calmo, del Giancarli, del Negro e degli altri epigoni rispecchia infatti una realtà più mite, ingentilita dalla mediazione della vita urbana nella quale esso è ambientato, del mondo elementare e ferino espresso dal Ruzante, specie nelle opere più tipiche della sua maturità. Il Ruzante sta al culmine dell'arco evolutivo del teatro veneto del Rinascimento. La sua operosità

coincide con quel primo trentennio del Cinquecento, nel quale, a ragione, oggi si tende a scorgere conclusa l'intera esperienza del Rinascimento. Sono anni di eventi politici tumultuosi, il secondo decennio del secolo vede addensarsi sul Veneto il turbine di Cambrai, l'invasione di eserciti stranieri non numerosi ma micidiali, un dopoguerra torbido, agitato, percorso da fermenti inquietanti. Conseguenza non ultima del lungo sconvolgimento bellico, e sintomo di una realtà in movimento, è l'emersione del ceto contadino alla ribalta del mondo storico, la rottura del suo isolamento entro i confini di asfittiche comunità rurali o di una immobile proprietà fondiaria. L'eroico contegno delle « cernite » padovane e friulane, primo esempio italiano di una milizia « comandata » che si batteva in campo aperto, è una pagina di eroismo rimasta subito offuscata e dimenticata nella visione della disfatta di Agnadello; mentre il grido di « Marco! Marco! », che il Machiavelli — nella *Legazione a Mantova* — riferiva di sentire echeggiare la notte nelle buie campagne, a monito e scorno degli invasori, è un po' il simbolo di quel momentaneo risveglio della società rurale; la quale, stringendosi intorno alle insegne di San Marco, sembra acquistare per un attimo un barlume di coscienza di sé, e reclamare il diritto al riconoscimento della propria esistenza civile.

Il teatro del Ruzante, osservato nel prospetto della storia politica e sociale del secolo, offre un raro e suggestivo documento di questo fenomeno. Tuttavia la dialettica tra storia e società, tra politica e cultura, vi è naturalmente suggerita in termini impliciti; né, sulla scorta di sintomi e di parallelismi esteriori, o cedendo alle tentazioni contenutistiche che oggi prevalgono nella metodologia degli studi anche letterari, possiamo correre il rischio di attribuirgli una vera coscienza di classe, — una più avvertita sensibilità sociale, questo sì —, che il Beolco borghese « illuminato » ma figlio integrale del proprio tempo, non poteva avere, e certamente non ebbe. Per contro, oltrecché cronista di eventi, nella misura accennata, il Ruzante fu senza dubbio una personalità eccezionale: eccezionale pur nel dominio di una famiglia artistica come quella cinquecentesca, gremita di persone prime e di talenti distinti e complessi.

Il valore con il quale il suo teatro si ripropone in questo momento all'attenzione del pubblico sta soprattutto nell'eccezionalità della sua indicazione: esso ha il merito di avere portato il mondo dei contadini al livello della coscienza artistica e della presenza sul palcoscenico della storia, dalle quali il sopravvento di esigue *élites* dominanti lo aveva fino allora tenuto lontano. Giacché solo nell'ambiente concreto riflesso da queste commedie è possibile riconoscere il presupposto capace di liberare, per un breve lasso di tempo, umori e risentimenti non certo graditi alle classi aristocratiche, che proprio sullo sfruttamento di ceti sottomessi e complementari fondavano il proprio privilegio e ne traevano alimento per esercitare il proprio indiscusso potere. Se è vero che la storia d'Italia, dal Rinascimento in poi, è la storia dell'incapacità della sua classe dirigente di affrontare un serio rinnovamento di metodi e di strutture, con l'allargare ad altri gruppi sociali i poteri di rappresentanza, apparirà chiaro perché di un teatro come quello del Ruzante si siano intenzionalmente accentuati, in epoca antica e recente, gli aspetti mimico-farseschi che marginalmente vi sussistono, a scapito dei valori sociologici che ne caratterizzano il contenuto. Il passaggio, nel cielo basso e chiuso di una civiltà municipale come quella in cui il Ruzante si trovò ad adoperare, fu intenso, ma di breve durata, come un fuoco di meteora; e già negli altri autori e commediografi veneti che gli succedettero a distanza di poche decine d'anni si avverte che il riflesso va estenuandosi in colori di maniera, avulsi dal contesto di implicazioni con la realtà politica, di cui l'opera del Beolco fornisce reclamante testimonianza.

In questo isterilirsi del testo su se stesso, è dato cogliere un sintomo di quel processo di involuzione, che lentamente portava il pubblico rinascimentale italiano a indirizzare le proprie tendenze satiriche ed edonistiche

verso soluzioni di disimpegno. Delusa o infastidita dalla disposizione a rappresentarsi in simboli imminenti e riconoscibili (pensiamo soprattutto a quell'eccezionale documento che in questo senso è l'anonima *Venexiana*), la borghesia veneta rivolgeva il suo favore verso altre forme spettacolari, sollecitava divertimenti più evasivi, favoriva la moda dell'idillio e della commedia pastorale, intercalata dagli « intermedi », dalle *momarìe*, dalle moresche e dalle farse. Le ombre minacciose dei villani del retroterra e quelle inquietanti dei miserabili delle plebi urbane passarono sui palcoscenici borghesi con la rapidità di una apparizione, approfittando di un momento di crisi del ceto dirigente, che poteva preludere a un rivolgimento di classi, di interessi, di intese costituite; ma, riassestatosi l'ordine economico e dissoltasi la « grande paura » delle sommosse rurali, ci fu chi provvide a disperdere quei fantasmi, richiamando sul palco gli innocui buffoni di un tempo e ripigliando a ingraziarsi i padroni col lazzo scurrile e rassicurante.

Con la *Moscheta,* i *Due dialoghi in lingua rustica,* « sententiosi, arguti et ridiculosissimi » (secondo la formula degli antichi frontespizi), segnano, per generale consenso della critica, il culmine dell'arte ruzantina. Il titolo risale certamente alla pubblicità editoriale, volta ad assicurarsene lo spaccio con la procacciante promessa di divertimento; in realtà il loro contenuto è tutt'altro che comico, nel senso corrente della parola, anche rispetto al gusto cinquecentesco. I due brevi componimenti (piccoli drammi in un atto, quel che oggi diremmo degli « atti unici ») paiono situarsi in un comune momento di amara serietà, prossimo al tono grave e grottesco della *Moscheta.*

Si direbbe che nella misura essenziale di questi mimi villaneschi (o, alla maniera dei senesi del tempo, di queste « egloghe alla martorella » o « rusticali »), il Ruzante sia riuscito a definire, con vigore di sintesi, i caratteri peculiari della sua poetica e della sua visione del mondo.

Il primo dialogo, che reca il sottotitolo di *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo* (cioè « diceria, discorso del reduce dal campo militare »), è un potente scorcio demistificatorio della realtà della guerra: il ritorno di un villano dalla peripezia bellica, stracciato, rifinito, coperto di pidocchi, il racconto del suo allucinato smagarsi dalla illusione di arricchire con il saccheggio e la preda sul nemico. Con la consueta perizia artistica e psicologica, il Beolco evita di fermare il suo personaggio al limite di un evento circoscritto, come sarebbe stato il fingerlo reduce da questo o quel fatto d'armi; lo immerge piuttosto nel caotico flusso e riflusso delle operazioni militari di quegli anni legati al continuo capovolgimento delle alleanze, rifacendone la cronologia per accenni (alle sconfitte: Agnadello in Ghiaradadda, 1509, ad opera dei francesi; Motta di Vicenza, 1513, ad opera dei tedeschi) e adombrandovi l'indifferenza del contadino al mondo storico, dal quale, anche quando è chiamato ad agirvi, egli si sente costantemente estraniato. Alla fine, oppresso dagli avvenimenti indecifrabili in cui si è trovato coinvolto, deluso dal ripiego aleatorio del servizio militare, che non lo ha liberato dalla miseria, Ruzante diserta, fugge dal campo, forse nemmeno sospinto dall'incalzare di un nemico: il suo è un abbandono psicologico, un « addio alle armi » maturato sul terreno della paura, del disgusto, della provata inutilità di ciò che per lui ha rappresentato la guerra. Di fronte a questo documento di durevole attualità, certe intuizioni del Machiavelli sulla « verità effettuale » della storia, benché viziate dalla idealizzazione del classico mito di Roma, sono l'unico termine di riscontro che ci sia dato di reperire nella coeva letteratura in lingua. Né la recente segnalazione del Battisti di probabili analogie con un dialogo di Erasmo (cfr. *L'antirinascimento,* Milano 1962, pp. 305-8), al quale il Ruzante si sarebbe ispirato (ma nel tema del reduce è presente uno spunto ereditato dalla satira antivillanesca, qui svolto con sensibilità nuova), contraddice menomamente alla prospettiva che siamo venuti indicando. Essa conferma il livello

coltissimo del teatro ruzantiano, e ne indica un persuasivo modello formale nell'ambito della tradizione umanistica.

Il secondo dialogo, noto con il titolo di *Bilora*, si incentra sulla vicenda del contadino protagonista; il suo soprannome designa in pavano la faina, la dònnola, animale a cui il popolo attribuisce istinto feroce e sanguinario.

E sanguinario, torbido, obliquo è il personaggio, « natura ben diversa — come ben diversa è anche la fine del dramma chiusosi con un omicidio — da quella del protagonista dell'altro dialogo » (Lovarini). Le parti erano infatti sostenute da due attori distinti: mentre il Ruzante del *Parlamento* era impersonato dal Beolco, la figura di Bilora (come attesta un cronista contemporaneo, lo Scardeone) era interpretata da un altro attore della compagnia capeggiata dal Ruzante, di nome Castegnola.

Il secondo dialogo rappresenta una tappa ulteriore nell'inventario dei « disastri della guerra », che interessava il Beolco al momento della sua composizione. Dopo il rimpatrio desolato del reduce, la tragedia della disgregazione familiare, imperniata sul rapporto tra il mondo povero e angusto del contadino (ancora più povero dopo il passaggio degli eserciti invasori) e quello, a lui ostile, perché più aperto a svariate possibilità materiali, del borghese cittadino, profittatore questi della ricchezza accumulata dalla metropoli egemone, rimasta immune dalle offese nemiche. Il contadino Bilora se ne viene a Venezia a ripigliarsi la moglie che vi è andata a convivere con un vecchio gentiluomo; costui, sicuro della propria impunità sociale, non gliela vuole rendere, e anche la ragazza si mostra incerta tra la miseria e la vigoria sessuale del marito e gli agi e l'impotenza bavosa dell'amante; e allora Bilora lo aspetta sulla via, e appena quello esce di casa, complici l'ubriachezza e l'ombra della sera, lo ammazza a coltellate. Qui l'eccezionalità scabra delle battute, l'assoluta funzionalità dei monologhi (nei quali il Beolco sembra rinunciare a quella

punta di compiacimento oratorio, figlia del tempo, che traspare in altre commedie), e ancora una volta l'efficace contrapposizione tra il dialetto veneziano usato dalle classi colte e l'aspra parlata delle plebi suburbane (il pavano, ossia l'antico padovano rustico), contribuiscono, accanto alla perfetta individuazione psicologica dei personaggi, a fare di questa operetta il capolavoro del suo teatro.

Tale è la trama esteriore delle vicende, che può apparire fin troppo esile, se si guarda al filo, al legame dei fatti (un fatto, anzi un fattaccio di cronaca accaduto a Venezia in quei giorni sembra avere offerto lo spunto al *Bilora*). Ma in realtà la costruzione delle due brevi commedie fa leva sugli istinti e sulle passioni elementari che vi si affrontano, la fame, il bisogno economico e sessuale, la violenza come mezzo di sopraffazione e di immediato soddisfacimento. Vi è in entrambe la tragedia dei contadini inurbati — fuggiti « a le Vegniesie », come specifica Ruzante fin dalla prima battuta del *Parlamento* —, ossia di quei resti della popolazione del contado che, rifluita verso le lagune per trovarvi rifugio durante gli assedi e le scorrerie militari della guerra cambraica (in ciò ripetendo il destino delle origini di Venezia), non trovava più la forza o i mezzi per uscirne. Forse respinti dallo spettro degli stenti che li attendevano al ritorno sui fondi devastati, forse trattenuti dal miraggio di una esistenza più facile, agevolata dalla varietà delle occasioni, questi poveretti finivano per abbarbicarsi nei quartieri più miserabili del conglomerato urbano, deteriorando nei ripieghi di una sopravvivenza senz'esito una condizione umana già compromessa dal peso di schiaccianti umiliazioni fisiche e morali. Il ricorso all'inganno, alla menzogna, alla illusione di sé rappresenta per il personaggio di Ruzante il mezzo più facile per tentare di salvare la propria dignità offesa, di giustificare ai suoi stessi occhi la propria sorte umiliata; ma è anche un modo di sottrarsi a una realtà superiore alle sue capacità di decifrarla. Il ricorso alla spiegazione degli eventi più comuni della vita nell'ordine

delle illusioni e delle superstizioni rappresenta per lui l'equivalente ideologico di un regime di esistenza regolato e dominato dalla natura, che non riesce ad essere umanizzata dalla demiurgia della cultura; mentre il seguito di traumi, di scacchi, di frustrazioni in cui si risolve la sua esperienza individuale, non riesce a identificarsi con l'azione realisticamente condotta in una società che dovrebbe essere fatta per l'uomo e destinata all'uomo. Il Ruzante del *Parlamento* contrappone d'istinto una realtà immaginata a quella vera (come nella scena della bastonatura), sapendosi pronto ad accoglierla egli stesso e a credervi per primo. E' il suo modo di difendersi da una realtà che trascende le sue possibilità di resistenza, e nel contempo di destorificarla, sfuggendo, dall'interno di un simile processo, al rischio di non trovarvi quel minimo di equilibrio che gli consenta di tirare avanti. Così egli può subire di seguito, senza accettarli, l'ironia di Menato, il sarcasmo di Gnua, la violenza del bravo; e l'ultima immagine che la commedia ci lascia di lui, consapevole della falsità della sua risata disperata, sembra raggelarsi nel simbolo di questo mondo contadino, che trasferisce la propria vitalità nel rifugio delle illusioni, contraddette da una condizione rassegnata e irredimibile.

In un tale ordine di riflessioni — qui, ripetiamo, esposte di necessità in termini apodittici, ma suffragabili con una abbondante messe di particolari che è possibile raccogliere in una analisi approfondita dei testi — si iscrive l'opportunità di modificare il giudizio del Croce, che esaminando la natura dell'ispirazione ruzantiana, ebbe a definirla un rapporto di « perplessità partecipe » tra l'autore e il suo mondo. Il discorso deve rifarsi, più opportunamente, al problema del linguaggio, per ribadire la necessità di non discostarsi dall'indagine sulla oggettività della forma, ossia sulla forma come espressione di una determinata società; per la quale il teatro del Ruzante, a tutto scapito della vasta cognizione che esso meriterebbe, è espresso nel dialetto e non avrebbe potuto essere altrimenti. Lo stile, che si identifica con

il peculiare linguaggio assunto dal Beolco, manifesta la necessaria intransigenza dell'autore contro l'espressione caotica dei sentimenti, contro la compassione immediata per i propri personaggi; espone una mediazione che è il presupposto di una totale comprensione. Ma nel contempo esso riflette l'eco di un rapporto critico tra l'autore e il suo mondo, che ne trascende ampiamente il contenuto: onde il principio formale, lungi dall'investirsi di una impossibile « perplessità » o « neutralità », si riscatta nella tensione dialettica tra il contenuto e l'intenzione che l'autore vi scopre.

Quest'ultima traspare con evidenza didascalica da quello straordinario pezzo di teatro che è la *Prima Oratione,* ignota o quasi, da secoli, al repertorio della nostra scena. Si tratta, sotto il pretesto occasionale di un atto di omaggio al Cardinale Marco Cornaro, di un ampio e divertito monologo, nel quale il Ruzante si finge portavoce dei contadini pavani, che hanno eletto lui, « come homo bon parlente e sprolicaore », per far conoscere al pastore i loro sentimenti e i loro desideri. Marco, cugino di Alvise (l'amico e protettore del Beolco) e nipote della regina di Cipro Caterina Cornaro, era stato nominato vescovo di Padova fin dal 1517, ma la sua solenne entrata nella sede episcopale ebbe luogo nel 1521. Nell'estate di quell'anno egli si era recato a villeggiare nella dimora della regina, il Barco nei pressi di Asolo, e lì (come si apprende da una nota del manoscritto di Verona che ce ne ha conservato il testo) il Ruzante pronunciò l'orazione. Dopo un appassionato elogio del « Pavan », ossia delle bellezze naturali del territorio padovano, delle biade, dei frutti, del pane, del vino e delle femmine padovane (delle quali prorompe in un fastoso ritratto, vantandone la vitalità e l'opulenza), l'oratore tesse il panegirico del neo-eletto « Sgardenale » e della sua passione per la caccia, passando infine ad alcune proposte, in cui esprime i voti della povera gente. Sono proposte intese a migliorare, secondo Ruzante, la vita spirituale dei contadini, ma sotto il tono paradossale e grottesco cir-

colano in esse alcuni temi fondamentali del dibattito religioso del tempo, stimolato dall'incalzante attualità della riforma luterana.

Tuttavia l'aspetto più singolare dell'*Oratione* sta nel clima di ammiccante complicità con la quale il Beolco si rivolge al suo illustre interlocutore. Vi si avverte una comunanza di gusti e di modi di vita, un'unità di stile e di intenti, un fervore verso i rinnovati ideali di pienezza classica dell'esistenza, tipica del sodalizio intellettuale umanistico. L'interesse della messinscena dell'*Oratione*, oltre che nella sua ritrovata misura scenica (per la quale essa si configura come un vero e proprio « dialogo »), sta nella possibilità di storicizzare, mediante l'apertura dello spettacolo su di essa, la dimensione in cui avveniva la recita delle commedie ruzantiane. L'ambiente della « piccola corte » signorile, propria del patriziato veneto, era il più adatto a ricevere questo insolito tipo di teatro, nel quale il grande e sensibilissimo attore-autore e i suoi intelligenti mecenati davano voce e moralità all'interpretazione del loro tempo splendido e infelice.

Se è vero che la letteratura dei *mariazi* e dei contrasti pavani era stata, almeno in parte, un diversivo di letterati e di universitari, che non potevano rinunciare completamente alla cultura e al loro intellettualismo, essa riceve dal Ruzante, in quest'ambito, una radicale « correzione » e smentita. Il Ruzante non è popolo, ma persegue la creazione di un repertorio di drammatica largamente popolare. Figlio naturale di un gentiluomo, attore di corte, amico di nobili, amministratore di terre, colto, avaro e forse usuraio, se pure non può definirsi popolo per l'origine, la cultura, l'attività pratica, lo diventa progressivamente nella esperienza della commedia. Poeta, borghese e contadino, egli ha in uggia i modi e gli uomini che la poesia aveva cantati e il teatro immessi nella propria finzione, disdegna quella vita sociale e cittadina che costituiva lo sfondo vivo e operante dell'Ariosto, del Machiavelli, dello stesso suo congeniale Aretino. Dopo la prima ambigua prova della *Pastoral*, scherzo

campagnuolo oscillante tra la parodia dei pastori di ispirazione arcadica e la serietà degli autentici contadini, egli sceglie nella *Betìa* l'impianto del *mariazo* come il più libero dalle norme cui deve sottostare il genere della commedia, e vi riversa con furia, quasi con esultanza, l'osservazione di quel « naturale » che anima gli uomini dei campi. Di suo, di commedia in commedia, egli aggiunge l'acculturazione del linguaggio, un pavano ispessito e potenziato dalla scoperta delle sue vaste possibilità espressive. Sotto questo rapporto, la « novità » delle sue opere è tale, che la loro lettura, e oggi finalmente il loro ascolto, bastano a eliminare ogni dubbio sull'uso riflesso, e direi provocatorio, del dialetto da parte dell'autore.

In lui non è soltanto una reazione polemica di fronte agli eventi storici del primo Cinquecento, che avevano scardinato le forme tradizionali della vita associata, basate sulla egemonia cittadina. « Un autore che sentisse questa tragedia — ha scritto acutamente uno storico del teatro, il Ghilardi — doveva o dare agli uomini una nuova norma perché potessero sopravvivere, oppure ritrarli nel più spontaneo e primitivo ascolto della propria natura, perché si sentissero ancora vivi ». La vitalità oscena e tempestosa del suo teatro sfoga nel dialetto l'alienata energia del mondo rurale, per il quale l'aspetto comico era inscindibile da quello tragico, non conferma della vita, ma evasione da essa, contraddetta da una condizione rassegnata e irredimibile.

Il Ruzante coglieva in quella energia dispersiva e dissipatoria l'indifferenza del contadino italiano — veneto o siciliano, non importa — al mondo storico della libertà e delle responsabilità politiche, dalle quali, anche quando è chiamato a parteciparvi, egli si sente oscuramente e costantemente esentato. Nella non-storia della nostra società contadina, il suo teatro si pone come una delle più alte e serie repliche della nostra coscienza letteraria a un « tradimento », che appare esemplare e simbolico di ogni altro scacco esistenziale e politico.

LUDOVICO ZORZI

Posizione storica del Ruzante: i suoi rapporti con Alvise Cornaro e gli influssi della satira rusticale

Son note le condizioni oggettive che nella prima metà del '500 determinarono i nuovi orientamenti della politica veneta. La concorrenza portoghese, la difficoltà dei rapporti con la potenza turca, e la conseguente crisi dei commerci sembravano indicare forzosamente una linea d'espansione nell'Italia centro-settentrionale. Ma le potenze straniere si erano ormai saldamente inserite nel gioco degli stati italiani togliendo ad essi ogni autonoma funzione politica. Ancora nel 1515 Lorenzo de' Medici risuscitava nel Machiavelli il sogno di un'unificazione d'Italia sotto l'egida di Firenze: « Non si debba, adunque, lasciare passare questa occasione, acciò che l'Italia, dopo tanto tempo, vegga uno suo redentore. Nè posso esprimere con quale amore e' fussi ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne; con che sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime » [1]. Ma la questione non era più di un'Italia medicea o borgesca o veneziana: la scelta si poneva tra un'Italia spagnola o francese o imperiale.

Soprattutto per questo Venezia si vide costretta ad una politica di raccoglimento. Suo principale scopo divenne quello di arginare e sorvegliare le mire espansionistiche dello scomodo vicino installatosi nel ducato di Milano. All'interno, dovette guardarsi in seno e riesaminare gradualmente i suoi rapporti col dominio di ter-

---

[1] N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, in *Opere*, Milano, 1960, I, p. 105.

raferma. La ribellione della nobiltà provinciale dopo Agnadello aveva rimesso sul tappeto le incertezze e i rischi di un vizio originario: il mancato cointeressamento della classe dirigente veneta alle sorti della Repubblica era la causa delle crisi più gravi. I danni erano stati contenuti solo per la strenua fedeltà dimostrata dai ceti contadini.

Estendendo il suo dominio sulla terraferma, Venezia aveva declassato i gruppi dirigenti delle città assoggettate al rango di amministratori subalterni [1]. Il patriziato veneziano non volle (e non potè) impostare su un piano di parità i suoi rapporti con i nobili dell'entroterra — di investitura feudale e eredi dei diritti imperiali [2]. Un senso geloso di esclusivismo sociale, la diffidenza per le autonomie municipalistiche, la necessità di non compromettere il delicato equilibrio tra « popolari » e « cittadini », tutto contribuiva a rendere inattuabile un processo di assimilazione politica che solo un osservatore astratto e distratto può oggi « suggerire » quale ideale toccasana di tutti i problemi. Segnatamente in Padova, poi, l'ostilità verso la Serenissima era rafforzata dalle massicce appropriazioni fondiarie dei patrizi veneziani in territorio pavano.

« Nell'ultimo secolo, dopo la conquista, l'investimento di capitali in terraferma si era intensificato in misura considerevole. Vi era stata una vera corsa all'acquisto di possedimenti fondiari: stando a Girolamo Priuli, quasi non vi era nobile o cittadino o popolare veneziano agiato che non possedesse una proprietà fondiaria e una casa, specie nel Padovano e nel Trevisano " per essere lochi propinqui, per potere andare a solazo et ritornare in uno over duo giorni "... a lungo andare i padovani, sfumati i capitali realizzati con le vendite delle loro proprietà, avevano finito per sentire come un'usurpazione

[1] Cfr. l'ottimo ed esauriente saggio di A. VENTURA, *Nobiltà e popolo nella società veneta del* '400 *e* '500, Bari, 1964.

[2] Cfr. G. FIOCCO, *Alvise Cornaro - Il suo tempo e le sue opere*, Venezia 1965.

la perdita o la diminuzione dei loro patrimoni; e perciò portavano tanto odio ai veneziani " che non potevano sentire il nome loro ", e speravano che l'imperatore li avrebbe reintegrati nei loro beni. Tanto più... che il patrimonio fondiario dei veneziani era stato notevolmente incrementato mediante l'acquisto, con particolari condizioni di favore, dei beni confiscati ai signori carraresi e scaligeri spodestati e ai nobili ribelli » [1]. Ma i proprietari veneziani riuscirono a ribilanciare l'ostilità dei « cittadini » accattivandosi la riconoscenza e il favore delle plebi rurali. Ciò non fu certo dovuto ad una loro particolare apertura umanitaria. Il fatto è che i nuovi padroni apparivano pur sempre migliori degli antichi: portando le relazioni reciproche su un piano di pura economicità avevano comunque spezzato i vecchi legami di dipendenza feudale, che assoggettavano il contadino ad un'anacronistica servitù della gleba. Un naturale antagonismo nei confronti dei cittadini doveva poi spingere le classi agricole ad appoggiare il governo veneto, che appunto i ceti cittadini aveva fortemente esautorato. Suddito fedele era dunque il contadino, mentre all'interno delle città l'inclinazione filoveneziana dei « popolari » si scontrava con le velleità autonomistiche della classe dei « cives ».

Questi umori antiveneziani erano largamente condivisi da Alvise Cornaro (1475-1566), mecenate e protettore di Ruzante. Ma la posizione del Cornaro era diversa e un po' più complessa.

La maggior parte del suo patrimonio gli proveniva da un'eredità dello zio materno Alvise Angelieri. « Barba » Angelieri aveva dato avvio alle fortune sue e della famiglia trasferendosi da Venezia a Padova e riuscendo ad accaparrarsi la nomina di priore del Collegio Pratense (che ospitava studenti dell'università). Con notevole intraprendenza ed energia seppe poi allargare rapidamente la cerchia delle sue attività economiche ed entrò in pos-

[1] VENTURA, *Nob. e popolo...* cit., pp. 174-175.

sesso di cospicui appezzamenti terrieri in tutto il padovano, a Codevigo, ad Este, a Faedo. L'Angelieri si giovò scaltramente della protezione del vescovo Pietro Barozzi, ma con la morte di questi (1507) cadde in disgrazia, venne privato della carica di priore e, per l'estrema spregiudicatezza con cui aveva tratto lucri e vantaggi dai benefici ecclesiastici che gli erano toccati, fu persino sottoposto a un duro processo. Importa rilevare che gli investimenti fondiari dell'Angelieri già segnano un orientamento, una linea di sviluppo che sarà ripresa e approfondita dal Cornaro, destinato a divenire uno degli esponenti più in vista della nobiltà veneziana trapiantata nel padovano. In « barba » Angelieri, inoltre, c'era già un fattivo amore per la cultura e le belle arti: la dimestichezza che improntò i suoi rapporti con il nipote contribuì certo non poco ad educare il gusto e il carattere del giovane Alvise.

Il quale Alvise nel 1514 entra da padrone nella casa padovana di via del Santo, morto lo zio (1511) che ad essa aveva prodigato tante sollecite cure. Nel 1514 Alvise ha trentanove anni e una giovinezza spensierata alle spalle. Aveva studiato lettere, poi diritto, si era laureato a Padova in giurisprudenza e aveva esercitato l'avvocatura. In Venezia aveva capeggiato una delle tante Compagnie della Calza (erano società di giovani nobili che inscenavano, su un piano dilettantesco, spettacoli teatrali e coreografici): ciò dimostra come l'amore per il teatro non fosse un frutto improvviso maturatosi in lui in occasione del suo incontro col Ruzante.

Tra il 1514 e il '20 Alvise si dedica attivamente al riassesto dei beni ereditati. Dall'importante « Conditione » presentata ai X Savi nel 1514 risulta che molte delle terre lasciategli dallo zio erano improduttive (ma l'Angelieri aveva dato prova di fiuto sagace nell'intuirne il potenziale valore): « ...in la dicta villa (Codevigo), ho campi 50 vel circha de terre base, le qual no se affitano, perchè non se chata chi le voglia in affitto, ma da parte, perchè sono de ventura per le aque, et non hano lavorator fermo, ma hora uno hora l'altro le lavorano » [1]. Dalla lettera del 2 aprile 1542 diretta allo Speroni apprendiamo che, dopo trent'anni, molte cose sono cambiate: « ...per aver discacciato io il male aere che era in questa villa, dove non si potea allevare figlioli, e liberandola dalle acque, ho fatto nascere infinito populo » [2]. Con la progressiva conversione fondiaria della classe dirigente cinquecentesca e con le necessità particolari connesse alla politica veneziana, l'agricoltura aveva acquistato un carattere di assoluta priorità rispetto ad altre scelte economiche. Conforme a tale indirizzo l'intervento del Cornaro fu abile, energico e intelligentemente anticipatore. Il nobile Alvise capì che la bonifica della terraferma assumeva ormai un ruolo di capitale importanza nel mutato quadro economico, e sfornò una serie di progetti in tal senso, attuandone una gran parte. I suoi trattati sul regime delle acque prospettano forse per la prima volta un piano di intervento organico nella terraferma. Ma per meglio comprendere la sua posizione politica occorre richiamarsi alla « Conditione » presentata ai X Savi nel 1514.

Con questo documento il Cornaro chiede di essere riammesso nei ranghi della nobiltà veneziana, minacciando, in caso di ripulsa, di impiantarsi stabilmente a Padova. Il ramo familiare cui egli apparteneva era infatti considerato decaduto dal patriziato. Ma gli fu opposto un netto rifiuto. E il Cornaro non si staccò più da Padova. Si legge nella già citata lettera allo Speroni: « Acquistai lo uso della nobiltà in la patria mia e gli miei; il quale dalli miei mi era stato perduto: nè mi valea che essi fossero stati gran Senatori e Principi. Ho riacquistato la roba, senza la quale nacqui, se ben gli miei furono ricchissimi; e la ho acquistata con il miglior mezzo e più laudevole d'ogni altro, che è il mezzo della santa agri-

[1] Cit. da Fiocco, *Alvise Cornaro*... cit., p. 85.
[2] *Ivi*, p. 193.

coltura »[1]. In queste poche righe ci sono tre cose da notare.

Primo: il Cornaro dichiara esplicitamente di aver ricuperato « lo uso della nobiltà ». Ma sembra che egli non fosse mai reintegrato personalmente: se riottenne il titolo di patrizio, lo riottenne soltanto per la sua discendenza, maritando nel 1537 la sua unica figlia ad un nobile vero e indiscusso, Giovanni Cornaro della Piscopia[2].

Secondo: l'esaltazione della « santa agricoltura » rientra nel quadro degli atteggiamenti ormai tipici del ceto dirigente cittadino. « Nell'aristocrazia di Consiglio che si venne formando nel secolo XV in tutte le città della terraferma, e durò al potere quanto la Repubblica di Venezia... la classe politica si confondeva in sostanza con quella dei proprietari fondiari e immobiliari... i membri dei Consigli cittadini possedevano tutti, in diversa misura, terre nel contado e case in città e la grande maggioranza di essi — almeno nel Quattro e Cinquecento — traeva da tali beni la parte fondamentale del proprio reddito »[3]. Così il Cornaro: che condivide dunque parecchi atteggiamenti di questa classe dirigente municipale oligarchica e antiveneziana, ma che se ne discosta per una più ampia comprensione dei problemi politici dello stato veneto (la patria d'origine non è mai del tutto rinnegata), per una più illuminata apertura nel valutare le necessità del « territorio » e per una tendenza anticittadina talora assai esplicita.

Terzo: dalla lettera allo Speroni trapela tutta l'amarezza dell'exsul immeritus: « nè mi valea che essi fossero stati gran Senatori e Principi... ». L'esclusione dall'Albo d'Oro del patriziato lagunare rimase dunque la causa principale del suo distacco da Venezia. Naturalmente non si trattò solo di una questione di puntiglio

[1] S. Speroni, *Opere*, Venezia 1740, V, p. 329.

[2] Sulla questione, non del tutto chiarita, cfr. E. Menegazzo, *Ricerche sul Ruzante e su Alvise Cornaro*, in « Italia Medioevale e Umanistica », VII, 1964, pp. 210-211.

[3] Ventura, *Nob. e popolo...* cit., p. 68 e *passim*.

(sebbene proprio allora si stessero manifestando le prime forme di feticismo per i quarti di nobiltà): esisteva un conflitto politico di fondo. La stessa apologia dell'agricoltura, maturatasi in sostanza per la spinta della terraferma e solo « accettata » dalla cultura veneziana, poteva dispiacere ad un patriziato di origine mercantile come quello della Serenissima. Il deciso spostamento d'accento operato dal Cornaro a favore del « dominio » non poteva trovare subito consenziente un'aristocrazia politica che, pur avendo dato tante prove di sagacia, di avvedutezza e di moderazione — restava arroccata, com'è naturale, su posizioni conservatrici. Da padovano e da cittadino di terraferma dedito all'agricoltura e alle bonifiche visse Cornaro, « portando anche nella sua attività scientifica, nella questione del regime della laguna, la voce piuttosto del proprietario terriero della campagna padovana, che non le preoccupazioni di un cittadino lagunare »[1]. Vero è che ebbe il grande merito di non perder mai di vista l'interesse complessivo dello stato, e che andò esente dalle grettezze e dalle angustie della classe cittadina, convertita sì ad atteggiamenti fondiari ma incapace di superare gli orizzonti municipali: basti dire che il rapporto col territorio (cioè con la campagna) era visto dai cives in puri termini di oppressione e di sfruttamento.

Intelligente, colto, infaticabile promotore di cultura, Alvise Cornaro seppe radunare attorno a sè un cenacolo di artisti e di letterati che, mossi da un'ispirazione sostanzialmente unitaria, recarono un contributo originale e innovatore nello sviluppo del Rinascimento veneto. È significativo che i sodali del Cornaro dovettero più volte subire i rigori della Dominante e che comunque furono sempre in fama di sospetta eresia politica. Nel corso della guerra cambraica Venezia aveva assistito impotente alla defezione in massa della nobiltà di provincia: restaurato il proprio potere, era naturale che cercasse di premunirsi imbavagliando gli elementi più infidi.

[1] Menegazzo, *Ricerche...* cit., p. 211.

In queste epurazioni furono coinvolti anche i parenti del Beolco: due fratelli, Ludovico e Pietro, e lo zio Melchiorre, che passarono parecchi anni tra carcere e confino. Si può dire che « uno dei fattori, se non il principale, di coesione tra loro di questi personaggi vissuti all'ombra del Cornaro, o a lui vicini, era la comune avversione al governo veneziano, ed una pertinace sopravvivenza di un municipalismo di terraferma e specialmente di Padova. Qui, come le vicende della guerra avevano dimostrato, l'alta borghesia e molti degli intellettuali dello Studio, invano allettati e vigilati dalla sospettosa Serenissima, erano pronti ad accettare una debole sudditanza a un lontano imperatore, anzichè la vicina onnipresente potenza politica ed economica dei Veneziani » [1]. Con le debite riserve per la « sopravvivenza di un municipalismo di terraferma e specialmente di Padova », che, come si è detto, è assai attenuato nel Cornaro.

Accennerò più oltre agli inevitabili limiti storici insiti nelle concezioni del nobile Alvise: limiti che il Ruzante ora subisce, ora supera di slancio.

Molti dei temi e degli atteggiamenti maturati nel circolo di casa Cornaro si ritrovano puntualmente nell'opera ruzantesca. Rileva Mario Baratto: « Il distacco tra città e campagna, che R. esprime come distacco tra " Pava " e il " Pavan ", non esclude un orgoglio di padovano, che si manifesta anche in una velata ostilità verso Venezia. Egli non la esprime ancora ne *La Pastoral* e ne *La Betìa*, perchè tanto R. che l'Alvarotto appartengono a famiglie sospette... è significativo che nel secondo Proemio de *La Pastoral* R. attribuisca alle " barbariche natione " la guerra che si abbatte su Padova, tacendo la ribellione a Venezia della nobiltà. Poi, nei *Dialoghi*, Venezia appare in cattiva luce (la sconfitta della Ghiaradadda, i bravi, il vecchio usuraio): e ne *L'Anconitana* l'elogio di Padova

[1] *Ivi*, pp. 209-210.

è una allusiva " provocazione " antiveneziana » [1]. L'affinità con certi temi propri del Cornaro è senz'altro evidente. Anche nel richiamo alla campagna e allo « snaturale » può forse vedersi uno spunto polemico nei confronti di un'aristocrazia di origine mercantile come quella veneziana (che pure si stava avviando in quegli anni ad una sostanziale conversione fondiaria): in linea cioè con la posizione del Cornaro.

L'antivenezianismo del Ruzante va però sfumato per un altro ordine di considerazioni. Parlando del Beolco non bisogna mai dimenticare che in lui la denuncia della situazione storica non rimane a livello teorico ma raggiunge una dolorosa concretezza sociale attraverso la pietas per l'individuo che di tale situazione storica è vittima. Così l'antivenezianismo di casa Cornaro è temperato dal sentimento filomarchesco del personaggio-contadino in cui il Ruzante si immedesima. La mediazione del singolo, del momento artistico e individuale, consente un approfondimento umano e sociale altrimenti impensabile. In Alvise l'antivenezianismo è in parte riassorbito in una visione globale dei problemi politici; in Ruzante si smorza alla luce di una meditazione personale che abbandona la sfera teorica e scende a misurarsi col reale per cogliere l'umanità del singolo.

Il Cornaro e la sua cerchia sono attivi protagonisti del « nuovo slancio rurale della nobiltà veneziana verso la villa e le campagne, nella scoperta del primigenio universo del villano e della logica elementare della natura » [2]. Le predilezioni georgiche del nobile Alvise non erano, è chiaro, suo individuale retaggio, ma trovavano ampia rispondenza negli atteggiamenti economici e psicologici della società veneta del tempo. La crisi dell'industria e dei commerci aveva sanzionato il definitivo ab-

[1] M. Baratto, *Tre studi sul teatro*, Venezia 1964, p. 33 n.

[2] G. Folena, pref. a E. Lovarini, *Studi sul Ruzante e sulla letteratura pavana*, Padova 1965, p. XXIX.

bandono da parte del ceto dominante della pratica mercantile, e il suo deprezzamento. L'oligarchia nobiliare, saldamente al potere in tutte le città di terraferma, aveva ormai prevalenti interessi fondiari. « In questo carattere " agrario " delle classi dirigenti nell'età moderna, va ricercata la prima radice del disprezzo per il mercante e dell'esaltazione dell'agricoltura » [1].

I *Discorsi della vita sobria* offrono testimonianze inesauribili dell'amore per l'agricoltura nutrito dal Cornaro. « Ho ancora oltre a questo un altro modo di sollazzarmi, che io vo l'aprile e il maggio, e così il settembre e l'ottobre, per alquanti giorni a godere un mio colle che è in questi Monti Euganei... » [2]. La fatica dei campi, la vita agreste nella varietà di tutti i suoi aspetti, son viste da un punto d'osservazione arcadico-pastorale: « ...cantano, rideno, saltano, balano, e sonano li pastori vedendo le loro armente pascere tante e tante e così ben notrite erbe, le quali producono uno late tanto dolce e grasso che essi per notrirsi non hanno bisogno d'altro pane in tante carestie. Tutti questi tanti canti tanti rideri e suoni, tuti procedono de la grande alegrezza di essi monti... ». L'accenno alle « carestie » è significativo: sia per misurare il netto iato che il dramma ruzantesco interpone tra sè e queste espressioni di melodico paternalismo, sia però per constatare una parziale affinità di fondo che rappresenta in ultima analisi l'elemento condizionante talora accettato dal Beolco. Si pensi soltanto al *Menego*, allo « scompenso » con cui le tragiche indicazioni iniziali sono risolte in chiave di conciliante ottimismo (intervento del deus ex machina) e di idealizzazione nel mito bucolico.

Le aspirazioni del Cornaro si volgevano a modelli di vita informati a spontanea schiettezza. A nessuno sfugge la carica di umana cordialità che il nobile Alvise mette in ogni suo scritto: ma le sue concezioni vivono in una

[1] VENTURA, *Nob. e popolo...* cit., p. 336.

[2] A. CORNARO, *Discorsi della vita sobria*, Venezia 1816, p. 63.

sfera eletta ed aristocratica, nè poteva essere altrimenti. « E quel vecchio, che per povertà non può aver di quelli, può conservarsi con il pane, panatella e uovo; e invero non può mancare al povero, se esso non è mendico, o come si suol dire, furfante: e di questo non si dee pensare, perchè sono pervenuti a questo per la loro dappocaggine, e stanno meglio morti che vivi, perchè bruttano il mondo » [1]. Così la pensava il protettore del Beolco, questo doveva essere il giudizio del pubblico che osservava i laceri contadini del mondo ruzantesco: « sono pervenuti a questo per la loro dappocaggine e stanno meglio morti che vivi... ». Va però detto che altrove il Cornaro mostra una più aperta sensibilità per la miseria delle plebi rurali, intuendo come non sempre essa sia imputabile a colpa, intuendo cioè che sono le condizioni esterne a renderla irredimibile. Così in una lettera a Giampaolo da Ponte (1559 o 60) in cui ricorda con commozione un suo ingaggio di ben venticinquemila uomini per i lavori di bonifica, ingaggio che li aveva sottratti alla fame in tempo di carestia [2].

E Ruzante? Come si spiega che nelle due Orazioni pigli apertamente le parti del villano? Qui è il nodo centrale di tutto l'atteggiamento ruzantesco: l'attore Ruzante, davanti ai suoi signori, *assume il ruolo* del contadino, si « traveste » da contadino, lui che era così bravo nel far commedie « alla villanesca », ed espone una serie di « illuminati » provvedimenti diretti a sanare una situazione di disagio che in fondo toccava da vicino *anche* gli interessi del ceto fondiario. La « difesa del villano » è una specie di « genere letterario » coltivato dalle classi superiori, da porsi in ultima analisi sullo stesso piano della satira antivillanesca: con la differenza che l'ostilità tutta « cittadina » della seconda si trasforma nel saggio paternalismo di chi vede dipendere la propria rendita terriera dall'efficienza lavorativa e dalle condizioni di

[1] *Ivi*, p. 89.

[2] Lettera citata da G. FIOCCO, *Alvise Cornaro...* cit., p. 91.

vita del contadino affittuario. Ruzante parte dalla satira antivillanesca (*Pastoral*), risente poi dei nuovi indirizzi di casa Cornaro e infine trasfigura il « genere » per forza propria, dando luogo ad una dimensione totalmente inedita. Non si sa se al tempo della *Pastoral* Ruzante fosse già in contatto col Cornaro; ma anche nella *Prima Orazione* (1521, diretta al vecchio cardinale Cornaro) il quadro delle riforme proposte non pare abbastanza qualificante (abolizione del digiuno e del celibato ecclesiastico, collettivismo sessuale...) per comprovare una presa di posizione netta e senza riserve. Le cose sono assai più complesse: non dimentichiamo che il tema capitale del rapporto con i proprietari terrieri della città, con i padroni insomma, non è neppure sfiorato. Quello che conta in questa *Prima Orazione* è il delinearsi della dialettica città-contado. Ruzante consiglia al cardinale di fare una « leza » per cui ogni villano possa « tuor quatro mugiere, e agno femena da vila possa tuor quatro mariti »: attratti dalla licenza di poligamia, i cittadini di Padova si faranno villani e così sarà appianato ogni contrasto. L'accenno alla frattura città-contado è importante, ma certo non ancora sviluppato a fondo.

Storicamente, le due Orazioni traducono precisi atteggiamenti dei ceti contadini soggetti a Venezia. Durante la sua missione presso l'imperatore Massimiliano a Mantova e Verona (1509), Niccolò Machiavelli scrive: « ...e vedesi e sentesi cose miserabili senza esemplo, di modo che nelli animi di questi contadini è entrato un desiderio di morire, e vendicarsi; che sono diventati più ostinati e arrabbiati contra a' nemici de' Viniziani, che non erano e' Giudei contro a' Romani; e tutto dì occorre che uno di loro preso si lascia ammazzare per non negare el nome viniziano. E pure iersera ne fu uno innanzi ad questo Vescovo (il luogotenente dell'imperatore in Verona), che disse che era Marchesco, e Marchesco voleva morire, e non voleva vivere altrimenti; in modo che el Vescovo lo fece appiccare; nè promessa di camparlo, nè d'altro bene lo possè trarre di questa opinione: dimodochè, considerato tutto, è impossibile che questi Re

tenghino questi paesi con questi paesani vivi »[1]. Testimonianza probante della saldezza del governo veneziano e della strenua fedeltà dei ceti rurali, cui ho già avuto modo di accennare. Il Ventura, che pure tende talora a limitare eccessivamente questo punto di forza della Repubblica lagunare, riconosce che « a guardar bene, anche nei confronti dei popolari e dei contadini il potere dei " cittadini " era diminuito, perchè al di sopra di essi si ergeva ora l'autorità dei rettori e del governo centrale. A questi spettavano generalmente le decisioni di maggiore importanza, sia nei giudizi civili e criminali, sia nell'amministrazione della città; ad essi era sempre possibile ricorrere in seconda o terza istanza »[2]. Le due Orazioni del Ruzante interpretano e rispecchiano, in un certo senso, la fiducia dei contadini in una superiore tutela contro gli arbitri e le angherie di un'aristocrazia cittadina. La *Prima Orazione,* che pure presenta una prevalenza di toni erratici ed elusivi, contiene accenni abbastanza precisi: « Mo se no foesse ca Cornaro che è adesso parona del Pavan, com a stasòm nu? Che a gh'aòm speranza che a n'agiè. Basta, ch'a sì de ca Cornaro e de la tera che è parona del pavan e de Pava... ». La terra « parona del pavan e de Pava », ovviamente, è Venezia. Ma soprattutto nella *Seconda Orazione,* scritta nel 1528, l'anno della terribile carestia, questi temi assumono un carattere di più recisa e urgente imperiosità. L'autore ha ancora negli occhi, si direbbe, lo spettacolo delle immani tragedie a cui ha assistito; il contadino, reduce dalla sua terra devastata dalla fame, chiede aiuto in nome di una disperazione che lo affratella alla sofferenza comune. Davvero il Beolco sembra partecipare anche lui a « una solidarietà naturale di " friegi " che vivono in comunità »[3]. E qui troviamo uno dei passi più significativi ed

---

[1] N. Machiavelli, *Legazioni e commissarie,* in *Opere* cit., V, pp. 1193-1194 (lettera ai Dieci del 26 novembre 1509).
[2] Ventura, *Nob. e popolo...* cit., p. 173.
[3] Baratto, *Tre studi...* cit., pp. 136-137.

espliciti di tutta la poetica sociale del Ruzante: « E perzòntena a vorae que a faesse lomé una leza sola frema cha no se poesse desfare, e farla sì grande che tutti la poesse veere e saere, e que tutti se governasse per quella, e se pure non se poesse fare co una sola quel ghin bisognasse assé, perque sto mondo è grande, a vorae cha le tornessì a refare, e chiamarne an nu de le ville, perque a seòn inganè, a no haòn leza dal nostro lò, ne que dighe pre nu, ne que ghe supia stò negùn di nuostri, a sento lomé dire, la leza de Dato, la leza de Bartale, la leza de Gesto, dise cossì, a no sento mé dire la leza de Menego, la leza de Nale, nè la leza de Duozzo, tutte ste leze è de cittaini, se a ne chiamerì an nu, a faròn an nu le nuostre, e sì an farì una sola, a se governeròn tutti per quella, que a sè che la farì iusta, e derta, e gualiva e da bel muò se a fé questo el sarà el pì bel tegnire el mondo in pase, cha se poesse mé cattare, perque a saì che per le lite a s'amazza purassè uomeni e se perde l'amore madesì, e do, gnian questo, non sa da granzo, e da mo feve pì inanzo a st'altro, el disse Messier Ieson Dio al nostro pare Adamo, e an a nu tutti che a ghe seòm vegnù drio, in suore vultu tui te magneré pane tui. Mo el me pare mò, cha la vaghe a n'altra muò, cha nu che a se suòm a no n'haon mé, e gi altri cha no se sua el magne » [1].

I molteplici legami della *Seconda Orazione* con la problematica politica e religiosa del tempo, e gli influssi erasmiani ed umanistici in essa presenti, sono stati indicati da Mario Prosperi [2]. Va anche notato che le aspirazioni dei ceti contadini all'interno dello stato veneziano « premevano » a sostegno d'una politica di contenimento. San Marco sia datore di pace, questa la voce che si leva unanime da tutte le testimonianze dell'anonima poesia

[1] Ho seguito l'edizione RUZANTE, *Tutte le opere*, Bonadio, Venezia, 1565, p. 13, a cui però ho apportato qualche ritocco.

[2] In un bel lavoro ancora parzialmente inedito (solo il capitolo *Ruzante cittadino veneto* è stato pubblicato ne « I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino », Torino, 3, 1965).

dialettale a sfondo politico (sonetti, canzoni...) che precede il Ruzante. Il quale Ruzante riecheggerà tali preoccupazioni, per esempio nel *Reduce*: « A me refarè pure. A galderè la me Gnua... Cancaro a i campi, a la guera, a i soldé ».

La virtù astratta del Machiavelli è degradata realisticamente e spogliata dei suoi panni reali e curiali. Come spesso accade nella poesia d'ispirazione dialettale e popolare, viene alla luce il versante meno noto della storia, quello che i documenti ufficiali sono soliti trascurare. Le epiche battaglie, le combinazioni politiche, le grandi manovre militari entrano spietatamente nella vita quotidiana di un angolo di terra che le carte geografiche non registrano neppure. Ma quello che i fatti perdono in linearità e decoro riguadagnano in senso del reale e organica consapevolezza, in una tramatura storica che non esclude i protagonisti più veri. D'altronde questa ristrutturazione realistica del momento storico corrisponde, nella sua volontà di pace, ad un indirizzo politico che la forza stessa delle cose si incaricò di imporre. Lo Chabod [1] ha messo in rilievo il processo di progressivo raccoglimento cui Venezia deve assoggettarsi. Dalla volontà di conquista (nel retroterra padano, in Romagna, in Puglia) alla difesa dell'indipendenza di Milano e alla cura esclusiva del proprio stato — è l'evoluzione di Venezia a cavallo tra 4 e '500, evoluzione che riassume il capovolgimento di rapporti fra gli stati italiani e le grandi potenze. Si è già detto che, dopo Agnadello, il sogno di un'espansione marchesca capace di ridare all'Italia una fisionomia unitaria, era tramontato. Non è solo questione del pepe portoghese: la decadenza comincia quando gli stati italiani si trasformano in semplici pedine di uno scacchiere internazionale. Il Prosperi rileva come la rinuncia ad una politica italiana implichi « la rinuncia alla

[1] F. CHABOD, *Venezia nella politica italiana ed europea del Cinquecento*, nel volume *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze 1958, pp. 29-55.

lingua italiana illustre: il fiorentino diventa "fiorentinesco", e cioè una lingua straniera nè più nè meno del "toesco"... lo sforzo di unificazione linguistica, guidato dal Bembo, e che darà pure i suoi frutti, viene dal Ruzante interpretato come sforzo inutile, sterile, basato sulla pura ambizione e alterigia di letterati che non vogliono arrendersi ai fatti: cioè l'ineluttabile divisione d'Italia ». (Ma sulla scelta del dialetto influì anche la tradizione della satira rusticale).

Proprio la particolare situazione dello stato veneto e la relativa benevolenza con cui spesso erano viste le esigenze delle plebi rurali (compatibilmente, è ovvio, con la mentalità dei tempi e con il sostanziale immobilismo della situazione sociale) spiegano in parte l'atteggiamento del Beolco. L'epopea ruzantesca sorge e si sviluppa in ambienti in cui non dominano nè l'oppressione nè la tirannide. Nell'Ariosto il mito naturalistico avrà infatti uno sbocco diverso, risolvendosi nell'idillio (uno dei punti di partenza — subito rifiutato — dello stesso Ruzante).

Il carattere « sperimentale » dell'opera ruzantesca (come fagocitazione di organismi culturali preesistenti) è strettamente legato alla presenza di nuovi contenuti e al bisogno di giustificarli nella sfera della letteratura ufficiale conferendo ad essi solidi addentellati, onde immunizzarli dal loro vizio d'origine e innalzarli al livello della tradizione letteraria identificantesi nella commedia in lingua. Tale il travaglio creativo che sta alla base di questo teatro: portare su un piano di consapevole dignità artistica un filone fino ad allora marginale. Il riscatto investirà anche i contenuti, e una materia totalmente inedita, una nuova tematica e nuovi interessi psicologici si affacceranno alla ribalta.

Ma c'è davvero un'esplicita rivendicazione sociale in questo programma? La polemica linguistica abbraccia un orizzonte storico-letterario, non richiama di necessità risvolti di altra natura. Gli oppositori del Bembo, fautori di scelte linguistiche più ampie e comprensive, non uscivano certo dall'ambito puramente teorico in cui era impostata la discussione. Così le « tendenze all'assimilazione di un materiale espressivo quanto mai vario » [1] nei commediografi cinquecenteschi, si limitavano ad esprimere l'esigenza di un più ampio rispecchiamento del costume contemporaneo. Persino lo Speroni, insigne rappresentante della cultura retorica, tende a riabilitare in parte l'uso della lingua nativa (sebbene la sua posizione in materia non risulti molti chiara): « ...che male giudico potersi usare da noi altri a significare i nostri concetti della lingua, Tosca o Latina ch'ella si sia, la quale impariamo ed esercitiamo non ragionando tra noi i nostri accidenti, ma leggendo gli altrui », dice il Cortegiano nel *Dialogo delle lingue* [2]. Ma soprattutto l'uso del dialetto è un portato della satira antivillanesca, da cui l'opera del Ruzante prende le mosse. Basti pensare, a titolo d'esempio, che nella genesi e nell'evoluzione della maschera dello Zanni, lo sgraziato dialetto valligiano dei bergamaschi che si inurbavano fu presto assunto come motivo di deformazione caricaturale.

La stessa poetica dello « snaturale » risente di ascendenze aristocratico-cortesi, come ha osservato il Borlenghi [3], ed è ricollegabile agli ideali di « vita sobria » professati con tanta convinzione da Alvise Cornaro. « A ve vuò dare un consegio a tuti: tegnive al snaturale e no çerchè de strafare: a no ve digo solamén de la lengua, e del faelare, mo an del resto. Perché a vezo che 'l no basta che a volzì la lengua a faelare Fiorentinesco e moscheto, mo a ghe magné, e si ve ghe fe le gonele, che 'l n'è zà ben fato. Mo no sarae miegio che atendessé com a fagom nu de le vile a magnare del bon pan, del bon formagio salà e bever del bon vin che habie el rozeto, che magnare tanti saoriti e de tanta fata magnare? »,

---

[1] N. Borsellino, introd. a *Commedie del Cinquecento*, Milano 1962, I, p. XXII.

[2] S. Speroni, *Dialogo delle lingue*, Lanciano 1912, p. 61.

[3] *Commedie del Cinquecento* a cura di A. Borlenghi, Milano 1959, II, pp. 562-563.

dice Ruzante nel prologo della *Fiorina* [1]. E sono, nettamente, gli ideali del Cornaro: vita sobria, moderazione, mangiar poco (« pane, panatella e uovo ») e solo quello che si addice al proprio stomaco. Ostracismo completo ai lussi, alla crapula, a ogni sorta di eccessi. Senonchè le enunciazioni contenute nel prologo della *Fiorina* non esauriscono lo « snaturale » ruzantesco, che non si identifica del tutto con la « vita sobria »; è una visione più espansiva ed aperta alle sollecitazioni sensibili, più libera ed esuberante. Dove lo « snaturale » tira, bisogna andare. E il Cornaro stesso, piangendo la morte del suo carissimo Ruzante, deplorerà gli eccessi e le sregolatezze che avevano condotto l'amico ad una fine tanto immatura: interessante spia d'un contrasto d'opinioni tra il Beolco ed il suo protettore.

La verità è che Ruzante eredita i temi più vivi del primo Umanesimo: il senso di una risolta sanità vitale e di un integro, armonico sviluppo di spirito e materia. E ne eredita la tendenza antiascetica, innalzando così ad un livello di cultura un motivo schiettamente popolare. Non bisogna dimenticare l'aderenza al reale professata dall'aristotelismo dello Studio padovano. Ma quello che si impone, mi pare, è un rimando alle posizioni di Lorenzo Valla, la cui satira antiascetica è « esigenza d'integrità di vita, in una purezza che vuol riconoscere anche nella natura, nella carne, l'opera di Dio ». La *voluptas* sembra anticipare il senso vitalistico racchiuso nello « snaturale » ruzantesco: « richiamo alla natura che freme e vive in noi, divina e ministra di Dio, contro cui pecca chi la soffochi o la venga mutilando. Scopo dell'uomo è, non mutilare se stesso, ma svolgere le sue attività e godere quella lieta commozione dell'animo, quella soave giocondità del corpo, in cui appunto consiste la *edoné* » [2]. La mediazione culturale solleva Ruzante dalla cronaca

[1] Ed. pubblicata da R. Viola in appendice ai suoi *Due saggi di letteratura pavana*, Padova 1949, p. 136.

[2] E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Bari 1965, pp. 62-63.

alla storia, così come l'instaurarsi di una precisa poetica letteraria e sociale segnerà l'ascesa del documento realistico verso una più vasta pregnanza di significati.

In un altro senso, invece, il legame col Cornaro è meglio riscontrabile: l'amore per la semplicità e le tendenze antiretoriche del nobile veneto si riflettono puntualmente nel Beolco. Nei suoi scritti di architettura (*Saggio sul Duomo di Padova* e *Trattato di architettura*) il Cornaro guarda alle cose senza occhiali accademici, mira a costruzioni pratiche e funzionali, si preoccupa delle case ordinarie dei « cittadini » più che dei grandi e irripetibili monumenti dell'antichità. Nei suoi giudizi si mostra libero da impacci e da pregiudizi di ogni sorta. Come svincolò il Falconetto dal suo eccessivo ossequio classicista, trasformando un manierato pittore in un eccellente architetto, così agì su Ruzante (che però era già grande del suo) confortandone ed affiancandone la serrata polemica antiretorica e antilibresca.

Si è visto come gli orientamenti di Alvise Cornaro abbiano trovato una rispondenza assai forte nell'opera ruzantesca, ma si è anche visto come Ruzante approfondisca e rinnovi certe posizioni, spesso superando i limiti ristretti di una concezione fondamentalmente aristocratica. Altro condizionamento di partenza, altro passaggio obbligato della mentalità di cui il Beolco partecipa è costituito dalla tradizione satirica antivillanesca: anch'essa, in relazione alle nuove prospettive dell'entourage di Casa Cornaro, si apre in lui a suggestioni inusitate. Se ancora nella *Pastoral* si avverte tra le righe della deformazione grottesca una precisa volontà derisoria, in seguito essa fa posto ad una sofferta coscienza del tragico e dell'umano (il comico come veicolo del tragico: una rottura dei tre livelli di stile tradizionali). Ma il legame con la satira rusticale resta al fondo di tutta l'opera ruzantesca e, soprattutto, rappresenta il pertugio per cui l'autore può portare alla ribalta il personaggio contadino.

Queste opposte sollecitazioni determinano talora nel Ruzante oscillamenti contradditori: nel *Menego* alla crudezza realistica del dialogo dei villani « s'alternano saggi consigli della gente dabbene, campione della quale si sottintende essere il signore della festa » [1]. Risulta da documenti che Ruzante per conto suo affittava terre svolgendo un considerevole volume di affari, e contemporaneamente lavorava con solerzia come procuratore del Cornaro [2]. Ma l'adesione agli ideali del suo « gruppo sociale » non gli precluse una più schietta e partecipe sensibilità per le vicende del mondo contadino, con cui intrattenne quotidiani contatti. A ciò lo spingeva anche la sua particolare situazione sociale e biografica, che, nonostante tutto, sembra conservare elementi di instabilità e di insicurezza. Questa più sfumata disponibilità d'atteggiamento nasce anche dall'incertezza delle sue funzioni presso il Cornaro: amico? commediografo di corte? amministratore fondiario? Un po' tutt'e tre le cose.

Si verifica con Ruzante una sostanziale inversione della satira antivillanesca: ribaltamento di significati non nuovo nella storia della poesia rusticale [3]. Basti pensare al personaggio di Marcolfo, o a quello di Bertoldo, o al protagonista del *Roman de Renard*: l'astuzia grossolana e furbesca del villano perde i connotati della degradazione caricaturale e diventa simbolo d'una vittoriosa rivalsa. Naturalmente questa trasformazione è possibile solo in corrispondenza d'una mutata inquadratura sociale in cui la satira sia trasferita. Negli ambienti popolari della città, ad esempio, lo scaltro raggiratore dei potenti finirà con l'incarnare umori antiaristocratici e antigerarchici assai comuni e diffusi, spogliandosi dei suoi caratteri più tipicamente rusticali. Oppure, il personaggio contadino

[1] LOVARINI, *Studi...* cit., p. 130.

[2] P. SAMBIN, *Altre testimonianze di Angelo Beolco*, in « Italia Medioevole e Umanistica » cit., pp. 231-236.

[3] Cfr. D. MERLINI, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino 1894.

elaborato dalla tradizione antivillanesca verrà ripreso dai ceti stessi che la satira prende a bersaglio, e cambiato in errore positivo: il rustico goffo, ingordo e sensuale dileggiato dal trouvère in ossequio ai gusti del suo signore, si prenderà la sua beffarda rivincita in bocca ai cantastorie delle sagre di paese. Nel Marcolfo si fondono le due correnti della satira: in questo personaggio le classi superiori non vedevano che il villano insolente oggetto del loro disprezzo, mentre la plebe si era fatta del contraddittore di Salomone il suo eroe prediletto [1]. Ambiguità che si ritrova nella *Pastoral*, in cui il Ruzante eredita i personaggi contadini della satira rusticale e li immette nell'organismo della « commedia pastorale » (i villani disturbatori d'una vicenda idillico-pastorale). Già in molte egloghe il comico nasceva dal « contrasto tra le espressioni arcadiche dei pastori e le rozze e brutali scempiaggini del villano »[2]. Il collegamento alla satira villanesca costituisce un perentorio richiamo alla realtà in funzione antibucolica; ma soprattutto, di qui parte il Ruzante per operare un deciso spostamento d'accenti.

Spostamento d'accenti propiziato, si capisce, da tutta una serie di condizioni esterne e in parte anche dall'influsso del Cornaro, le cui tendenze in senso antimunicipalista erano, come si è visto, assai marcate: sicchè la satira antivillanesca di origine cittadina perde a poco a poco la sua impostazione originaria, pur conservando alcune delle sue costanti.

Accennando al Ruzante in un saggio di argomento più generale, Cesare Segre fa riferimento alla satira antivillanesca come genere « destinato al basso popolo, ma di estrazione cittadina, e polemico verso il proletariato rurale; il popolino, dal confronto con i villici, si sente sollevato verso il livello dei signori. Quando il genere viene condotto in ambienti signorili, perde animosità e diventa puro pretesto comico. E può anche avvenire un nuovo

[1] *Ivi*, pp. 73-74.

[2] *Ivi*, p. 113.

spostamento (già nel Ruzante): l'osservazione diventa pietà, il riso per l'incultura, le aspirazioni elementari dei contadini, si vena di amaro, e di comprensione » [1]. Bisogna precisare che questa metamorfosi è favorita dalle particolari condizioni storico-sociali entro cui si sviluppa l'opera del Ruzante, non dalla generica benevolenza degli « ambienti signorili »; ma il suggerimento del Segre aiuta benissimo a capire lo smorzamento dei toni antivillaneschi prodottosi dopo la *Pastora* e la *Betìa*. Gli ideali « agrari » del ceto dominante erano accolti dal Cornaro alla luce di una visione articolata e comprensiva, e anche questo potè influire sull'atteggiamento assunto dal Beolco. Il contadino non era visto come nemico, e in suo favore si potevano sollecitare beneficenze varie; tra l'altro era interesse del proprietario che fosse in grado di assolvere i suoi impegni (e anche questo è uno dei temi su cui si imperniano le due Orazioni ruzantesche). Ciò non toglie che nella sostanza il rapporto rimanesse da sfruttatori a sfruttati.

Il Baratto osserva giustamente che le burrascose vicende della Repubblica nella prima metà del '500 (disastri militari, invasioni straniere, saccheggi) e l'incrollabile fedeltà dimostrata dalle plebi rurali « danno rilievo alla presenza di un mondo contadino, sconvolgono momentaneamente le basi di una realtà immobile e trascurata. Lo scherzo e lo scherno secolari della satira antivillanesca cedono di fronte a un'attenzione più vigile e complessa » [2]. L'elemento contadino era già accettato nella mediazione letteraria dell'egloga pastorale. La satira antivillanesca può far posto a motivazioni meno polemiche, mentre l'atteggiamento nobiliare verso i ceti rurali oscilla tra la sospettosità e il paternalismo. Solo questa ambivalenza permette a Ruzante di realizzare teatralmente lo scavo progressivo e lo spostamento di fattori della satira rusticale (non più il cittadino che deride il villano, ma il latifondista aristocratico che « getta l'occhio » sopra i suoi contadini). Scherno e deformazione grottesca, accettati agli inizi, sono pur sempre mantenuti nei loro tratti esteriori. Ma il Beolco può operare senza scandali la sua scelta fondamentale: « egli assume la responsabilità del processo ascendente di questa letteratura subalterna, ambisce a portarla sul piano dell'arte teatrale, a contatto con una cultura superiore, aristocratica » [1].

[1] C. Segre, *Polemica linguistica e espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Lingua, stile e società*, Milano 1963, p. 396.

[2] Baratto, *Tre studi*... cit., p. 16.

Il presupposto da cui muove l'intera opera ruzantesca è dunque la « satira del villano », di cui la *Pastoral* accoglie le intonazioni più crude e feroci. Triplice piano, come vuole il Baratto [2]: favola arcadica, farsa caricaturale e mondo pavano rustico. Ma quest'ultimo non ha ancora una sua autonomia, rappresenta bensì l'anello che lega l'esordio di Ruzante al filone antivillanesco: in tale forma, per ora, il Beolco rielabora il tema che pure è il più prossimo alla sua ispirazione. Ruzante entra in scena con tutto il suo carico di urtanti istinti fisiologici, oggetto di una ben definibile eredità derisoria. Il personaggio non si è ancora staccato dalla sua matrice. Solo nelle successive commedie il Beolco se lo lavorerà con una più duttile attenzione psicologica e sociale. Ma la sua autonomia è una conquista progressiva, non un dato acquisito in partenza.

Come forse risulterà chiaro da tutto quanto si è detto, chiamare in causa « le ombre minacciose dei villani del retroterra e quelle inquietanti dei miserabili delle plebi urbane » [3] che il Beolco avrebbe agitato dinanzi agli occhi della « borghesia veneta » (come fa lo Zorzi in un suo pur eccellente saggio), non corrisponde del tutto alla reale articolazione dei conflitti di classe nel contesto storico-sociale di cui ci stiamo occupando. Con-

[1] *Ivi*, p. 17.

[2] *Ivi*, p. 26.

[3] La frase si legge nella « Scheda per Ruzante » nell'edizione de *La Moscheta* curata da L. Zorzi, Torino 1963, p. 128.

trasto tra aristocratici e « popolari » all'interno delle città; contrasto tra città e contado con i proprietari terrieri orientati in senso anticittadino e i ceti dirigenti veneziani relativamente imparziali: questi i tratti salienti dello schieramento sociale. Gli abitanti del contado non rappresentavano certo « ombre minacciose » per Venezia: la loro fedeltà era diventata quasi proverbiale e non venne meno neppure nei momenti più difficili. Lo si vide dopo il tragico 1509 (e non è che la Repubblica avesse mai fatto molto per questa gente). Vittorio Lazzarini scrive che in seguito alla sconfitta di Agnadello i contadini si sollevarono in armi sotto la guida dei nobili veneziani residenti nel pavano, e testimoniarono col sangue la loro fedeltà di sudditi. « E se prima di quel tragico 1509, vari tra i nobili veneziani si facevano amare dai loro sottoposti per un certo senso di umanità e clemenza, tanto più si stabilirono legami di affezione e riverenza tra proprietari veneziani e contadini nel comune pericolo, di fronte al comune nemico... La Repubblica, per tanta fede mostrata da quei poveri lavoratori dei campi, non tutti coraggiosi, li esentava per anni cinque da ogni gravame fiscale (5 agosto 1509)... Tali riconoscimenti dell'aiuto prestato dalla classe dei contadini erano segni di spontanei sentimenti di benevolenza e di simpatia verso quei sudditi, sentimenti che contemporaneamente appariscono nella poesia rustica locale, al contrario di quella satira antivillanesca che si riscontra nelle altre regioni d'Italia. Onde si può in fondo asserire che il fiorire della letteratura pavana, la fortuna nelle case patrizie delle commedie del Ruzzante, traggono origine dal fatto politico, dalla partecipazione alla guerra dei contadini, adunati in arme a difesa del buon governo di San Marco » [1]. Facendo le necessarie riserve sullo schematismo di tale analisi, si deve soprattutto osservare che il pubblico con cui il

[1] V. LAZZARINI, *Beni carraresi e proprietari veneziani*, in « Studi in onore di G. Luzzatto », Milano 1949, I, p. 279.

Beolco ebbe da fare i conti non vedeva certo il villano con occhi così idilliaci. Come si è detto, nella *Pastoral* la figura di Ruzante ha in sé tutte « le tare dei rustici trasmesse dalla satira antivillanesca » [1]. E sono caratteri di fondo che, progressivamente modificati, entreranno sempre nelle varie fasi della parabola in cui si compie l'evoluzione del personaggio Ruzante. Se davvero il Beolco avesse potuto far sicuro assegnamento su una tale benevolenza da parte del pubblico verso i suoi antieroi contadini, non si sarebbe forse salvato dai pericoli dell'oratoria e del sentimentalismo.

Invece, proprio dalla « fortunata congiuntura » di elementi ed influssi contrastanti (antiveneziano ma vicinissimo al mondo contadino, legato agli ambienti nobiliari ma pronto a « forzare » in certe direzioni, ecc.) nasce il difficile equilibrio della posizione ruzantesca, la radice della sua poetica: quel fermo stupore dinanzi alle dolorose vicende dell'epopea villanesca, quella « perplessità partecipe » di cui parla il Croce [2] — e proprio la formula crociana ho fin qui cercato di inverare seguendo una via diversa. L'autore non prende partito, non ha sdegni o fremiti di rivolta, evita le incrinature di una facile commozione. Non accentua il ritmo e il significato delle miserie contadine che porta sulla scena, ma le lascia nella loro obiettiva realtà, senza mitizzarle, insieme accogliendo, con sguardo egualmente limpido, le bassezze più meschine, le crudeltà di immaginarie rivincite, la ferocia degli istinti.

GIULIO CARNAZZI

[1] LOVARINI, *Studi*... cit., p. 248.
[2] B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1964, p. 292.

La Moscheta

Note di regia

De Bosio allestì per la prima volta la Moscheta *durante gli anni in cui diresse il teatro dell'Università di Padova, vale a dire nel 1950.*

Quel primo spettacolo era il frutto di un lungo e appassionato lavoro di preparazione compiuto congiuntamente, sebbene con diversa angolazione di interessi, dallo stesso de Bosio e da Ludovico Zorzi, che oggi può essere considerato il maggior studioso dell'opera ruzantiana, approdato dopo venti anni di tenace ed intelligente lavoro alla pubblicazione della prima edizione critica dell'intera opera del Beolco (Einaudi, 1967).

Lo spettacolo del '50 ebbe un seguito in una interessante iniziativa editoriale, cioè il progetto di pubblicazione in dieci volumi di tutta l'opera del Ruzante, sotto il patrocinio del Teatro dell'Università di Padova e per i tipi dell'Editore Giuseppe Randi. L'attuazione del progetto non giunse mai a termine, tuttavia nel 1951 apparve il volume dedicato alla Moscheta, *nel quale il regista de Bosio fornì, a complemento del testo curato dallo Zorzi, minutissime informazioni sullo spirito ed i metodi che avevano caratterizzato il suo allestimento. Da tale documentazione, che riteniamo importante, soprattutto come punto di partenza per tutto il successivo lavoro ruzantiano del regista, sono tratte le seguenti annotazioni.*

Al primo problema che si presenta al regista, desumere dalla lettura d'un testo lo stile da imprimere alla rappresentazione, serve d'introduzione, nel caso di *Moscheta*, una domanda che si pone il Croce: « È comico, per lui, — Beolco —, lo spettacolo che osserva? ». E risponde: « È comico e non è comico, ne ride e non ne ride, quelle sono cose ridicole, ma anche tristi e truci, e in tale, per così dire, perplessità partecipe si risolve il suo cosiddetto realismo ». (*Poesia pop. e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1916, p. 292).

Non v'è dubbio che la difficoltà preliminare da risolvere per

affrontare l'interpretazione di *Moscheta*, sia appunto questa: se la risoluzione comica dei personaggi, delle situazioni, delle battute, dell'intera azione insomma, sia il punto di partenza o meno, e in quale misura convenga eventualmente cedervi, e in quale resistervi.

La tentazione per un artista delle nostre generazioni è assai forte, d'abbandonarsi alla suggestione delle intenzioni comiche, così colorite, così generose per i compiacimenti formali, per la ricerca dell'arabesco, dell'equilibrismo, della magia pagliaccesca.

D'altra parte è facile cogliere il rapporto intenso, oserei dire perfetto, che v'è fra il testo della commedia e la sua potenzialità di rappresentazione, rapporto che comunemente si chiama « teatralità » d'un testo. Pare quasi di potervi raggiungere i valori del teatro puro, d'un'arte della rappresentazione chiusa e bastante a se stessa. Tuttavia il fare di *Moscheta* una rappresentazione d'accentuata comicità in un'atmosfera di puro spettacolo, è la maggiore insidia che possa minacciare l'interpretazione della commedia. Ché comica essa è soltanto nel frammento, nei modi in cui si svolge l'azione o s'atteggia un personaggio, nelle strutture: non altrettanto nelle conseguenze, e nelle premesse, di questi modi, di queste strutture, nè all'interno di esse.

Se la comicità ha origine dal distacco — perplessità — dell'autore davanti allo spettacolo che osserva, la sua partecipazione d'uomo può mediare la comicità con notazioni che impegnino la sua comprensione, la sua esigenza o d'obbiettività o di compassione. Al gusto comico della deformazione distaccata, si lega il momento drammatico della descrizione obbiettiva o appassionata.

In Beolco non di passione o compassione si tratta, ma d'osservazione, di ricerca d'obbiettività. L'intenzione comica consegue a quest'esigenza fondamentale, che noi porremo all'origine dell'ispirazione del Beolco, come un bisogno di constatare la verità di un'osservazione nel prisma spietato e paradossale della comicità, entro le ferree leggi della comicità teatrale, di cui Beolco si dimostra padrone espertissimo.

L'impostazione d'una regìa di *Moscheta* deve quindi aderire al motivo centrale dell'ispirazione di Beolco, la rappresentazione accurata d'un ambiente e di personaggi che non sono comici in se stessi, ma soltanto in determinate situazioni e rapporti.

La comicità di *Moscheta* non è nelle case di « Pava », nè sul viso dei personaggi o nel loro vestito; questi anzi sono ambienti, volti, vestiti vuoi miseri, tristi, vuoi semplici, rudi, non certo comici. Nè il linguaggio è necessariamente comico: se per altri scrittori del tempo intercorreva un superficiale rapporto tra i dialetti rustici, di cui si servivano, e i pubblici raffinati che ne ridevano, questa relazione è affatto estrinseca, e in ogni modo superata dal dialetto pavano del Beolco. Superata dal tempo, ma soprattutto, fin dall'inizio, dalla sua potenza espressiva, dalla sua evidenza incontestabile di linguaggio parlato, raccolto ancor agile sulle rustiche bocche, divenuto strumento teatrale poderoso, eppure fresco, vivo. Il pavano del Beolco è un linguaggio completo, piegato a tutte le espressioni che un artista possa volere, anche all'espressione comica; ma ne è chiaramente autonomo, anzi, il suo suono è sostanzialmente drammatico, fatto com'è di parole scabre, dure e cupe, quasi monotone nel persistere della loro durezza; le sillabe ora s'inarcano sulle consonanti, ora s'irrigidiscono in tonalità gutturali, ora s'oscurano in gravi dittonghi.

I personaggi che parlano un tale linguaggio, delle parole posseggono la natura, la forza, la durezza, e la minaccia che è insita in questa forza.

Nati, come il loro linguaggio, da un'osservazione particolarmente rigorosa della realtà contadina, questi personaggi sono definiti da uno studio minuto e avvedutissimo della loro psicologia. La loro coerenza psicologica non è arbitrariamente deformata dalle necessità del comico, bensì i motivi comici sono conseguenza di realtà psicologiche. La robustezza delle strutture teatrali della commedia e la stessa efficacia delle situazioni comiche traggono del resto la loro maggiore validità dalla robustezza di descrizione dei personaggi, e dalla stretta dipendenza dalle loro necessità d'azione. In questo senso dunque ci sembra lecito parlare di « realismo » del Beolco, nel senso d'una sua sostanziale esigenza d'obbiettività di descrizione e di serietà consapevole dinanzi alla vicenda da rappresentare.

Agli attori scelti per interpretare i personaggi di *Moscheta* non poteva bastare un periodo normale di prove; oltre l'informazione culturale indispensabile, si trattava d'imparare un dialetto inconsueto, senz'alcun riscontro nei dialetti rustici moderni; di conoscere nella misura più vasta possibile la psicologia contadina in generale, come un'utile elemento medio fra la sensibilità propria d'un giovane attore moderno e i personaggi del Beolco, in vista d'un lento lavoro d'interiorizzazione della parte. Assumere la voce e i gesti del contadino, prima ancora che d'un personaggio, era il problema iniziale. Perciò gli attori si trasferirono per qualche tempo sui colli euganei, dove la scarsità d'acqua e di strade hanno difficoltizzato il normale processo psicologico d'inurbamento del contadino, e dove, per questa stessa ragione, ancora si ritrovano resti di parole pavane.

Questo soggiorno si rivelò un'esperienza positiva.

I problemi più ardui che assillarono il regista e gli attori durante le prove della commedia furono, in ordine di tempo, la conquista del dialetto nella difficile e approssimativa ricostruzione dei valori fonici, che solo il testo poteva suggerire — le correzioni compiute d'intesa con il Lovarini allo scopo di rendere più intelligibile il dialetto pavano allo spettatore moderno, non ne avevano alterato la fisionomia —; il processo di sintesi di per-

sonaggi così insoliti, pur nella loro definitezza, sintesi particolarmente gravosa per l'attore che doveva interpretare il multiforme Ruzante; il rigore dell'espressione facciale, del gesto, del camminare, proprio del contadino, il volto sempre controllato dalla diffidenza, sottilmente segnato dall'astuzia, violento nel riflettere il dispiegarsi di un'istintiva passione, le braccia appesantite dalle grosse mani, il movimento impacciato, ma traboccante d'energia; infine l'inclinazione costante a scivolare in una comicità di qualità pagliaccesca, astratta dalla condizione psicologica del personaggio che ne è causa.

Della scena abbiamo già detto all'inizio di questi commenti — vedi il prologo —; essa deve stabilire senza equivoci che l'azione si svolge « a Pava, su sto borgo », nella Padova stretta, chiusa dai portici, che ancora vediamo. Al colore non è concesso d'indugiare su toni pittoreschi, né al colore delle scene, nè dei costumi, nè alle luci di scena. All'illuminazione spetta il compito modesto, eppure arduo, di consentire alla scenografia e, possibilmente di accentuarne la richiesta veridicità d'ambiente e d'atmosfera nelle ore del giorno che l'azione suppone.

Il costume deve limitarsi a vestire il personaggio e ad esprimerne il quanto di povertà. Una lieve intenzione caricaturale può essere consentita al costume del soldato Tonin, purchè non s'allontani dalla verosimiglianza. L'abito di Ruzante è raffazzonato alla meno peggio; anche Betia veste senza sussiego. Il costume di Menato, semplicissimo, rivela la sicurezza della sua condizione; conviene che il taglio contribuisca a comunicare l'impressione di forza, essenziale al carattere del personaggio.

Le prove durarono circa due mesi, per molte ore al giorno; la prima rappresentazione avvenne a Rovigo il 30 novembre 1950. Frequenti furono le repliche nelle maggiori città italiane. La parte evoluta del pubblico ebbe sempre l'impressione di trovarsi dinanzi ad un'opera d'eccezionale valore artistico.

Gli interpreti furono: Otello Cazzola, il Prologo; Mario Bardella, Menato; Giuliana Pinori, Betia; Giulio Bosetti, Tonin; Cesco Ferro, Ruzante; Lieta Carraresi, la donna alla finestra. Le scene ed i costumi furono di Mischa Scandella, la regìa di Gianfranco de Bosio.

Allestimenti e distribuzioni

La *Moscheta* (testo a cura di Ludovico Zorzi) venne allestita per la prima volta dal Teatro Stabile di Torino nel 1960 in occasione della tournée ufficiale effettuata dalla Compagnia nell'America Latina.

Ecco la distribuzione presentata in tale occasione:

Prologo	*Gianni Mantesi*
Menato	*Virgilio Zernitz*
Betìa	*Edda Albertini*
Tonin	*Alessandro Esposito*
Ruzante	*Franco Parenti*
Donna	*Carla Parmeggiani*

Regìa di *Gianfranco de Bosio*

scene e costumi di *Mischa Scandella*

Con la stessa distribuzione lo spettacolo venne ripreso a Torino nella stagione 1960-61.

Lo Stabile portò la *Moscheta* nell'estate del 1961 al Festival des Nations di Parigi; in tale edizione Gino Cavalieri sostituì Gianni Mantesi nel ruolo del Prologo; Elsa Vazzoler Edda Albertini in quello di Betìa; Lucetta Prono Carla Parmeggiani in quello della Donna.

L'opera venne ripresa nella stagione 1961-62 con le seguenti variazioni di distribuzione: Carlo Bagno nel ruolo del Prologo; Gianna Giachetti in quello di Betìa; Cecilia Sacchi in quella della Donna.

Con quest'ultima distribuzione lo Stabile partecipò nell'estate del 1962 al V Ciclo del Teatro latino di Barcellona, ottenendo ben quattro primi premi.

L'Anconitana - Bilora

Scheda per «L'Anconitana»*

L'Anconitana, in apparenza la più facile, ilare, disimpegnata commedia del Ruzante, presenta in realtà una carta filologica abbastanza complessa. I quesiti che essa pone riguardano in primo luogo la sua situazione acronica rispetto ad altre opere di datazione sicura, e in secondo luogo la definizione della sua incerta fisionomia, mista tra la commedia di intreccio e la commedia di carattere. Entrambi i problemi, interdipendenti, non costituiscono, come potrebbe sembrare, un passatempo per specialisti, ma rappresentano il punto di partenza per un giudizio complessivo.

Le difficoltà incominciano con il tentativo di determinare, anche approssimativamente, la data della sua composizione. È parere comune dei maggiori studiosi del Ruzante, dal Lovarini al Mortier al Grabher, che l'*Anconitana* sia da assegnare a un momento relativamente tardo dell'attività del commediografo, compreso tra gli anni 1530-32. L'opinione si iscrive in un disegno che crede di distinguere nell'opera del Ruzante la successione di due momenti diversi e contrastanti, il periodo giovanile e il più maturo, il primo di ispirazione libera e creativa, il secondo (che avrebbe inizio intorno al 1530) di elaborazione riflessa, in cui l'arte del Padovano scadrebbe verso forme di imitazione classica: un passaggio, in altri termini, dal poeta istintivo e originale al letterato scolastico e accademizzante. Entro un tale schema, l'*Anconitana* verrebbe a collocarsi opportunamente, dopo la composizione dei *Dialoghi* e della *Moscheta* e prima

---

* Questa «scheda» è stata tratta, per gentile concessione dell'Editore, dal volume n. 81 della «Collezione di Teatro» dell'Editore Einaudi, che contiene il testo pavano de *L'Anconitana,* la traduzione a fronte e un ampio apparato critico, il tutto a cura di Ludovico Zorzi.

della *Vaccaria* e della *Piovana,* come opera di transizione tra il primo e il secondo momento [1].

Contro questa opinione, suffragata da dati esterni o impressionistici e appoggiata all'idea di uno sviluppo tradizionale dal popolare al classicistico, avanzai il dubbio (nella nota di commento alla prima edizione della commedia a mia cura) che l'*Anconitana* non fosse da porsi tra le ultime, ma tra le prime prove teatrali del Ruzante. L'ipotesi venne respinta dal Grabher, ma fu ripresa e sviluppata con ulteriori argomentazioni dal Borsellino e acquisita da altri studiosi [2].

Non è qui il luogo di riepilogare i termini della questione, per i quali possono bastare, a chi volesse approfondirli, i riferimenti bibliografici. Aggiungerò che conto di ritornarvi sopra in un articolo di rivista, producendo

---

[1] E. Lovarini, *I prologhi della « Moscheta »*, estratto dalla « Rivista Italiana del Teatro, VI, 1942, fasc. 6, p. 3; ristampato nel volume *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, a cura di G. Folena, Editrice Antenore, Padova 1965, pp. 319-41 (dove l'accenno all'*Anconitana* è alle pp. 319-20). E anche *Il Ruzzante*, in « La Lettura », XLII, 1942, pp. 493-98; ristampato nel cit. volume, pp. 369-76 (dove l'accenno alla data dell'*Anconitana* è alle pp. 374-75). Cfr. A. Mortier, *Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne - Ruzzante (1502-1542)*, Peyronnet, Paris 1925, t. I, p. 108 e pp. 141-144; e C. Grabher, *Ruzzante*, Principato, Milano-Messina 1953, pp. 185-206. Per la successione dei due periodi, cfr. R. Viola, *Due saggi di letteratura pavana*, Liviana, Padova 1948, pp. 62-63; per la storia della critica ruzantiana, cfr. S. Romagnoli, *Rassegna di studi ruzzantiani*, in « Belfagor », VII, 1952, pp. 438-47; e G. Pullini, *Rassegna ruzantesca*, in « Lettere Italiane », VI, 1954, pp. 90-95.

[2] A. Beolco (Ruzante), *Anconitana*, testo, traduzione, note e glossari a cura di Lucovico Zorzi, Randi, Padova 1953, pp. 183-92. Cfr. C. Grabher, *Sulla datazione dell'Anconitana*, in « La Rassegna della Letteratura Italiana », s. VII, LVIII, 1954, n. 1, pp. 62-68; N. Borsellino, *La datazione dell'Anconitana*, in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », CXXXIX, 1962, fasc. 426, pp. 246-55; e, dello stesso, la voce « Ruzzante » nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, 1961, coll. 1342-49; C. Segre, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale*, nel volume *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 395-96.

lo stato attuale delle ricerche e delle considerazioni attinenti, le quali si sono frattanto considerevolmente allargate nell'ambito del generale progresso degli studi ruzantiani. Per il momento mi sia consentito di riaffermare il mio convincimento che l'*Anconitana* debba situarsi in una fase, se non proprio iniziale, certo anteriore alle opere della maturità, e comunque lontana dalle commedie « plautine », alle quali, fino all'apertura del dibattito intorno alla sua datazione, essa era stata accostata.

Le date sicure della superstite produzione ruzantina sono le seguenti: 1521, la *Pastoral* e la *Prima Orazione*; 1523-24, la *Betìa*; 1528, la *Moscheta*, il *Dialogo facetissimo* e la *Seconda Oratione*; 1533, la *Vaccaria* e forse la *Piovana*; 1536, la *Littera all'Alvarotto*. I due *Dialoghi* (noti con i titoli di *Reduce* e di *Bilora*, dati dal Lovarini alle loro traduzioni) e in parte la *Fiorina* appaiono ispirati al tono grave e grottesco della *Moscheta*, dalla quale non dovrebbero troppo discostarsi. Rimane da datare la sola *Anconitana*, che a mio parere dovrebbe precedere e non seguire la *Moscheta*. Gli anni più probabili entro i quali potrebbe cadere la sua composizione, sarebbero dunque quelli compresi tra il 1522 e il 1526.

Il 1526 è l'anno in cui il nome del Ruzante compare per l'ultima volta nelle cronache delle rappresentazioni teatrali che si facevano a Venezia, e delle quali ci ha lasciato memoria il diarista Marino Sanuto [1]. Quali che siano state le ragioni dell'interruzione — sapendo che in seguito la fama del Ruzante si accrebbe, nè egli smise di recitare, non si può ammettere che, se l'attore si fosse recato ancora a Venezia per qualche rappresentazione, il diligente Sanuto non l'avrebbe annotato [2] —, sembra certo che la data del 1526 chiuda un'esperienza

---

[1] Cfr. E. Lovarini, *Ruzzante a Venezia*, in « Archivio Veneto », s. V, XXXII-XXXIII, 1943, pp. 147-67; ristampato nel cit. volume *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, a cura di G. Folena, pp. 81-107, al quale s'intendono d'ora in avanti riferite le citazioni.

[2] Lovarini, *art. cit.*, in *Studi...*, p. 101.

della sua carriera di teatrante. Esperienza che alterna da un lato la stesura e la recita dei suoi primi saggi di autore, esemplati su modelli di « genere » come la *Pastoral* e la *Betìa* (dove l'intelaiatura di fondo è rispettivamente quella della favola pastorale e del mariazo villanesco), e che assimila dall'altro la sparsa materia di un repertorio comico preesistente, in cui lo spunto novellistico si associa al modo giullaresco, l'invenzione verbale al precetto canonico, l'intermezzo canoro all'esercizio mimico.

Venezia, più assai che Padova, era allora il palcoscenico ideale per una rassegna di questi elementi. A Venezia il Ruzante fu ripetutamente tra il 1520 e il 1526, esibendosi con i propri compagni e associandosi a istrioni locali in mascherate e feste carnevalesche. Si può credere che, a parte le recite proprie, egli profittasse dei soggiorni sulla laguna per assistere alle rappresentazioni di altri autori e attori contemporanei. In quegli anni la vita teatrale della città era varia ed intensa. Valore esemplare hanno in proposito le cronache del Sanuto, che abbracciano, com'è noto, il primo trentennio del Cinquecento. Uno spoglio sistematico dei 58 volumi dei *Diarii*, per ciò che concerne il teatro drammatico propriamente detto, è ancora da farsi; una notevole anticipazione è però fornita dall'inserto di mano settecentesca del Codice miscellaneo 1650 della Biblioteca Comunale di Venezia (già Cicogna 3111), intitolato: *Articoli estratti dai Diarii di Marino Sanudo | concernenti notizie storiche di Commedie, Mumarie, | Feste e Compagnie della Calza.* L'estratto contiene ben 234 notizie, corrispondenti ad almeno altrettanti spettacoli (non sono rari i resoconti di feste, nel corso delle quali gli spettacoli presentati furono più d'uno, e spesso di genere diverso) [1].

[1] Cfr. L. Zorzi, *La scena veneta prima del Palladio*, in « Comunità », XVIII, 1964, n. 119, pp. 40-41. Ho indagato a lungo questo documento, traendone copia fotografica e collazionandolo sulla edizione a stampa dei *Diarii* sanutiani (58 voll., Venezia 1879-1905), con l'intento di pubblicarlo in appendice a una antologia di documenti storico-filologici sul *Teatro veneto del Rinascimento*, in preparazione a mia cura. Il primo a segnalare l'estratto inserito nel Codice Cicogna del Museo Correr (che cita per una svista con il n. 311) fu quasi certamente A. D'Ancona, nelle *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino 1892², vol. I, p. 343 (e n. 2).

Si tratta sicuramente di una miniera, forse la più ricca che ci rimanga in materia per il Cinquecento europeo, non soltanto veneziano; ma lo spoglio non è disposto in ordine cronologico e, ciò che è più grave, risulta incompleto; esso andrebbe quindi rivisto sul testo integrale dei *Diarii*. Tuttavia, anche così com'è, l'elenco ci fornisce una serie di preziose notizie: tra le descrizioni più o meno particolareggiate di feste, mascherate, danze ed esibizioni ginniche e coreografiche, promosse dalle varie Compagnie della Calza [1], e le liste di queste, possiamo individuare in quadri di carattere semipantomimico (*demonstrationi*) e pantomimico (*momarie*) le forme più

[1] Le *societates juvenum*, composte esclusivamente di giovani nobili, furono dette « Compagnie della Calza » quando si stabilì che l'impresa di ciascuna consistesse principalmente nel colore delle brache (dette *calze* per la loro foggia attillata), ovvero nell'emblema ricamato su una di esse. Riunite dapprima in un'unica associazione, le società in seguito si divisero e assunsero particolari nomi allusivi, o di carattere mitologico — come gli *Immortali*, gli *Eterei*, i *Sempiterni* —, o arcadico — come gli *Ortolani*, i *Zardinieri*, eccetera —, o autoironico — come i *Piavoli* e gli *Sbragazai* —, ovvero semplicemente augurale — come i *Valorosi*, i *Floridi*, i *Cortesi* —; nomi tutti ripresi o imitati più tardi dalle formazioni di attori mercenari. È certo che degli attori professionisti già si mescolavano ai giovani dilettanti, per reggere con la loro capacità il maggior peso degli spettacoli, o piuttosto per tripudiare alle spese di quei ricchi gaudenti; si sa però che il contributo recato in Venezia all'evoluzione del teatro profano da queste Compagnie, fiorite tra la metà del XV e la fine del XVI secolo, fu soprattutto di natura economica e organizzativa. Fondamentale rimane in proposito lo studio di L. Venturi, *Le Compagnie della Calza* (secc. XV-XVI), in « Nuovo Archivio Veneto », n. s., XVI, parte II, 1909, pp. 161-221; e XVII, parte I, 1909, pp. 140-233, con esauriente bibliografia ragionata. Cfr. P. Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1927⁷, parte I, p. 205 e *passim*.

originali degli spettacoli veneziani del momento. Non mancano, naturalmente, anzi sono piuttosto frequenti, gli accenni a rappresentazioni di commedie fatte a Venezia e in varie città della Terraferma, specie a Treviso e a Padova, in quello stesso torno di tempo; accenni che tendono a infittirsi nel secondo decennio del secolo, con le recite classiche e bucoliche dell'attore Francesco de' Nobili detto Cherea (dal personaggio dell'*Eunuco* terenziano) e con le rappresentazioni di « commedie nuove », quali la *Mandragola* del Machiavelli e la *Calandria* del Bibbiena, pure eseguite dal Cherea nel 1522 [1].

Questo multiforme repertorio fu certamente osservato e forse in parte praticato dal giovane Angelo Beolco, durante le sue andate a Venezia con la piccola compagnia di amici versati come lui nell'arte comica, i *nobiles juvenes patavini* assieme ai quali egli recitava al convento dei Crosechieri, nelle case patrizie e in Palazzo, o si mostrava per le vie in mezzo ai cortei carnevaleschi [2]. Di pari passo con l'affinarsi delle sue doti di interprete e di mimo, la cultura teatrale del tempo gli veniva porgendo i modelli per i suoi primi esperimenti di drammaturgo. Se la tradizione dei *mariazi* padovani, legata all'ambiente universitario e maccheronico [3], gli aveva offerto l'impianto per la *Betìa* e per le sue ricerche di espressionismo linguistico, la moda dell'egloga di gusto polizianesco e sannazariano gli aveva fornito lo spunto per la prova iniziale

[1] Cfr. D'Ancona, *Origini* cit., vol. II, p. 122 in nota; e Zorzi, *La scena veneta* cit., p. 42.

[2] Cfr. Sanuto, *Diarii*, XXXV, 393, in data 4 febbraio 1524 (il passo è riportato in Lovarini, *Studi*... cit., p. 88). Per i compagni del Ruzante, cfr. B. Scardeonii, *Historiae de urbis Patavii antiquitate et claris civibus patavinis libris tres*, Lugduni Batavorum, Petri Vander [1722], col. 289.

[3] Cfr. L. Zorzi, *Alle origini del teatro veneto del Rinascimento: l'esperienza dei « mariazi » e la « Betía » del Ruzante*, in « Ateneo Veneto », n. s., II, 1964, vol. II, n. 1, pp. 71-72; e il corrispondente capitolo del *Teatro veneto del Rinascimento*, Pozza, Venezia in c. di st.), vol. I, pp. 167-92.

della *Pastoral*, in bilico tra la stilizzata malinconia dell'idillio e la realistica comicità della farsa. Assumendo il modello dell'egloga per la sua opera prima, è chiaro che il Beolco intendeva scegliere il « genere » più in voga, gradito agli umanisti e al pubblico colto. La sua innovazione consiste semmai nella contaminazione di un motivo accolto con riserva di intenti e di esecuzione, come la parodia dei pastori arcadici, con una dimensione tematica nuova, la serietà degli autentici contadini: introdotti questi non come elemento interlocutorio o diversivo, ma inclusi di forza come « ragione » dello spettacolo, che si rivela estranea, ininterferente con lo schema bucolico accettato in superficie. Uno studioso attentissimo dell'esordio artistico del Ruzante, il Baratto [1], è giunto a una acuta individuazione del procedimento usato dallo scrittore per inserire la propria poetica di determinazione realistica nel circolo chiuso delle cristallizzazioni convenzionali (quali appunto i « generi » teatrali correnti e i gusti del pubblico, di cui doveva tener conto); ravvisando nell'apparente assunzione delle forme tradizionali e delle mode dominanti una sorta di espediente compromissorio, a prezzo del quale l'autore si propone di modificare dall'interno le strutture precedenti e di indirizzarle verso esiti nuovi o rinnovati. Una operazione di tale sorta si preannuncia e in parte si verifica nella nostra commedia; e non è un caso che il Lovarini, pur ritenendola composta oltre dieci anni dopo, avesse già osservato, a proposito della *Pastoral*, che « qualcosa di simile fece il Ruzante con l'*Anconitana* intrecciando con mano più esperta e leggiera un romanzo di cavalieri e dame con la farsa

[1] M. Baratto, *L'esordio di Ruzante*, in « Revue des Etudes Italiennes », n. s., III, 1956, nn. 2-3, pp. 92-162; ristampato nel volume *Tre studi sul teatro (Ruzante - Aretino - Goldoni)*, Pozza, Venezia 1964 (« Collana di varia critica », vol. XXIII), pp. 11-68, al quale si riferiscono le successive citazioni. Su questo importante volume, cfr. P. V. Mengaldo, in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », CXLII, 1965, fasc. 437, pp. 111-18.

dei villani e del vecchio pazzo »[1]. Osservazione che ci aiuta ad avvicinare le due commedie dal punto di vista cronologico, benchè una loro lettura comparata riduca alquanto il margine della presunta maggiore esperienza rivelata dalla seconda.

Nell'*Anconitana,* come nella *Pastoral,* la tecnica compositiva del Beolco appare ancora piuttosto gracile: in entrambe il soggetto non è che un pretesto per l'articolarsi, in un organismo poco omogeneo, di una serie di spunti di diversa provenienza. In questo senso, mentre la *Pastoral* innesta sulla favola arcadica una rapsodia di motivi rusticani che precorre gli sviluppi di alcune opere della maturità, l'*Anconitana* mette a punto un congegno che rimarrà quasi senza seguito nell'opera ruzantiana. Si direbbe che il giovane autore sia ancora incerto sulla via da seguire. Il repertorio della teatralità veneziana gli offre un campionario dei tre « generi » drammatici allora più in voga: teatro erudito, commedia rusticale e intermedi buffoneschi, tra i quali egli esita a scegliere. O meglio, assecondando la natura assimilatrice del suo talento in formazione, si direbbe che egli tenti con giovanile baldanza, la sintesi dei caratteri rappresentativi di tutti e tre i « generi ». Del teatro erudito lo interessano ancora i meccanismi e i puntelli tradizionali, il recupero dell'armatura costitutiva sperimentata dalla convenzione; della commedia rusticale egli avverte la coincidenza, per il tramite del proprio personaggio, con i motivi più autentici della sua ispirazione contadina; dell'intermedio buffonesco egli coglie le possibilità offerte al suo dinamismo di attore (di grande « mattatore » della scena), nonchè i pretesti dissimulati di satira sociale, di implicita castigazione di ceti e di tipi, mediante il richiamo caricaturale e l'agile allusione del gesto.

[1] Introduzione a RUZZANTE, *La Pastorale*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1951 (« Biblioteca di Studi Superiori », vol. XIV), pp. XX-XXI; ora nel volume *Studi sul Ruzzante...* cit., p. 289. Anche il Grabher suggerisce lo stesso accostamento (nel volume *Ruzzante* cit., p. 189).

La commedia, alla rappresentazione più ancora che alla lettura[1], palesa una evidente sproporzione tra l'abilità dell'autore e quella dell'interprete. Si avverte che quest'ultima è nettamente preponderante sulla prima, come se l'esperienza di attore del Beolco fosse, al momento della composizione dell'*Anconitana,* in larga misura più esercitata e più ricca della sua pratica di compositore di teatro. A prescindere dalla questione della cronologia delle opere, è certo che la carriera di attore del Beolco ebbe un inizio anteriore alla sua carriera di autore. Alla stesura del testo, o piuttosto al trasferimento sulla pagina di dialoghi e battute elaborati durante la loro sperimentazione sulla scena (il che è diverso, si badi bene,

[1] Un apporto fondamentale alla conoscenza dell'opera e all'approfondimento delle questioni critiche che vi sono congiunte (come ad esempio la dimostrazione della prestanza fisica necessaria al protagonista, che recherebbe un argomento interno a favore della retrodatazione, assegnando la commedia alla produzione del Ruzante « giovane ») ha offerto la recente messinscena dell'*Anconitana* da parte del Teatro Stabile di Torino, su un testo critico opportunamente ridotto a cura dello scrivente e per la regia di Gianfranco de Bosio. Sulla esperienza specialistica del regista, al quale si deve una memorabile edizione della *Moscheta* (1950, 1954, 1961), nell'impossibilità di segnalare in questa sede i riconoscimenti apparsi sulla stampa periodica, vanno almeno ricordati, per il loro carattere di durevole riferimento, i contributi di M. BARATTO, in « Théâtre populaire », 1961, n. 43, pp. 81-89 (a proposito della *Moscheta* rappresentata a Parigi nel 1961 al « Théâtre des Nations ») e di J. JOLY, *De Bosio entre Ruzante et Brecht*, in « Les Temps Modernes », XX, 1965, n. 229, pp. 2286-91 (a proposito dell'*Anconitana* e del *Bilora* rappresentati nell'aprile del 1965 al « Théâtre de l'Est parisien »). Prima dello spettacolo di de Bosio, che tra gli altri meriti ha avuto quello di riproporre il testo ruzantiano dopo un'assenza dalle scene italiane di almeno tre secoli (le ultime recite dell'*Anconitana* risalgono verosimilmente a qualche ignota formazione di comici dell'Arte, di cui si è perduta ogni traccia), la commedia era stata posta in scena, nella traduzione del Mortier, dalla compagnia del « Vieux Colombier » diretta da Jacques Copeau, che la rappresentò con successo nel 1927 in una *tournée* attraverso vari paesi europei di lingua francese. Sulla messinscena del Copeau, si veda la testimonianza di B. BRUNELLI, *Il ritorno di Ruzzante*, in « Rivista di studi teatrali », I, 1952, pp. 12-21 (cfr. p. 17).

dall'affermare che il Beolco lavorasse improvvisando, secondo uno schema fornito *a posteriori* dalla tecnica dell'Arte), egli giunse per gradi, mediatamente: passando cioè attraverso una lunga consuetudine con la recitazione, imperniata sul progressivo definirsi di un personaggio, il tipo del villano Ruzante da lui abitualmente interpretato [1]. Di questo personaggio, con il quale la sua persona anagrafica finì quasi per identificarsi (il soprannome Ruzante ricorre anche in atti e documenti ufficiali sottoscritti dal Beolco, che nulla hanno a che vedere con il teatro), egli sembra indagare, ricostruendola in un seguito di situazioni esemplari, una sorta di vicenda esistenziale, che si sviluppa di commedia in commedia: giovane figlio di famiglia nella *Pastoral,* promesso sposo nella *Betìa,* reduce dal servizio militare nel *Parlamento,* marito tradito nella *Moscheta,* secondo una progressione che muove, all'origine, dallo studio di una serie di mimi o *sketches* psicologici, riferiti al medesimo tipo.

Nell'*Anconitana* il personaggio di Ruzante assume lo stato di un giovane contadino da poco inurbato e postosi al servizio di un vecchio borghese veneziano (« giovane » lo chiama infatti Ginevra, rivolgendosi a lui in una scena del terzo atto; e l'apostofe può essere significante ai fini della datazione, presupponendo nell'interlocutore un adeguato aspetto fisico). La connotazione del personaggio è tuttavia meno precisa che in altre opere, sia sotto il profilo socio-economico, sia sotto quello del suo *iter* esistenziale. E non è agevole stabilire se la relativa indefinitezza del protagonista influisca in qualche modo sul carattere incerto della commedia, o se questo retroagisca

Per altre informazioni generali sul Beolco (1499? - 1542), rimando alla mia *Scheda per Ruzante,* in appendice a *La Moscheta,* testo e traduzione a cura di Ludovico Zorzi, Einaudi, Torino 1963 (« Collezione di teatro », n. 25), pp. 115-31; e agli articoli *Saggio di bibliografia ruzantiana,* in « Bollettino del Museo Civico di Padova », XLIV, 1955, pp. 165-88, e *Rassegna di studi teatrali (In margine a due antologie venete),* in « Lettere Italiane », XIII, 1961, pp. 335-63.

sul personaggio, come sintomo e conseguenza della sua immaturità.

In effetto, l'ipotesi dell'*Anconitana* come commedia di sintesi di un repertorio di mestiere (che non è ancora, o non è affatto, il repertorio dell'Arte), dà ragione di quel tanto di incompiuto e di incondito che è possibile ravvisarvi. Vi si avverte la presenza di una personalità ricettiva e catalizzante, capace di assimilare la somma delle esperienze sceniche precedenti, ma non ancora di restituirle, come avverrà nelle opere della maturità, rielaborate in termini nuovi e originali. A un esame esteriore, la commedia sembra essere stata concepita nel formale ossequio dei canoni della poetica teatrale propria del tempo, rispettosa della legge delle tre unità, di tempo di luogo e di azione, e della tradizionale distribuzione in cinque atti, preceduti da un prologo o, come qui, da un doppio prologo. Questa particolarità, che trova riscontro in altre celebri commedie contemporanee [1], è abilmente sfruttata dal Beolco, come già nella *Pastoral* e più tardi nella *Vaccaria* [2], per rilevare fin dall'inizio il carattere bilingue delle sue invenzioni drammatiche. Il primo prologo mostra di attenersi all'espediente, di gusto pre-barocco, della scelta di un personaggio allegorico avulso dalla situazione scenica in funzione di prologhista. Non bene identificato nella *Pastoral,* qui esso prende la figura del Tempo, alquanto diffusa nella simbolica letteraria e iconografica del primo Rinascimento, e che vagamente sembra anticipare il personaggio shakespeariano del *Racconto d'inverno.* Per ciò che riguarda l'adesione alle regole retoriche tradizionali, questo pro-

[1] La *Calandria* del cardinale Dovizi da Bibbiena, certo non ignota al Ruzante, conservò accanto al prologo dell'autore anche il prologo del Castiglione, con il quale essa venne rappresentata alla corte di Urbino il 6 febbraio 1513.

[2] Nella *Pastoral* l'ordine è invertito: precede il *proemio alla villana,* in versi, detto da Ruzante, segue il *proemio in prosa in lingua tosca,* detto da un personaggio non identificato. Nella *Vaccaria* il prologo in lingua è recitato da uno « spirito folletto », il prologo in pavano dal servo Truffo, impersonato dal Ruzante.

logo potrebbe essere assunto come un modello del genere, articolato con diligenza nei due momenti normativi, il discorso generale o prologo propriamente detto, e il cosiddetto « argomento ». Quest'ultimo, insolitamente distinto nel testo con partizione e titolo proprio (forse per uno scrupolo di chiarezza suggerito dalla complessità della trama), è da considerarsi parte integrante del primo prologo; e come tale era quasi sicuramente recitato dallo stesso attore o piuttosto dicitore del prologo in lingua, forse un gentiluomo della cerchia del Cornaro [1], estraneo o quasi, come voleva la consuetudine, al nucleo abituale della compagnia semiprofessionistica capeggiata dal Beolco. Si noti poi che alla fine, deposti in un angolo del palcoscenico gli elementi indicativi del suo costume, il recitante scendeva a sedersi tra gli spettatori (« mi ponerò a sedere fino a la fine »). Questa mossa contiribuiva ad aumentare il distacco allegorico della enigmatica personificazione.

Quanto il primo prologo sembra preludere ai toni sostenuti e seriosi della vicenda delle dame e dei cavalieri, tanto il secondo serve al Beolco per immettere lo spettatore nel clima di farsa tra villanesca e buffonesca che è l'altra componente dell'intreccio. Anche qui i due tempi obbligati (il discorso generale a carattere introduttivo e il riassunto preliminare del soggetto) appaiono fusi nella coerenza stilistica e psicologica di un mono-

[1] Sulla figura di Alvise Cornaro (1467? - 1566), il patrizio veneziano-padovano protettore del Ruzante, cfr. i saggi di P. Molmenti, *Luigi Cornaro e la vita sobria*, nel volume *Curiosità di storia veneziana*, Zanichelli, Bologna 1919, pp. 177-280; di A. Mortier, *Un mécène de la Renaissance Italienne*, nel volume *Etudes italiennes*, Messein, Paris 1930, pp. 5-19; e l'introduzione di P. Pancrazi ai *Discorsi intorno alla vita sobria*, Le Monnier, Firenze 1941. Tra le indagini erudite e biografiche più recenti, vanno segnalati G. Fiocco, *La casa di Alvise Cornaro*, nella *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958, vol. II, pp. 69-77; e E. Menegazzo, *Ricerche intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro*, in pre-estratto da « Italia Medioevale e Umanistica », VI, 1963 (ma in realtà VII, 1964, non ancora pubblicato), pp. 40.

logo, che se pure rivela una incipiente indulgenza al compiacimento oratorio (cui il Beolco, figlio anche in questo del suo tempo, non seppe o non volle sottrarsi), preannuncia d'altro canto la maestria delle *Orationi* e di alcuni monologhi dei *Dialoghi* e della *Moscheta*, che reggono, in virtù della loro interiore dinamica, lo svolgimento dell'intera azione drammatica. Alla predilezione e all'eccellenza raggiunta nell'arte del monologo (tagliato qui alla misura di se stesso per presentare *in limine* il proprio personaggio) non era estranea la prepotente personalità d'attore del Beolco, che lo portava naturalmente ad inclinare al pezzo di bravura.

L'abilità con la quale, stando all'esposizione dell'« argomento », si supporrebbero connessi i due temi della vicenda, risulta in pratica molto minore nel corso del suo svolgimento. Par di capire che quel racconto, posto in evidenza con studio di particolari inconsueti, sia più che mai un momento obbligato, un punto di riferimento che lo spettatore non dovrebbe mai sorprendersi ad avere perso di vista, per poter situare al loro posto, in questa o in quella direzione del duplice intreccio, la serie di frammenti che compongono la commedia. La trama si riduce a un'unica lunga sequenza di quadri isolati, ora comici ora patetici, di scene ampiamente spaziate, tra il sentimentale e il burlesco (contro la regola del tessuto serrato delle commedie d'intreccio), eppure armonicamente unificate da una esperienza tecnica già libera e innovatrice, che dietro lo schermo dei normali espedienti della pratica teatrale, sembra avvalersi di un procedimento selettivo, trascurando quegli elementi della commedia regolare che meno interessano l'autore e assumendone gli spunti coincidenti con il nucleo più originale del suo mondo borghese e contadino.

Il soggetto è dunque poco più che un pretesto per ricondurre tutto al gioco dei puri valori ritmici, del dialogo, del gesto, del canto e della danza. L'andamento del primo atto è però statico, occupato com'è quasi per intero dai tre lunghi discorsi in lingua di Tancredi, Teo-

doro e Gismondo. Assai simili tra loro, con una lunga prevalenza, quanto a cura e finitezza esteriore, del primo sugli altri due, non privi di intima eleganza ma decisamente inerti dal punto di vista drammatico, essi valgono soprattutto per le curiose testimonianze di storia del costume che è possibile trarne, nelle quali è forse lecito scorgere una sorta di omaggio volto a lusingare l'attenzione delle gentili spettatrici. (Le donne come destinatarie della letteratura novellistica — basti pensare al proemio del *Decameron* — son anch'esse un modulo di tradizione romanza, ereditato dalla commedia). Il secondo atto, interamente dialettale, introduce i personaggi ginnici: esso si apre con il dialogo dei servi, destinato a fissarsi tra i pezzi *passe-par-tout* del repertorio dell'Arte, e si conclude con il primo duetto tra il servo e il padrone, che svaria nel giro di poche battute dalle canore eleganze degli strambotti del Giustinian, deformati in motivi grotteschi sulla bocca del decrepito Sier Tomao, alle pesanti sconcezze dei doppisensi escogitati da Ruzante, nei quali il linguaggio del Beolco sembra aver toccato un estremo della sua lubricità [1]. Nel terzo atto, con l'apparizione della vedova anconitana e la liberazione dei nobili

[1] Bisogna tuttavia osservare che il gusto del doppiosenso non è creazione individuale dell'artista, ma è diffuso nel pubblico che lo ascolta e se lo aspetta. Una storia del senso equivoco prima del Boccaccio e poi come tradizione boccaccesca fin oltre il Cinquecento, manca alla nostra letteratura critica. Per comprendere la funzione artistica del doppiosenso, come elemento tradizionale e prodotto collettivo, sarà necessario compendiare e raffrontare la messe di esempi che è possibile raccogliere nella corrente popolareggiante del Rinascimento. Si tratta di indagare la tradizione orale dell'equivoco osceno che si affaccia nel *Decameron*, nel *Ninfale fiesolano*, nelle novelle del Sacchetti, per affermarsi nella *Nencia da Barberino* e in altre composizioni del Magnifico, nel Giambullari, nel Pistoia, nelle lettere del Machiavelli e straripare infine nei canti carnascialeschi e nei *Ragionamenti* dell'Aretino. Di qui alla commedia, che riflette intenzionalmente la lingua parlata, si vedrà che l'apporto creativo degli autori è minimo: il senso equivoco appartiene al patrimonio sotterraneo dell'uso comune, e in particolare alla miniera profonda dei dialetti e dei gerghi.

prigionieri, riprende la vicenda cavalleresca, esilmente legata al filo comico dal breve dialogo tra Ruzante e Ginevra. Nel quarto, esteso poco meno del doppio dei due precedenti, si ha finalmente lo scioglimento di quell'assurdo groviglio di *clichès* convenzionali, travestimenti, sostituzioni, peripezie di prigionieri, amori impossibili, agnizione risolutrice, e l'effettivo « accostamento della commedia letteraria e della commedia rusticale, la *contaminazione* di due atteggiamenti, lo studio abilissimo dei modi con cui possono interferire, per creare una tradizione unitaria... che riassumesse queste e le molte altre forme uscite e che via via uscivano dal fecondo travaglio dei drammaturghi del Cinquecento » [1]. Oltre la metà dell'atto è occupata dal lungo secondo duetto tra Ruzante e Sier Tomao. Il quinto è poi tutto loro, una ripresa in chiave più estrosa e fantastica di « numeri » già accennati nel corso dei precedenti, salvo il garbato duetto vocale tra Ruzante e Menato e il breve saluto dei gentiluomini alla città di Padova, troppo in contrasto però con il ritmo dei frenetici preparativi e della partenza di Ruzante e di Sier Tomao per inserirsi come ulteriore elemento di raccordo nello svolgimento parallelo delle due azioni.

Quanto al tentativo di definire le ascendenze culturali della commedia, è facile notare che il soggetto dell'*Anconitana* non trova nessun preciso riscontro in modelli latini, e serba appena vagamente quel che può essere facilmente scambiato per un ricordo di situazioni plautine o terenziane in ciò che del teatro classico è passato negli spunti tradizionali della novellistica romanza. Il boccaccismo dell'autore si manifesta studiatamente, oltre che nei nomi dei protagonisti della vicenda in lingua (Tancredi, Teodoro, Gismondo, Isotta, Gabriotto degli Onesti, Dionora dei Neri sono nomi e patronimici attinti al *Decameron*), nelle clausole stilistiche dell'eloquio di que-

[1] M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1940, vol. II, p. 123.

sti personaggi [1]. Altrettanto si può dire delle reminiscenze petrarchesche affioranti qua e là, specialmente nel primo monologo di Tancredi. Così pure l'allusione del prologo in lingua alla consuetudine di attribuire, « secondo l'antico costume », i temi narrativi a supposti avvenimenti della vita reale, può riferirsi, con maggiore esattezza che non al teatro classico, alla tradizione dei « novellini », dei « contafavole », della poesia gnomica e cavalleresca, della complessa *summa* di motivi popolari e popolareschi, poetici, narrativi e dialogici, che possiamo far rientrare in senso lato nella definizione di « mondo romanzo » [2]. In questo senso il vago ma significativo richiamo del prologo potrebbe essere letto come una testimonianza sulle origini novellistiche di molta parte dei canovacci cui attingerà il nascente teatro di mestiere (con i quali il soggetto dell' *Anconitana* ha stretta analogia), e costituire implicitamente un indizio che l'autore

[1] La battuta finale del terzo atto, pronunciata da Ginevra — « Non mi avete già ricolta del fango » — è palesemente ispirata al *Corbaccio*: « Pensa che tu non mi ricogliesti del fango... » (edizione Bruscoli, Laterza, Bari 1940, p. 212). Questa e altre reminiscenze sono state osservate dal GRABHER, *Ruzzante* cit., pp. 192-93; e una rilettura dell'operetta le fa apparire ancor più frequenti. Per i nomi attinti al *Decameron*, si veda l'indice che correda la nuova edizione a cura di V. Branca, Le Monnier, Firenze 1960. Per il petrarchismo del Ruzante, rimando ai miei appunti sparsi nel saggio *Canzoni inedite del Ruzante*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », CXIX, 1960-61, pp. 25-74 (cfr. le pp. 65-66). Più accurati rilievi e puntuali annotazioni sono ora nel contributo di M. MILANI, *Note sulla lingua del Ruzzante*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », CXXII, 1963-64, pp. 517-42 (per l'*Anconitana*, cfr. spec. le pp. 536-40).

[2] Il problema della storicità dell'azione di novelle e commedie è un motivo ricorrente nel dibattito letterario-morale sulla poetica del Rinascimento. Per una sommaria informazione rimando alla mia « scheda » per *La Venexiana*, Einaudi, Torino 1965 (« Collezione di teatro », n. 63), p. 111. Cfr. anche V. BRANCA, *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze 1956, cap. IV e in particolare le pp. 102-3, dove la questione è esposta con ampiezza di riferimenti.

abbia inteso prefigurare con questo lavoro quasi un archetipo della nuova formula di spettacolo.

In realtà, più ancora che nei suoi valori oggettivi, l'importanza dell'*Anconitana* nella storia del nostro teatro si definisce nel suo rapporto con ciò che sarebbe diventata, cinquant'anni più tardi, la commedia dell'Arte. Si tratta di un rapporto conclusivo e anticipatore ad un tempo: conclusivo, in quanto sintesi degli elementi novellistici e farseschi presenti nelle esperienze dei giullari, dei cantimpanca, dei buffoni da osteria e da crocicchio, di tutto ciò che è possibile riferire al capitolo, ancora confuso e mal noto, del teatro di piazza, passato nel repertorio regolare da cui essa discende; e anticipatore, in quanto restituzione di quella disordinata congerie di temi entro la forma organica della commedia, la stessa che sarebbe stata assunta come modello e riferimento per i soggetti ordinari del repertorio dell'Arte.

Ora, pur essendo una palese forzatura considerare l'*Anconitana* come una diretta anticipazione dei modi scenici che diverranno generali con il sopravvento di questo genere di teatro, certo non si può fare a meno di valutarla in funzione di un suggestivo prototipo. Il disegno asimmetrico degli atti, la fusione paratattica delle due vicende che compongono la trama, la mescolanza di lingua e di dialetto, la incompleta oggettivazione scenica, di cui è traccia nelle frequenti azioni sottaciute (come ad esempio il riscatto di Gismondo da parte di Sier Tomao, che è dato per avvenuto nel corso del secondo atto, o le canzoni inserite a soggetto all'inizio del quinto), non fanno che aumentare il senso di una ricerca puntata prevalentemente sul concorso inventivo degli interpreti. Ma anche la costruzione dei personaggi risente di questo « chiaro avviarsi al tecnicismo dell'Arte, che non poteva attuarsi se non attraverso la riduzione della commedia a un seguito di dialoghi » [1]. Un

[1] M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano* cit., vol. II, p. 124 (tutto il paragrafo dedicato all'*Anconitana* contiene osservazioni assai fini e illuminanti).

accentuato schematismo incide sulla verosimiglianza di situazioni e sentimenti, e prelude alle caratteristiche delle cosiddette « parti fisse », che costituiranno il meccanismo proprio della commedia improvvisa. Degli otto o nove tipi fondamentali sono già chiaramente riconoscibili il primo e il secondo amoroso, la prima e la seconda donna, il vecchio, la cortigiana, la servetta e almeno un evidentissimo « zanni »: vale a dire tutte e quattro le « parti serie » e quattro delle cinque « parti comiche » tradizionali [1]. Due di queste meritano particolare attenzione, e sono naturalmente i personaggi di Sier Tomao e di Ruzante, specie nelle lunghe scene a due del secondo e del quarto atto. Esse impostano, con una straordinaria fertilità inventiva, il tema del duetto comico tra il Magnifico e lo Zanni, ripresa *ab antiquo* del dialogo tra il padrone e il servo, che diverrà il perno delle prime organizzazioni rappresentative dei frammenti comici [2]. Nei due personaggi è già individuata e condotta a un grado di notevole compiutezza di elaborazione una coppia di protomaschere tra le più celebri del nostro teatro: nella laida vecchiezza dell'uno si intravvede il primitivo Pantalone, che ha come modello il borghese veneziano arricchito, avaro, femminiere, pieno di vizi e di acciacchi, mentre nella vivacità mobile e furbesca, sensuale, sboccata e beffarda dell'altro sono altrettanti caratteri del tipo originario dell'Arlecchino, il servo scaltro, l'ordi-tore della macchina teatrale, o piuttosto il personaggio di raccordo e di connessione di tutta la commedia. Il Ruzante non tradisce nemmeno qui la consuetudine che vuole lo zanni di origine contadina, immette anzi con disinvoltura la sua materia villanesca nell'organismo già predisposto dalla tradizione; solo più tardi l'umorismo del suo personaggio, qui così schietto e gratuito, si arricchirà di una consapevolezza meditata e amara.

---

[1] M. Apollonio, *Storia della commedia dell'Arte*, Augustea, Roma-Milano 1930, pp. 99 sgg.
[2] *Ibid.*, p. 73.

Ma anche al di sotto del « carattere astrattamente edonistico e licenzioso che contraddistingue questa commedia » [1], è possibile cogliere qualche indizio di quella sostanziale verità di atteggiamenti artistici e umani che qualifica gli altri lavori del Ruzante. Nell'*Anconitana,* accanto alla tensione e al progresso degli avvenimenti, ha fondamentale importanza l'invenzione linguistica, in funzione polemica nei confronti della società contemporanea, sia per quanto concerne la definizione dei rapporti tra le classi, sia per ciò che si riferisce alla sfera più propriamente letteraria: mirando cioè alla tradizione di decoro e di ornamento del petrarchismo (la cortigiana Doralice risponde a Tancredi argomentando di madonna Laura), ai motivi classici filtrati nella narrativa boccaccesca, alla letteratura toscaneggiante, alla letteratura colta in genere (anche se petrarchismo e boccaccismo potrebbero interpretarsi per altra via come residui di una fresca iniziazione scolastica da parte dell'autore). Nella commedia si determina così l'alternanza continua di forme linguistiche artificiali e dotte (è di quegli anni l'apparizione delle *Prose della volgar lingua* del Bembo, un accenno alle quali sembra di poter cogliere nel primo monologo di Tancredi) e di forme spontanee e popolari, dialettali e volgari, che definiscono i diversi gruppi e le categorie sociali dei personaggi, in un movimento parallelo all'evolversi delle situazioni che costituiscono la trama. All'interno di questa, in contrappunto al registro galante e sospiroso della vicenda delle dame e dei cavalieri, si svolge quella che dovrebbe essere la parte secondaria o complementare dell'intreccio, la farsa ridanciana del vecchio Sier Tomao, preso dai vezzi di Doralice, e del suo servitore Ruzante, innamorato della serva di costei, la contadina Bessa: farsa che, intersecandosi e sovrapponendosi alla novella dei giovani e della gentildonna innamorata, si fa pretesto per il continuo movi-

---

[1] Borsellino, *art. cit.*, p. 254.

mento dei linguaggi e il libero corso di quelle intenzioni di polemica culturale e morale, che sono la scoperta, cosciente e operante, del Beolco, e il fondamento della sua originalità di scrittore di teatro rispetto a quasi tutta l'altra commedia cinquecentesca italiana, nella quale gli elementi dell'intreccio dell'*Anconitana* si possono riconoscere più o meno simili.

La stessa materia erotica, di solito così inerte ed opaca nella meccanicità degli intrighi convenzionali, si carica qui di una coloritura inconsueta: scalandosi sui diversi piani di comportamento dei personaggi rappresentati, essa si trasforma in un incisivo strumento di contestazione e di sarcasmo sociale. Le implicazioni sono evidenti: il tema del travestimento e dell'equivoco sessuale, sfruttato dai commediografi rinascimentali fino all'estremo limite delle sue risorse (per non parlare dell'abuso che ne verrà fatto dai comici dell'Arte), allude scopertamente alla disponibilità sessuale dei protagonisti e al conseguente deperimento della sessualità nel ceto di cui sono i rappresentanti. La natura ambigua dei due giovani gentiluomini, che tengono alquanto degli onorati avventurieri, è resa manifesta dalla facilità con la quale essi offrono se stessi e le loro « virtù » alle dame padovane per il tramite di una « honesta cortigiana », e dalla indifferenza con cui si proclamano disposti, per denaro, a dichiarati e non dichiarati servizi. Altre battute, come le giudiziose osservazioni della fante Ghitta intorno ai costumi dei dottori e degli scolari dello Studio universitario, o il rilievo della rassomiglianza che, a detta di Ruzante, passa tra uno studente e Ginevra travestita, sottolineano la pederastia diffusa, come altre mode umanistiche, tra gli intellettuali del tempo. E il tema dell'omosessualità latente nei ceti superiori sotto le morbidezze dell'affettazione petrarchesca ritorna al congedo dei quattro giovani dalla città di Padova (« e siamo, come in volgar proverbio si suol dire, quattro corpi e una sol'anima »), che adombra il motivo dei « quattro contenti », ossia il patto di collettivismo sessuale che chiude la *Betìa* e altre commedie contemporanee [1].

Alla passività tra cinica e fungibile dei personaggi maschili fa riscontro l'intraprendenza falsamente appassionata delle protagoniste femminili, bramose di procurarsi un marito purchessia sotto specie di coronamento del loro sogno d'amore. Lo spirito di iniziativa di costoro sembra anticipare l'attivismo sentimentale di certe eroine del teatro settecentesco (al quale corrisponde una analoga inerzia da parte virile). Ma l'inquietudine sessuale di queste amorose, che sfiora gli accenti di una velata ninfomania, rivela un approccio cerebrale (si pensi per converso alla flagranza fisiologica che impegna le libere donne della *Venexiana*), tradisce una nevrastenia di maniera (ereditata, con gli altri automatismi, dalla tradizione culturale), e sembra anch'essa preludere alla svalutazione dei sentimenti operata dalla doppia convenzione, letteraria e sociale, che ne condiziona il modello.

La decadenza della sessualità nelle classi borghesi e

---

[1] Il tema dei « quattro contenti » (allegra interpretazione del principio di comunanza dei beni e delle donne) è uno dei molti spunti novellistici passati nella commedia per la filiera romanza. Tra le fonti possiamo indicare la novella XXXVI del *Novellino* di Masuccio Salernitano (« Due care compagne per uno strano e travagliato caso l'uno conosce carnalmente la muglie de l'altro e l'altro de l'uno; divulgase il fatto tra loro; per non guastare l'amicicia, abbottinano le muglie e l'altri beni, e con quiete e pace insiemi godeno »: cfr. l'edizione a cura di G. Petrocchi, Sansoni, Firenze 1957, pp. 328-334); il Sacchetti (novella CVI, ed. Gigli, Successori Le Monnier, Firenze 1909³, vol. I, pp. 256-58); e naturalmente il Boccaccio (*Decameron*, VIII, 8: « da indi innanzi ciascuna di quelle donne ebbe due mariti, e ciascun di loro ebbe due mogli, senza alcuna quistione o zuffa mai per quello insieme averne »: cfr. l'edizione Branca cit., p. 969). Che si trattasse di un diffuso spunto romanzo, è provato dal fatto che esso ispirò una commedia di Galeotto Del Carretto, *I sei contenti*, nella quale il soggetto popolare appare curiosamente travestito in forma classica (cfr. I. Sanesi, *La Commedia*, Vallardi, Milano 1911, vol. I, p. 230; e anche C. Gaidano, *Una commedia poco nota di Galeotto Del Carretto*, in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », xxix, 1897, pp. 368 sgg.).

mercantili assume aspetti ancor più ripugnanti nella figura di Sier Tomao, divorato da una lascivia senile che trova in se stessa l'incentivo del proprio esaurimento. Anche il vecchio libertino, debilitato dai vizi e dai malanni dell'età, è a suo modo un disponibile, per il quale la lubricità del linguaggio tiene il luogo di un rapporto compensatorio con la realtà. Tale è l'ambiguo legame che lo unisce al servitore, sottolineato da ammiccanti allusioni; e quando egli può finalmente parlare e dichiararsi a Doralice, si soddisfa a tal punto delle libidini verbali che riesce a indirizzarle, da sentire la donna già posseduta in anticipo; sicchè lo vediamo avviarsi al convegno amoroso quasi di controvoglia, spogliato di ogni uzzolo e preoccupato soltanto di occultare il probabile scacco dietro il paravento delle proprie comodità. La scena finale della commedia (che basterebbe da sola a fare la gloria di un autore comico, pervasa com'è da un essenziale e lucido senso dei ritmi del teatro) echeggia questo stato d'animo con la cantilena del suo lamentoso e ansimante interrogativo: « Hastu...? hastu...? hastu...? ».

In questo panorama torbido e smorto, dove le tensioni del sesso svaniscono nella frustrazione e nell'impotenza, l'unica presenza positiva è quella di Ruzante. Essa costituisce il contrasto energetico, l'alternativa equilibrante, anche nei suoi risvolti orgiastici e itifallici, a una gamma di manichini smancerosi o indecenti, che va dal galantino « attillato, odorifero, schifo » al « bavoso correggero » di stampo aretinesco. Ancora una volta, il Beolco si serve del proprio personaggio per riaffermare polemicamente la poetica dello *snaturale*, della naturalezza di azioni e di sentimenti, che è anche, necessariamente, naturalezza di linguaggio. Il suo pavano rustico si contrappone con vigore, fin dalla felice ciurmeria sull'Amore del prologo, all'eloquio dei personaggi « in lingua », nel quale l'italiano letterario dei veneti, forse per mano del copista, assume un timbro anche più languido e stinto. Meno drastico risulta invece il divario con la parlata di Sier Tomao, che usa « un dialetto veneziano

da persona civile ma non troppo raffinata, come si conviene a lui che è un " sensale " arricchito » [1]; ciò perchè il contrasto non è concepito come uno scontro, ma è condotto come un graduato contrappunto tra personaggi appartenenti allo stesso gruppo. L'urto con Sier Tomao avviene piuttosto sul piano sessuale e scatologico, esplode nella rabbiosa virulenza con la quale Ruzante rinfaccia al padrone le sue stomachevoli infermità o lo trascina nel vortice delle proprie divagazioni, e riesce alla fine a cavargli dei quattrini. Anche qui la ferocia derisoria dell'autore, espressa fin nella scelta del nome della sua vittima [2], si sviluppa sul metro di noti motivi farseschi, nutrendoli tuttavia di connotati reali (come i ricordi, venati di nostalgia, dell'adolescenza in campagna) e insaporandoli di concreti risentimenti (come l'umore antiveneziano, che trapela dalla denigrazione fatta del personaggio [3]).

Rispetto alla nozione tragica della condizione umana (della umanità cupa e dolente dei suoi contadini), che il Beolco mostrerà di avere assunto nelle opere maggiori, dai *Dialoghi* alla *Moscheta* alle due calcolatissime rielaborazioni plautine, l'*Anconitana* rispecchia una visione meno amara, anzi francamente ariosa e vitalistica, dell'esi-

---

1 GRABHER, *Ruzzante* cit., p. 190.

2 *Tomao* compare in un esempio del Calmo (sonetto a p. 21 dell'edizione Bertacagno, Vinegia 1553) con il valore ironico-furbesco di « deretano ». Cfr. B. MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Studi semantici sul mutamento dei nomi propri di persona in nomi comuni negl'idiomi romanzi, Olschki, Genève 1927 (« Biblioteca dell'Archivium Romanicum », s. II, volume XIII), p. 241.

3 Sulle ragioni del velato rancore verso Venezia, che traspare qua e là nell'opera ruzantiana (legato alle conseguenze della guerra cambraica, che pesarono a lungo su parenti e amici del Beolco e in generale su vari aspetti politico-economici della vita padovana), si vedano E. LOVARINI, *Ruzzante a Venezia*, in *Studi*... cit., pp. 98-100; M. BARATTO, *L'esordio di Ruzante*, in *Tre studi*... cit., pp. 32-33 e n. 41; E. MENEGAZZO, *Ricerche intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro* cit., pp. 28-32.

stenza. Essa corrisponde, mi pare, all'indole giovanile del personaggio di Ruzante, libero dai caratteri limitativi del servo della commedia classica, che in qualche modo rimane sempre aggregato alla figura del padrone e agisce nel raggio della sua personalità. Qui Ruzante è un essere autonomo, possiede e persegue una espansività indipendente, e la impiega, in armonia con la sua esuberanza fisica, nel raggiungimento dei propri scopi. Il suo istinto vivo e immediato di contadino si contrappone beffardamente alla passività dei personaggi « civili » (per i quali, non a caso, è necessario l'intervento risolutore del *deus ex machina,* adombrato nell'agnizione) e si indirizza, per il loro tramite, al pubblico signorile e cittadino. L'assunto provocatorio della sfida si concentra, in questa commedia « che è tutta cielo e amore », sul reagente universale del sesso, mirando a un duplice effetto demistificatorio, sia contro il patetismo aristocratico, sia contro il velleitarismo borghese. La proiezione, conviene rilevarlo, è sotto la specie della sessualità, non dell'erotismo. In quest'ordine di confronti, l'*Anconitana* si situa sul versante opposto di una commedia come *La Venexiana*: mentre la prima affonda le sue radici in una corrente profondamente popolare, dove il sesso è un riscontro elementare dei rapporti tra le classi, la seconda si definisce come il prodotto di una poetica antitetica a quella ruzantiana, propria di un circolo di *élite,* che al sesso sostituisce l'erotismo come espressione della libertà di una classe egemonica [1].

Nell'*Anconitana* un simile intento protestatario non viene esplicitato in termini didascalici, tali da farsi cogliere a una semplice ispezione in superficie. Il mondo del Ruzante non è mai astratto o gratuito, come potrebbero far pensare taluni caratteri estrinseci di questa commedia; al contrario, esso risulta costantemente calato in una molteplicità di ragioni e di stimoli, che ne motivano il contenuto effettuale e la prima indiretta tensione « ideologica ». Se è vero che il suo teatro nasce dall'attrito di due elementi, « una vitalità naturale contraddetta continuamente da una realtà storica » [1], apparirà chiaro perchè la sua carriera di autore-attore coincida con quella del suo personaggio, in uno scambio dialettico che alterna allo sviluppo della prospettiva ideologica e poetica il condizionamento operato dalle scelte tematiche e strutturali. In questo processo, malgrado l'incertezza che ancora perdura intorno alla sua situazione cronologica, l'*Anconitana* segna una tappa delle più significative. Presagendo il teatro dell'Arte, essa mostra che cosa questo teatro avrebbe potuto diventare, se avesse potuto continuare ad alimentarsi nelle sue radici popolari. Nel momento in cui il Ruzante indicava una via, il teatro italiano si stava avviando a una crisi espressiva, che rispecchiava la crisi della cultura e della civiltà nazionale; e tra breve sarebbe stato costretto a rifugiarsi nel mimo di se stesso, pago del proprio sterilizzato tecnicismo. Come quella della politica e della letteratura, ovvero della volontà e delle idee, anche la storia del teatro, che puntualmente le riflette, è da noi una storia di occasioni perdute.

LUDOVICO ZORZI

[1] Cfr. la cit. « scheda » per *La Venexiana,* pp. 115-16.

[1] BARATTO, in *Tre studi...* cit., p. 38.

Allest menti e distribuzioni

Nella stagione 1964-65 il Teatro Stabile ha allestito, riunendoli in un unico spettacolo, l'*Anconitana* e il *Bilora* (testi a cura di Ludovico Zorzi). Ecco la distribuzione dello spettacolo:

L'ANCONITANA

Tancredi	*Attilio Cucari*
Teodoro	*Gualtiero Rizzi*
Gismondo	*Mariella Zanetti*
Doralice	*Anna Mazzamauro*
Sier Tomao	*Alvise Battain*
Ruzante	*Paolo Graziosi*
Bessa	*Leda Negroni*
Ginevra	*Marina Bonfigli*
Ghitta	*Annabella Andreoli*
Menato	*Alessandro Esposito*
Contadine:	*Clara Droetto, Daniela Ossola*
Contadini:	*Alfredo Piano, Renzo Rossi*

BILORA

Bilora	*Carlo Bagno*
Pitaro	*Alvise Battain*
Dina	*Marina Bonfigli*
Andronico	*Alessandro Esposito*
Zane	*Mario Piave*

Regìa di *Gianfranco de Bosio*
scene e costumi di *Emanuele Luzzati*
coreografie di *Marta Egri*
Elaborazioni da musiche del XVI secolo
di *Roberto Goitre*

Con la stessa distribuzione lo spettacolo venne presentato nel corso di una tournée in Francia e nel Belgio effettuata nella primavera del 1965.

Lo spettacolo fu ripreso nella stagione 1965-66 con la seguente distribuzione largamente modificata:

L'ANCONITANA

Tancredi	*Armando Spadaro*
Teodoro	*Donato Castellaneta*
Gismondo	*Maria Teresa Sonni*
Doralice	*Adriana Innocenti*
Sier Tomao	*Alvise Battain*
Ruzante	*Giancarlo Zanetti*
Bessa	*Silvana De Santis*
Ginevra	*Leda Negroni*
Ghitta	*Adelaide Zaccaria*
Menato	*Alessandro Esposito*

e con la partecipazione degli attori:

Clara Droetto, Eligio Irato, Romano Malaspina, Alfredo Piano, Mario Piave

e dei danzatori:

Antonietta Daviso, Mirella Aguiaro, Luigi Bonino.

BILORA

Bilora	*Glauco Mauri*
Pitaro	*Alvise Battain*
Dina	*Valeria Moriconi*
Andronico	*Alessandro Esposito*
Zane	*Mario Piave*

Accanto al regista Gianfranco de Bosio, in occasione di tale riedizione, si affiancò l'aiuto regista Giovanna Bruno.

L'*Anconitana*, separata dal *Bilora* entrato nel frattempo a far parte dello spettacolo *I dialoghi*, venne ripresa con l'ultima distribuzione trascritta nel corso della tournée in Unione Sovietica, Ungheria e Cecoslovacchia effettuata dal Teatro nella primavera del 1966. L'unica variante di distribuzione fu costituita dall'aggiunta di Giancarlo Vantaggio nel gruppo dei ballerini.

L'« oggetto » ruzantiano del de Bosio

C'è una nota di regia di Gianfranco De Bosio, degli anni cinquanta, per l'ormai leggendaria edizione della « Moscheta » all'università di Padova, che è ancora da leggersi intieramente, per la penetrante intuizione critica del linguaggio ruzantiano e per la sicurezza del « taglio » interpretativo dell'opera. E bastano alcune foto, di quella rappresentazione, per rendersi conto della precisione con cui il De Bosio, sin da allora, abbia impostato il gesto ruzantiano, lo spazio ruzantiano, il linguaggio ruzantiano. Un gesto « opaco » per nulla comico, per nulla verosimigliante, per nulla estetizzante, la comicità estroversa non appartenendo al mondo del Ruzante, e neanche la imitazione pura e semplice della vita, e non c'è bisogno di dire, nemmeno una versione formale a sé stante della realtà.

In effetti il De Bosio ha propriamente inventato questo gesto « opaco », l'ha fatto creatura sua, in tanti anni di esperienza ruzantiana; ed oggi questo stesso gesto, via via passato dentro tanti attori e attrici, dentro numerosi spettacoli ruzantiani, costituisce uno dei punti di riferimento, della ricerca teatrale italiana del dopoguerra. Possiamo allora parlare davvero di spazio ruzantiano per le rappresentazioni della « Moscheta » degli anni cinquanta, e di quella degli anni sessanta, poi dell'« Anconitana » degli anni sessantatre, e infine dei « Dialoghi » degli anni sessantacinque, sino all'edizione ultimissima, d'ora.

Uno spazio ruzantiano per un lato addossantesi continuamente allo spessore del linguaggio, attraverso quel gesto « opaco » e quella fonetica « aspra »: quanti attori e quante attrici hanno fatto tesoro ed hanno imparato dal De Bosio a deglutire, a impastare, questo reticolato di fenomeni drammatici in cui « le sillabe ora s'inarcano sulle consonanti, ora si irrigidiscono in tonalità gutturali, ora si oscurano in gravi dittonghi »; e

per l'altro lato aprendosi liberamente all'intreccio di questi gesti e di questi fenomeni, con un'alterazione costante dell'illusione prospettica, e cioè con una sostanziale alterazione dell'illusione formale e di quella storica contemporaneamente. Infatti via via gli spettacoli di De Bosio vanno acquistando una sempre maggiore assimilazione del gesto e della fonetica ruzantiane, e al tempo stesso una sempre maggiore penetrazione dei significati ruzantiani, che non sono mai quelli di una apparente rivoluzione o di un'astratta rivolta, bensì quelli di una complicatissima rete di rapporti alteranti della vita del Ruzante e dell'ambiente suo e della società intiera del tempo suo.

Allora uno spazio « frantumato » rispetto ad ogni prospettica è il primo passo che il De Bosio compie: tanto è vero che il passaggio da un uso scenografico realista del materiale di scena ad un uso scenografico « aperto » di questo stesso materiale di scena: da Scandella a Luzzati; è il primo evidente movimento che lo spettatore coglie di codesto suo itinerario di ricerca; mentre il secondo movimento è dato dalla consapevolezza di quella che oggi si chiama, è lo Zorzi stesso ad aiutarci nel definirla, l'« ambiguità » ruzantiana, e cioè della conoscenza della complicata e contaminata posizione del Ruzante nella società e della conformazione dello stesso linguaggio rispetto al contenuto suo. Ne consegue una presa di posizione storica e stilistica assieme, per la quale non viene certamente rimesso in giuoco il valore del linguaggio ruzantiano sulla scena, ma definito ciò che si muove attorno a questo linguaggio nella società del Ruzante e in Ruzante stesso, con una sostanziale « apertura » appunto storico e stilistica.

Così questi ultimi « Dialoghi » non soltanto si affidano alla « frantumazione » del materiale scenografico, non soltanto si adeguano alla « complicità ammiccante » della situazione del Ruzante, ma determinano di per se stessi, cioè per la loro conformazione scenica quell'« ambiguità » di fondo, in questo caso giustamente intesa come procedimento, cioè come « artificio », la « festa » costituendo il legame storico e alterante al tempo stesso della « complicità » e della « frantumazione ». Qui siamo al di là della « perplessità partecipe » di cui parlava il Croce, e siamo al di là della suggestione moralistica o sociologica; poichè su un linguaggio di gesti « opachi » e di fonemi « aspri », cioè su una forma e precisa e « inventata » base stilistica di comportamento interpretativo, ognuna di quelle perplessità e suggestioni viene assorbita e fatta rientrare nel procedimento adoperato; e siccome sappiamo che si tratta di un procedimento « aperto » basato sull'« ambiguità », è chiaro che lo spettatore viene lasciato libero, e prima ancora l'attore, di muoversi liberamente all'interno della « complicità » e della « frantumazione » che di quel procedimento sono gli elementi costitutivi.

In tal modo l'itinerario ruzantiano del De Bosio ha compiuto una traiettoria vertiginosamente « contemporanea », come probabilmente egli stesso, e l'amico Zorzi, non avrebbero immaginato quando cominciarono, quasi ragazzi, a studiare filologicamente e poi a proporre scenicamente il Ruzante, con entusiasmo e pazienza, con devozione e rigore; e peraltro in questi venti anni il Ruzante, non soltanto è stato visto ed ammirato eseguito da centinaia di migliaia di italiani, ma anche da centinaia di migliaia di stranieri, con un interessamento che ha sempre abbinato l'entusiasmo per lo spettacolo e la ricerca del testo, cioè la comprensione teatrale e quella culturale contemporaneamente.

In effetti il De Bosio, dicevamo, ha « inventato » di sana pianta non soltanto il gesto e la fonetica ruzantiane, in questi venti anni, non soltanto si è addentrato nella « formazione » e nella « complicità » ruzantiane di spettacolo in spettacolo, ma anche e soprattuto, nell'assieme della sua attività ruzantiana, della prima « Moscheta » a questi ultimi « dialoghi », ha creato un « oggetto » ruzantiano vero e proprio, e cioè un qualcosa di scientificamente esatto e di sconvolgentemente moderno, in cui tutti gli elementi sono per un verso di una rigorosissima e oggettiva applicazione e per l'altro

verso sono di una liberissima scelta e di una mobile conformazione; ed è questo, ripetiamo, un « oggetto » straordinariamente contemporaneo, in quanto affonda in un linguaggio che radicalizza nella sua struttura qualsiasi forma di interpretazione, ma nel senso a noi vicino, di un'« ambiguità » di procedimento, di offerta di « artificio », e non di una riduzione moralistica o estetizzante. Non c'è « pezzo » di questo stupendo « oggetto » ruzantiano, che non nasca per « artificio », che non ripudi, per meglio intenderci dal punto di vista della ricerca critica, l'approssimazione sentimentale o l'assunzione intellettuale, e che dal punto di vista interpretativo, non rigetti la formalità estetizzante oppure il contenutismo sociologizzante. L'« artificio » come salvaguardia di un procedimento: ecco che il De Bosio coscientemente, in tal modo, si pone al centro della ricerca teatrale di oggi, in quel che di scientifico, di tecnico essa propone ed esige, e in quel che di mobile e di libero al tempo stesso essa richiede e rende concretamente « aperto ». È inutile riferire, tanto è evidente, che tutto ciò comporta specificatamente un addestramento dell'attore verso un'interpretazione « completa », che parta dalla individuazione delle virtualità individuali e si estenda alle possibilità espressive tecnicamente complesse, secondo la linea che il De Bosio ha istituito per il Teatro Stabile di Torino; e così coerentemente l'offerta drammaturgica ruzantiana, nel suo insieme, e nel suo svolgimento ultimo in particolare, rientra legittimamente, anzi direi si pone al centro, del lavoro di ricerca che a tutti i livelli il Teatro Stabile si è imposto ed ha scelto al tempo stesso, come obiettivo e come sperimentazione.

GIUSEPPE BARTOLUCCI

La contaminazione del materiale sonoro

Ho usato per questa edizione ruzantiana de « *I dialoghi* » un procedimento di contaminazione stilistica: lo stesso che vengo sperimentando da qualche anno in vari spettacoli. Infatti ritengo che sia un procedimento utilissimo e stimolante, sia come impostazione che come ricerca. Tale procedimento in generale comporta l'assimilazione di materiale sonoro contemporaneo con materiale sonoro d'epoca, e l'effetto appunto è di una sollecitante contaminazione stilistica. Tale operazione non è peraltro lasciata al caso, è anzi essenzialmente ragionata, con una predisposizione tematica che ne salvaguarda il tracciato e l'operatività al tempo stesso. Tra i due materiali sonori, di conseguenza, non nasce un'alterità e non si determina una preminenza: l'uno e l'altro dovendo equilibrarsi nell'incontro, e dare semmai luogo ad una sintesi unitaria. Per i « *Dialoghi* » in particolare ho immesso materiale sonoro dei nostri giorni, della musica beat, e cioè *sound* elettronico, con otto chitarre, in una specie di jam-session contemporanea, dentro materiale sonoro del cinquecento, costituito come si sa, da musica corale, echi, caccie, madrigali, mottetti, con uso di strumenti a fiato. Si può dire che i due materiali sonori appartengono a musiche di consumo ambedue, quello della musica beat, quello della musica corale, al di là della diversità dei tempi e della diversità di struttura; e tuttavia, ambedue, proprio per questa loro natura, acquistano una particolare misura di comunicazione, nel loro trovarsi assieme e nel loro farli trovare assieme, con uno specifico gusto di comunicazione, con una specifica libertà di espansione. Le contaminazioni da me usate sono di diversa natura ed hanno provenienza e svolgimento diversi; peraltro, mi paiono legittime, al di là del loro risultato, proprio per-

Moresca (frammento)

♩=72

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

tamburi s. corde 1 2

grancassa

[con mazze di feltro]

basso elettrico

charleston tamburo con corde

[con bacchette di legno]

1a chitarra elettrica

fischietto ♩

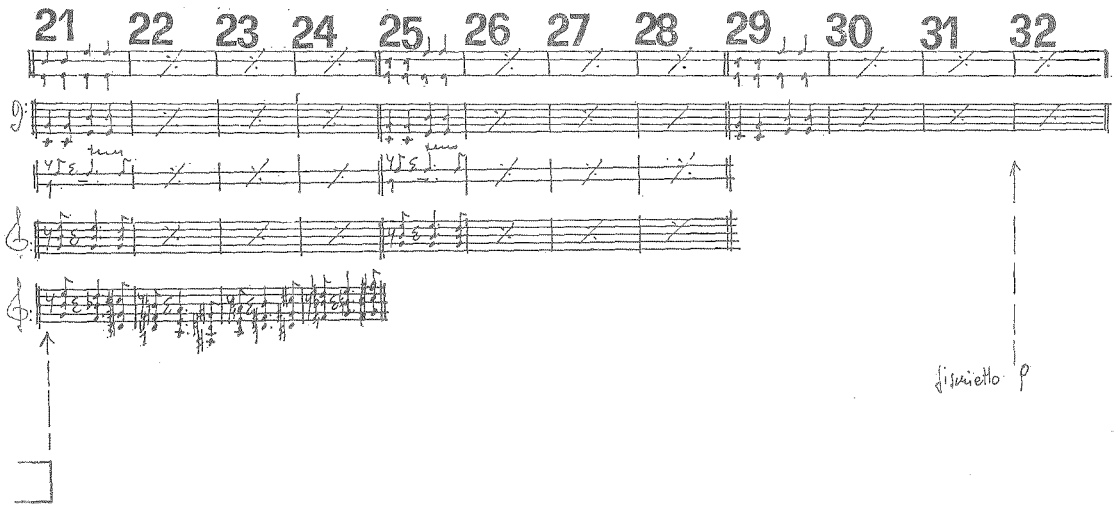
BREAK LIBERO per batteria beat completa + 2 coppie di tamburi marocchini + tam tam grande + cassa armonica di pianoforte a coda percossa con mazze di feltro.

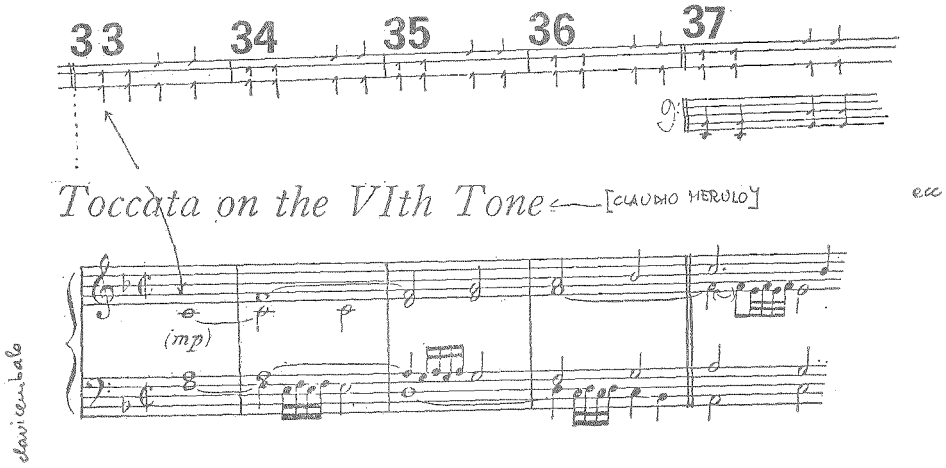
11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

2a chitarra elettrica

fischietto ♩

BREAK LIBERO come sopra


21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32
fismietto p


33 34 35 36 37
Toccata on the VIth Tone
[CLAUDIO MERULO]
ecc
(mp)
clavicembalo

chè, per chi le ha svolte e le ha fatte svolgere, rappresentano un momento di incontro positivo, sia come utilizzazione di materiali sonori, sia come uso collettivo di essi, in vista di un'offerta sonora da svolgere, al di là dello spettacolo, internamente, come gesto collettivo appunto, come gusto essenzialmente artigianale.

SERGIO LIBEROVICI

Le coreografie della festa

Nello spettacolo *I dialoghi del Ruzante*, incentrato su di una festa in casa del Cardinal Cornaro, le danze occupano un posto importante, come elemento connettivo e, allo stesso tempo, come elemento di contrasto nei confronti delle parti recitate in cui gli attori rievocano, di fronte ai nobili della corte padovana, aspetti e drammi del mondo contadino.

Nel contesto dello spettacolo spiccano in modo particolare tre « pezzi » di coreografia: uno all'inizio, uno a metà della rappresentazione ed uno in chiusura.

Sarà opportuno precisare che tutte le danze, i passi, le figure che intervengono a comporre i tre momenti coreografici della rappresentazione sono desunti dai numerosi e ricchi manuali sulla danza del periodo rinascimentale. Per quanto, poi, concerne il rapporto di tali danze con l'opera specifica del Ruzante, sarà bene non dimenticare che lo scrittore pavano si mostra nei suoi scritti conoscitore espertissimo di ballo, sicchè non è da escludersi che egli stesso fosse il coreografo delle feste di casa Cornaro.

Le esecuzioni delle danze fatte nel corso dello spettacolo, parimenti a quelle delle musiche, sono condotte però con spirito moderno e ciò non per ottenere un artificioso ringiovanimento, ma piuttosto per fedeltà al clima originale in cui musiche e danze fiorirono nel Rinascimento, epoca in cui l'amore per il ballo era così diffuso e quotidiano da assumere, più che valori e significati prettamente artistici, connotazioni di costume, tali da renderlo molto affine a ciò che oggi chiamiamo arte di consumo.

Chi volesse fare un paragone tra lo spirito che animò la società cinquecentesca nei confronti del ballo, potrebbe riferirsi a quello della società americana degli anni trenta, travolta da un'euforia jazzistica. Pertanto,

se le danze e le musiche del '500 fossero riproposte oggi con distacco e rigore filologici, assumerebbero per lo spettatore un significato molto diverso da quello che avevano per l'uomo rinascimentale: diventerebbero « cultura » e perderebbero, per contro, quell'aspetto di arte di consumo che originariamente le caratterizzavano.

Le elaborazioni operate dal musicista Sergio Liberovici e dalla coreografa Marta Egri si propongono essenzialmente di conservare alle musiche e alle danze il loro valore originale per quanto concerne in special modo il rapporto con il pubblico.

Il primo dei tre pezzi coreografici presenta una gagliarda, cioè una danza che oggi si direbbe di sala e non di palcoscenico. Si tratta infatti di un ballo che i partecipanti alla festa eseguono non per dare spettacolo ad altri, ma semplicemente per il piacere « privato » di ballare. Qui l'esuberanza fisica dell'uomo cinquecentesco ha modo di esplicarsi in tutta la sua irruenza ed istintività.

Il secondo pezzo è rappresentato da una moresca. La moresca, a differenza della gagliarda, è una di quelle danze in cui si incomincia ad insinuare l'idea di spettacolo, giacchè in essa i danzatori assumono personalità diverse dalla propria, ricorrendo al trucco e al travestimento. Pur restando privati cittadini e non attori, i ballerini della moresca diventano personaggi di un rituale di tipo tradizionale. La moresca appartiene ad una forma di danza diffusa in tutto il mondo antico e in tutto il mondo primitivo — ad esempio la pirrica dei greci — ed incentrata sulla simulazione di un combattimento. Lo scopo di queste danze, originariamente magiche, è di scacciare il male, combattere contro un nemico, in modo da esorcizzarlo grazie alla vittoria riportata nella simulata tenzone. Così i danzatori cercavano di vincere la paura ed è quindi logico che, dopo la rappresentazione de *Il Parlamento* del Ruzante, dopo cioè la raffigurazione della paura provata dal contadino di fronte alla guerra, i nobili si abbandonino ad una moresca, per vincere la stessa paura con un rituale che

sa di autentico e, per una società evoluta cinquecentesca, al medesimo tempo di giuoco.

Perchè il nome moresca? Perchè in epoca rinascimentale il male, il pericolo, il nemico per antonomasia, era rappresentato dai mori e quindi il combattimento danzato avveniva contro questo avversario impersonato da danzatori con la faccia tinta di nero.

Il terzo pezzo coreografico chiude lo spettacolo dopo la rappresentazione del *Bilora* e sta in certo senso a mostrare come il dramma del contadino rievocato dal Ruzante non abbia trovato un'eco se non di divertita commiserazione tra potenti. Questa chiusa coreografica è impostata sulla pavana, la più nobile, la più antica, la più maestosa danza rinascimentale, riservata dal protocollo ai sovrani, ai principi, ai cardinali e in genere ai personaggi più rappresentativi. Non deve quindi stupire se le danze che concludono lo spettacolo sono aperte con una pavana dallo stesso Cardinal Cornaro, in quanto questo era l'uso del tempo.

Una chiusa cortigianesca che sottolinea la profonda tragicità di uno spettacolo in cui due società, quella dei ricchi e quella dei poveri, si incontrano senza capirsi.

GIAN RENZO MORTEO

Allestimenti e distribuzioni

Sotto il titolo *I dialoghi* il Teatro Stabile di Torino ha riunito tre testi ruzantiani: *La prima orazione al Cardinal Cornaro, Il Parlamento* e *Bilora* (testi a cura di Ludovico Zorzi). Lo spettacolo venne presentato per la prima volta nell'ottobre del 1965 alla Prima Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili a Firenze con la seguente distribuzione:

PROLOGO — PRIMA PARTE

Gli attori: *Alvise Battain*, *Alessandro Esposito*, *Eligio Irato*, *Romano Malaspina*, *Alfredo Piano*, *Armando Spadaro*, *Giancarlo Zanetti*, *Silvana De Santis*, *Leda Negroni*, *Maria Teresa Sonni*, *Adelaide Zaccaria*

I danzatori: *Franco De Lama*, *Mimmo Palmieri*, *Fernando Lizundia*, *Rosella Bechi*

I musici: *Alfredo Altavilla*, *Sergio Bensi*, *Giovanni Sapino*, *Maria Aggio*, *Aida Claretto*, *Ermellina Guglielmi*

PRIMA ORAZIONE

Ruzante *Glauco Mauri*

Cardinale Marco Cornaro *Donato Castellaneta*

La corte del Cardinale: *Silvana De Santis*, *Eligio Irato*

Romano Malaspina
Leda Negroni
Alfredo Piano
Maria Teresa Sonni
Armando Spadaro
Giancarlo Zanetti

La compagnia di Ruzante: *Alessandro Esposito*
Alvise Battain
Adriana Innocenti

I danzatori: *Franco De Lama*
Mimmo Palmieri
Fernando Lizundia
Rosella Bechi

I musici: *Alfredo Altavilla*
Sergio Bensi
Giovanni Sapino
Maria Aggio
Aida Claretto
Ermellina Guglielmi

IL PARLAMENTO

Ruzante *Glauco Mauri*
Menato *Alvise Battain*
Gnua *Adriana Innocenti*
Un bravo *Alessandro Esposito*

SECONDA PARTE

BILORA

Bilora *Glauco Mauri*
Pitaro *Alvise Battain*
Dina *Valeria Moriconi*
Andronico *Alessandro Esposito*
Zane *Giancarlo Zanetti*

Regìa di *Gianfranco de Bosio*
Scene e costumi di *Emanuele Luzzati*
Musiche di *Sergio Liberovici*
Coreografia di *Marta Egri*
Aiuto regìa *Giovanna Bruno*
Direzione musicale di *Enrico Lini*

In un'edizione sostanzialmente rinnovata i *Dialoghi* sono stati ripresi nell'autunno del 1967 con la seguente distribuzione:

I DIALOGHI DEL RUZANTE

diretto da *Gianfranco de Bosio*
gruppo di regìa *Giovanna Bruno, Enrico d'Amato*
scene e costumi di *Emanuele Luzzati*
musiche di *Sergio Liberovici*
coreografie di *Marta Egri*
assistente alle coreografie *Angelo Pietri*

LA COMPAGNIA DEL RUZANTE

PRIMA ORATIONE

Ruzante *Glauco Mauri*
I contadini: *Alvise Battain*
Alessandro Esposito
Didi Perego

PARLAMENTO DE RUZANTE
CHE IERA VEGNU' DE CAMPO

Ruzante *Glauco Mauri*
Menato *Alvise Battain*
Gnua *Didi Perego*
Un bravo *Mario Piave*

BILORA

Bilora *Glauco Mauri*
Pitaro *Alvise Battain*
Dina *Leda Negroni*
Andronico *Alessandro Esposito*
Zane *Mario Piave*

SECONDA ORATIONE

Ruzante *Glauco Mauri*
Nale *Alessandro Esposito*

LA CORTE DEL CARDINAL CORNARO
AL BARCO D'ASOLO

Il Cardinal Cornaro *Giampietro Fortebraccio*
La corte del Cardinale *Ebe Alessio*
Marilena Bonardi
Luigi Bonino
Alessandro Borchi
Antonietta Carbonetti
Guerrino Crivello
Enrico d'Amato
Francesco Di Federico
Antonio Francioni
Mariella Furgiuele
Eligio Irato
Mariella Manera
Mario Piave
Angelo Pietri
Joseph Russillo
Armando Spadaro
Fernanda Succo
Antonio Francioni
Un cantore *Eligio Irato*

BALLO DELLA MORESCA

Primo Cavaliere *Angelo Pietri*
Secondo Cavaliere *Luigi Bonino*
Il Moro *Joseph Russillo*
Il Cavallo *Ebe Alessio*
La Matta *Marilena Bonardi*

Colonna sonora su temi di
Orlando di Lasso, Claudio Merulo, Loyset Compere
realizzata da:
Mario di Bari (percussioni)
Sergio Liberovici (clavicembalo, pianoforte)
Paolo Mariotti (chitarra elettrica, sax contralto, voce)
Pier Giorgio Marotti (chitarra elettrica, voce)
Spartaco Nagliero (basso elettrico, voce)
Walter Nagliero (chitarra elettrica, voce)

La critica e il Ruzante

I giornali ed i critici di tutto il mondo hanno salutato, in occasione delle « prime » italiane e delle tournées, gli spettacoli ruzantiani del Teatro Stabile di Torino con un interesse, un'ammirazione ed un entusiasmo che raramente si riscontrano. Si è parlato di avvenimenti fondamentali nella storia teatrale del dopoguerra. In particolare la critica parigina sia nel 1961, quando il Teatro presentò la Moscheta *al Festival des Nations, sia nel 1965, quando vennero presentati al TEP* L'Anconitana *e* Bilora, *decretò il successo che si riserva alle autentiche rivelazioni. In realtà gli spettacoli ruzantiani non sono soltanto e neppure soprattutto spettacoli belli; sono una « cosa diversa », esempi di teatro insolito: per la genuinità e per il tipo di realtà da cui traggono i loro succhi e la ragion d'essere.*

Una rassegna dei giudizi apparsi sulla stampa mondiale occuperebbe da sola più e più quaderni. Una piccola scelta rappresentativa porterebbe, per contro, a troppe ingiuste mutilazioni e omissioni. Per questo abbiamo ritenuto opportuno limitarci a due esempi di vera saggistica provocata dai nostri spettacoli: uno del prof. Joly collaboratore di Temps Modernes; *uno di Mario Baratto, con Zorzi autorevolissimo studioso del Ruzante, scritto per la rivista* Théâtre Populaire; *oltre ad una testimonianza proveniente dall'Unione Sovietica, dovuta al critico Markov e desunta dal n. 8-1966 della rivista moscovita* Teatro.

DE BOSIO ENTRE RUZANTE ET BRECHT

Du 6 au 15 avril 1965, le Théâtre de l'Est parisien a accueilli la troupe du Teatro Stabile de Turin, tandis que l'équipe de Guy Rétoré donnait en français à Turin *La locandiera* de Goldoni. Le succès remporté à Paris et à

Turin par les deux troupes fait augurer un développement de ces échanges entre les théâtres populaires, en dehors du cadre traditionnel du Festival des Nations. Plus qu'une appréciation esthétique sur la représentation italienne, c'est une explication de la méthode et des buts propres du metteur *en scène* Gianfranco de Bosio qu'il nous a paru intéressant de donner ici, à travers une interview du metteur en scène et une description du spectacle.

Les deux pièces présentées par le Stabile de Turin, *L'anconitaine* et *Bilora*, déjà montées à Paris, respectivement par Jacques Copeau et Charles Dullin dans les années 20, donnent une image assez complète de leur auteur, le Padouan Angelo Beolco surnommé Ruzante (le « marmonneur ») parce qu'il utilisait le dialecte, confus pour l'oreille, des paysans de Padoue. Dans *L'anconitaine,* Ruzante part du canevas traditionnel de la comédie d'intrigue, avec sa suite de tableaux sentimentaux, parodiques et burlesques, ses types conventionnels, mais il concentre l'intérêt sur les personnages, dans lesquels se préfigurent les futurs « masques » de la « commedia dell'arte ». Dans *Bilora*, Ruzante construit un « dialogue rustique », corollaire de *La parlerie de Ruzante qui revient de la guerre* [1], dans lequel s'affrontent le monde de la ville et le monde paysan. La première qualité de la représentation de Gianfranco de Bosio est de faire sentir toutes les virtualités que recèlent les deux pièces, de les présenter moins comme des totalités signifiantes qu'elle n'en restitue la complexité fondamentale, la dialectique interne qui sollicite à des niveaux différents l'intérêt du spectateur.

L'anconitaine [2] de Gianfranco de Bosio s'offre d'abord comme une réflexion sur un genre théâtral dont l'apogée annonce la dissolution future dans la « commedia dell'arte ». Les acteurs qui incarnent les personnages traditionnels de la comédie d'intrigue (amoureux contrariés, séducteurs, travestis) jouent à la limite de la parodie; leurs costumes, leur diction, une certaine pauvreté de gestes tend à les schématiser en autant de personnages convenus, dont sortiront les « masques » de la comédie improvisée. Emprisonnés, en quelque sorte, dans les rôles qui leur sont impartis, réduits à ne s'exprimer que dans un langage littéraire, le plus souvent parodique, ils jouent « théâtre », et le spectateur entre d'autant plus facilement dans le jeu que le monologue du valet Ruzante, qui ouvre la pièce, a déjà créé une complicité contre cet univers de fantoches, à déjà permis une distance qui donne au mécanisme théâtral tout son prix, et dans le même instant tend à le faire déboucher sur autre chose. Dès le prologue, ajouté par le metteur en scène, dans lequel les acteurs de la troupe improvisent des danses padouanes et présentent les personnages de la pièce, le spectateur est prévenu: la vie a revêtu un instant, pour son plaisir, la forme du théâtre.

Et ce théâtre, que dès lors la vie va miner de l'intérieur, Gianfranco de Bosio semble prendre un malin plaisir à le parer de toutes les séductions et de tous les prestiges de l'imaginaire. Le metteur en scène utilise avec ironie une certaine « italianité » du décor, qui souligne l'aspect conventionnel de l'intrigue: son Padoue rose et gothicisant, semé de lucarnes qui s'ouvrent sur des visages de femmes, se prête à la sérénade et aux déclarations d'amour érotico-poétiques du début de la pièce. Nous sommes bien au théâtre, et Padoue même est au théâtre, puisque les gens du peuple entourent silencieusement les riches étrangers au langage fleuri. L'invention, de la part de Gianfranco de Bosio, de cette présence continue du peuple autour des personnages proprement dits illustre de façon saisissante le rapport monde-théâtre qui est au centre de l'œuvre. La ville-vivante sous nos yeux, prolonge et authentifie le personnage de Ruzante.

Par l'originalité de sa langue, par son invention inépuisable, par ses références continuelles, autant à son

[1] Traduit par Michel Arnaud dans *Théâtre Populaire*, n° 54.

[2] Traduit par Michel Arnaud, *Répertoire pour un théâtre populaire*, n.° 47, éd. l'Arche.

histoire personnelle qu'aux conditions sociales, économiques et même idéologiques du monde qui l'entoure, le personnage de Ruzante réintroduit la vie dans ce jeu théâtral. Le personnage populaire fait éclater de l'intérieur la convention du genre: le théâtre, parti de la vie, débouche à nouveau sur elle, mais dans un éclairage différent. A travers la convention théâtrale, le vécu a révélé son sens.

Gianfranco de Bosio insiste sur cette fonction du protagoniste populaire, dont la recherche définit la politique culturelle propre au Stabile de Turin. « Dans *Liolà* de Pirandello, j'ai tenté de retrouver l'esprit populaire en face des conventions. Avec *Bertoldo a corte* [1], adapté par Dursi des histoires du paysan Bertoldo, nous avons essayé d'élaborer un style épique populaire italien. Mes mises en scène de *La giara* de Pirandello, de *La Célestine* de Rojas partent de préoccupations identiques. Mais c'est Ruzante, dont *La Moscheta* [2] a été l'un des plus grands succès de notre troupe, qui est l'auteur de base pour une recherche, positive ou négative, du personnage populaire ».

Au fur et à mesure de la représentation de *L'anconitaine* s'établit une sorte de complicité entre le spectateur et le valet Ruzante, dont la verve s'exerce avec une ironie croissante contre les pantins de la scène. La pièce culmine dans le dialogue final entre le vieux Sior Tomao, effrayé de la nuit d'amour qui l'attend, et Ruzante, qui danse autour du vieillard une sorte de ballet, impatient d'aller retrouver la servante Bessa. Le motif sexuel, qui court librement dans toute la pièce, s'épanouit ici en une véritable vengeance de la classe opprimée sur le seul terrain que lui abandonnent les maîtres.

L'impression finale que laisse *L'anconitaine* est celle d'une revendication de l'homme pour un plein épanouissement de sa personnalité. Au-delà du personnage de Ruzante, c'est l'intellectuel Angelo Beolco qui nous apparait, et c'est par rapport à lui qu'il faut situer la leçon de la pièce. Un problème alors se pose: Ruzante est-il le porte-parole d'une classe opprimée qui tente de s'affirmer dans une culture et un monde qui ne lui laissent pas sa place? ou bien le valet Ruzante n'est-il que l'incarnation d'un idéal humaniste? en d'autres termes, quelle signification donner à Ruzante en tant que personnage populaire Il me semble que Gianfranco de Bosio a surtout insisté dans sa mise en scène sur l'aspect humaniste, démystificateur du personnage, et c'est, je crois, la tonalité propre à *L'anconitaine,* par opposition à *Bilora,* dont les implications sont bien autres. Le théâtre débouche ici sur la vie, et si l'on ne peut parler exactement de lutte des classes, le personnage populaire représente au moins l'idéal d'une révélation de l'homme à l'homme.

Dans la deuxième pièce de Ruzante, *Bilora* [1], le metteur en scène, est allé encore plus loin dans sa volonté de faire sentir toutes les implications, toutes les virtualités du théâtre de Ruzante. Bilora, paysan padouan, vient à la ville pour rechercher sa femme que la misère a contrainte à se donner à un vieux gentilhomme vénitien. Devant leur refus, Bilora ivre tue le vieillard. La rupture de ton par rapport à *L'anconitaine* est totale, et le metteur en scène donne délibérément une teinture de drame naturaliste à la courte pièce de Ruzante. L'acte brutal qui clôt le drame est présenté comme une réaction irréfléchie de la misère, comme un éclair de conscience de classe qui aboutit nécessairement à l'acte meurtrier, quitte à laisser ensuite Bilora stupéfait d'un geste qu'il ne comprend plus. Les implications de l'œuvre abolissent le temps par leur actualité: on songe à un bref drame d'Italo Svevo, *Inferiorità.* Une certaine presse italienne n'a pas manqué de crier au scandale; ainsi le journal *Il Tempo,* qui titrait:

[1] Personnage popularisé au XVIIe siècle par les récits de Giulio Cesare Croce.

[2] Traduit par Michel Arnaud, *Répertoire pour un théâtre populaire,* n° 47, éd. l'Arche.

[1] Traduit par Michel Arnaud, *Répertoire pour un théâtre populaire,* n° 47, éd. l'Arche.

« Même Ruzante politisé pour la banlieue rouge de Paris ».

Dans *Bilora* la réflexion sur le théâtre comme genre et tradition littéraire fait ainsi place à un « fait divers » que l'auteur restitue dans son immédiateté. L'attitude de l'écrivain envers sa matière n'est pas différente à l'origine de la vocation de chroniqueur de l'actualité que se donne un conteur comme Matteo Bandello, ou de « l'objectivité » d'une pièce comme *Arden de Faversham*, montée il y a quelques mois par Guy Rétoré. A cela près, pourtant, que Ruzante construit sa pièce sur le personnage de Bilora, analysé minutieusement, presque phénoménologiquement, dans un conflit qui révèle les motivations à la fois humaines, idéologiques et sociales du personnage. La mise en scène naturaliste de Gianfranco de Bosio est donc parfaitement justifiée, dès l'instant que la sympathie de l'auteur lui-même est tout entière du côté de Bilora. On peut pourtant se demander dans quelle mesure, en accentuant le côté pathétique du personnage en insistant sur sa lassitude physique, en le montrant presque transformé en bête par la faim, l'égarement, la boisson, Gianfranco de Bosio n'affaiblit la complexité de significations qui se dégage de la lecture de l'œuvre. Un certain rapport dialectique que nous admirions dans *L'anconitaine* fait place ici à une pitié, à une commotion pour l'individu Bilora en tant que tel, et affaiblit peut-être son aspect de moteur inconscient d'une histoire qui le dépasse et qui est bien au-delà de sa personnalité propre. Bilora, pour l'intellectuel Ruzante qui l'observe, garde l'aspect « grotesque » d'un homme qui se trouve commettre un acte chargé de résonances qu'il ne soupçonne pas: dans la mise en scène du Stabile il est sans doute trop humanisé pour que sa rébellion prenne toute sa valeur. Il reste que les limites ici notées son peut-être celles mêmes de Ruzante, qui déboucherait en ce cas sur une véritable participation humaine avec le monde des opprimés et sur un engagement affectif, alors que la pièce me semble plus ambiguë, plus intellectuelle, reflet d'un intellectuel bourgeois, qui saisit dans une classe qui n'est pas la sienne, et dont l'asservissement a détruit l'élément positif de progrès exalté dans *L'anconitaine,* la poussée d'une conscience de classe sous le grotesque et le pathétique.

Les considérations qui précèdent montrent bien, me semble-t-il, que Gianfranco de Bosio a voulu pousser à la limite toutes les virtualités contenues dans *Bilora,* et le moindre de ses mérites n'est pas d'avoir décelé chez Ruzante les éléments d'un grand théâtre réaliste qui avortera en fait avec la Contre-Réforme. Ceci explique cela: on ne saurait lui faire grief d'avoir abordé *Bilora* avec ses propres préoccupations.

Dans cette recherche d'un réalisme au théâtre, la part du langage, et en l'occurrence des dialectes, est capitale. De Bosio, avec l'aide d'un spécialiste du théâtre vénitien, Ludovico Zorzi, a su retrouver des cadences dialectales pour traduire les origines géographiques et les milieux sociaux par lesquels se définissent d'abord les personnages. De Bosio précise à ce propos: « A la base de tout réalisme au théâtre se trouve d'abord une invention au niveau du langage, qui correspond à une psychologie déterminée. La langue populaire, saisie comme une réalité artistique, aboutit ainsi à un réalisme qui tient compte des couches populaires fondamentales de la société. Ruzante par exemple réinvente le langage populaire grâce à des cadences qui lui sont propres. Pensez au travail de Brecht dans *Arturo Ui,* et à sa façon de parodier dans la pièce les traductions de Shakespeare par Schlegel. Le style de Ruzante est tout proche de celui de Brecht, sa modernité est dans le dialogue incessant de l'acteur avec le public; le monologue, si fréquent chez Ruzante est un véritable dialogue avec le spectateur. Pour cette raison mon travail sur Ruzante a été précédé par l'étude philologique de Ludovico Zorzi. J'essaye toujours de rester en contact avec les spécialistes universitaires du théâtre, par exemple dans le domaine des recherches de la critique sur Goldoni, et cette insistance sur les éléments linguistique du théâtre différencie radicalement mes mises en scène du théâtre vériste, avec sa psychologie fondée sur « le quatrième mur ».

* * *

Si nous nous sommes attardés sur cette représentation du Stabile de Turin, c'est qu'elle nous semble, à tous les niveaux, exemplaire de la mission qui est impartie aux théâtres populaires, en France comme en Italie. Les récents succès d'*Andorra* à Aubervilliers, de *Macbeth* au T.E.P. ont leur correspondant dans l'affirmation des Teatri Stabili italiens: le Piccolo Teatro de Milan, les Stabili de Turin, Gênes, Florence, Trieste, le futur Stabile de Rome (auquel doit collaborer Luchino Visconti) se constituent peu à peu un public populaire de théâtre. A ce propos, Gianfranco de Bosio résume de façon frappante la fonction culturelle qui est déjà contenue dans la qualification même de ces théâtres: « Dire Teatro *stabile,* c'est déjà annoncer un parti pris d'engagement culturel. Le fascisme a laissé l'Italie dans une situation très arriérée du point de vue théâtral. Le théâtre était abandonné à des troupes dispersées qui se produisaient en tournées. Créer des théâtres stables, permanents était donc œuvrer à contre-courant, refuser la consommation du théâtre par une élite bourgeoise restreinte. Il fallait opter pour un public populaire, non pas en créant un théâtre pour ouvriers, un théâtre de classes, mais en faisant d'abord porter notre effort sur les couches intermédiaires qui n'avaient pas appris à aller au théâtre, au premier chef les étudiants. D'ailleurs à Turin les entreprises industrielles comme la Fiat freinent autant qu'elles le peuvent les activités culturelles des ouvriers... Chaque spectacle monté par le Stabile de Turin a environ 30.000 spectateurs, ce qui fait un public total de 150.000 spectateurs par an. Nous sommes tenus par la municipalité de monter 50 % de pièces italiennes, anciennes et modernes. Notre recherche des éléments populaires dans le théâtre européen nous conduit à accorder une grande place au théâtre comique, mais nous tenons à donner au public populaire la possibilité de prendre parti par rapport à tout le théâtre. Ainsi Roger Blin vient de monter chez nous *Oh! les beaux jours* de Samuel Beckett. Nous avons

également monté *César et Cléopâtre* de Shaw, qui m'intéressait pour sa vision critique de l'histoire, ainsi que des tragédies d'Alfieri, et *Les mains sales* de Sartre, dans lequel j'ai essayé de donner une épaisseur populaire aux personnages, en évitant comme on l'a fait de transformer les militants ouvriers en gangsters: à l'opposé de ceux qui voient dans la pièce un texte anticommuniste, je la vois personnellement comme une critique interne, à l'intérieur du marxisme ».

L'idéal de Gianfranco de Bosio serait de dépasser les traditions nationales, d'arriver à un théâtre plus large, international, mais en partant de la tradition nationale elle-même. La réflexion sur le théâtre italien évite pour un metteur en scène italien de se laisser enfermer dans des formules toutes faites, dans l'évangile d'un théâtre « brechtien ». « Il ne faut pas se laisser coincer par Brecht », ajoute Gianfranco de Bosio, « le théâtre de Brecht est dialectique, mais ses réponses sont implicites, elles sont trop faciles à trouver. Je rentre d'un voyage dans les pays de l'Est: une certaine difficulté d'aimer Brecht dans ces pays vient de ce qu'il est déjà en dehors de leurs problèmes réels d'aujourd'hui. Il ne faut par arrêter le développement du théâtre au nom de Brecht: les spectacles du Berliner sont les moins « brechtiens » des spectacles brechtiens. On oublie que Brecht est sorti de l'expérience des cabarets allemands; son théâtre est de la satire politique de cabaret à un niveau très élevé. Brecht a été en quelques sorte un théoricien du spectacle de cabaret ».

A travers ses propos, comme à travers ses mises en scène, Gianfranco de Bosio s'inscrit dans le groupe des hommes de théâtre d'aujourd'hui qui préconisent un théâtre *dialectique,* un théâtre critique. C'est dans cette direction qu'il faut chercher l'unité de sa recherche, des *Mains sales* à Ruzante. Là se trouve également le lien entre l'activité théâtrale de Gianfranco de Bosio et son premier film *Le terroriste,* qu'il caractérise ainsi: « *Le terroriste* est différent des films ordinaires sur la Résistance. J'ai voulu montrer la Résistance sans prendre parti, en étudier l'idéologie de l'intérieur. On m'a repro-

ché d'avoir fait la part trop belle aux communistes, mais les communistes étaient les seuls professionnels de la Résistance, il y avait chez eux une tradition de la lutte clandestine organisée. Mon film ne veut pas donner de réponse, mais faire donner la réponse dialectiquement au spectateur. Je crois en une possibilité dialectique du cinéma, en un cinéma peut-être difficile, mais qui s'oppose aux films parfaitement conclus où le spectateur qui a tout vu, tout compris n'a plus qu'à être pour ou contre ce qu'on lui a montré ».

Cette participation populaire que recherche De Bosio au théâtre comme au cinéma, un « incident » arrivé a Saint-Étienne pendant la tournée du Stabile peut en donner la mesure. Lors d'une représentation dans le théâtre de la compagnie Jean Dasté, 400 mineurs italiens furent appelés au dernier moment pour emplir la salle à moitié pleine. C'est alors que se produisit un fait encourageant pour l'avenir du théâtre populaire: l'identification des ouvriers avec le personnage de Ruzante fut telle qu'ils interrompirent le spectacle par leurs applaudissements. Ce qui, s'il en fallait une, est la preuve par quatre cents de la cohérence du spectacle, et de la justesse de ses recherches.

JACQUES JOLY

« Les Temps Modernes », XX (1965), n. 229, pp. 2286-2291.

LA MOSCHETA, *de Ruzante, mise en scène de Gianfranco de Bosio, avec la Compagnie du « Teatro Stabile della Città di Torino », au Théâtre Sarah-Bernhardt (Théâtre des Nations).*

Arrivé, comme on dit, au « mauvais moment », dans la fatigue d'une « fin de saison »; saboté, pratiquement, par l'organisation du Théâtre des Nations, voilà un spectacle qui n'a pas eu le retentissement qu'il méritait, et qui a été pourtant parmi les plus passionnants de cette année. Bien sûr, Gianfranco de Bosio et ses camarades du Théâtre de Turin étaient parfaitement conscients des difficultés et des risques de leur entreprise: présenter un auteur presque inconnu en France, jouer un texte écrit en dialecte padouan rustique du XVIe siècle c'était là un pari audacieux. Mais ils n'avaient négligé aucun effort: ils avaient publié et fait distribuer à tous les critiques une plaquette fort intéressante, où une préface rapide de Paul Renucci, professeur à la Sorbonne, précédait le texte original du *La Moscheta* et sa traduction *française* par Alfred Mortier (qui redécouvrit, on peut le dire, un dramaturge oublié depuis deux siècles, et publia en 1925-26 une étude et une traduction, en deux volumes, de l'œuvre de Ruzante); trois essais orientatifs de L. Zorzi, G. de Bosio, et G. R. Morteo complétaient ce précieux manuel d'initiation. Le soir de la « première » (à laquelle les journalistes n'avaient pas été conviés...) un public informé et enthousiaste — sollicité d'ailleurs, dans sa presque totalité, par l'organisation du Théâtre de Turin et par les services culturels de l'Ambassade d'Italie — eut la surprise de découvrir un « autre » théâtre italien, et applaudit chaleureusement un spectacle présenté avec autant de rigueur que d'efficacité.

Ruzante et la « comédie » italienne

Ruzante est le nom sous lequel est devenu célèbre Angelo Beolco. Fils naturel d'un médecin de Padoue, Beolco avait emprunté ce nom à un paysan padouan,

pour en faire un « personnage », qu'il élabora et joua, en tant qu'auteur-acteur, de 1520 jusqu'à sa mort, en 1542, à l'âge de quarante ans. L'activité de Ruzante nous offre un exemple remarquable d'une aventure passionnante pour un homme de théâtre: la formation d'un personnage, l'élaboration d'un répertoire, la constitution d'une troupe (qui tout en ne groupant que des « amateurs » n'en était pas moins très stable) et la recherche d'un contact permanent avec le public. Autre fait remarquable: cette élaboration d'un univers théâtral précis se réalise au cours d'une période où la « comédie » italienne, dont le processus de formation ne s'est pas définitivement figé, semble encore susceptible d'enrichir son contenu, même à l'intérieur d'une structure précise. En cela, le théâtre de Ruzante met en évidence un certain nombre de problèmes suscités par l'évolution de cette « Comédie »: elle introduit, surtout, des éléments plus complexes dans un panorama généralement dessiné avec trop de simplicité.

Un grand seigneur de l'èpoque, Alvise Cornaro, avait constitué une petite cour dans son palais de Padoue et ses nombreux domaines des environs. Embauché comme administrateur et fermier, Ruzante est en même temps l'animateur principal des spectacles donnés par Cornaro. Cette double condition le met en contact permanent aussi bien avec la paysannerie qu'avec le milieu aristocratique et l'élite culturelle de Padoue et de son Université. Mais ses activités ne sont pas strictement soumises, tout au moins au début, à l'hégémonie culturelle, presque toujours centralisatrice, d'une véritable cour: nous le rencontrons à Venise dès 1520 — il devait avoir dix-huit ans —, invité dans les banquets et les fêtes que les nombreuses « Compagnies » de jeunes aristocrates de la ville organisaient en particulier à l'occasion du Carnaval.

Or, la République de Venise sortait à peine d'une des épreuves les plus cruelles de son histoire: la guerre suscitée par la Ligue de Cambrai, qui s'était prolongée de 1508 à 1518. Son existence même avait été menacée par l'invasion des troupes françaises et allemandes, et les

rebellions de la noblesse des villes et des campagnes. Les troupes recrutées parmi les paysans, hostiles tant aux envahisseurs étrangers qu'aux feudataires locaux, avaient joué un rôle non négligeable dans la résistance à l'ennemi. Objet depuis toujours au théâtre d'une satire cruelle, les paysans étaient devenus, armés ou réfugiés dans les villes, des personnages plus familiers; mais une fois la guerre terminée, à la curiosité qu'ils inspiraient se mêla la crainte, et la « grande peur » des jacqueries poussa le Gouvernement de la République à rétablir des alliances avec ses anciens adversaires des villes et des campagnes, afin de « reclasser » politiquement et fixer au sol les paysans, dans le même temps où le public de Ruzante éprouvait l'envie d'« organiser » pour ainsi dire, dans le cadre du « comique », la silhouette et le langage des paysans. C'est ainsi qu'on a pu définir le théâtre de Ruzante comme un théâtre d'après-guerre: ce qui est exact mais à la condition de tenir compte de la contradiction dynamique de ce théâtre, car si le public a envie de rire et de se « rassurer », les personnages-paysans, déçus et partagés entre le souvenir des horreurs subies et la découverte d'un avenir inquiétant, proposent, eux, des thèmes dramatiques. Cette contradiction pose à l'artiste Ruzante un problème fondamental: *le décalage entre le contenu de son théâtre (la réalité paysanne) et le public auquel il s'adresse (une aristocratie et une élite intellectuelles urbaines).*

Le paysan et l'histoire

Evidemment, dans ses « sketches » joués, mimés et chantés, Ruzante cherche par le langage rustique, dru et grossier, et par le comportement des personnages, une complicité de caractère comique avec son public. De ce point de vue, il semble se situer dans la tradition des « bouffons », s'apparenter à la tendance, de plus en plus marquée, qui fait coincider l'acteur et son « personnage ». Mais cette identification s'opère aussi, dans le cas de Ruzante, grâce aux « textes », à une recherche de

style qui se révèle inséparable de l'étude du personnage. Ce qui amène Ruzante, au début de sa carrière, à se « dédoubler », à travailler dans différents registres d'écriture: auteur-acteur, il assume toujours plus les sentiments de son personnage, l'enfonce dans sa solitude résignée, partage son refus d'une histoire qui apparait toute entière comme le résultat d'« un monde à l'envers », — ainsi que Ruzante le dit souvent — au risque de l'isoler dans une zone « fatalement » inférieure; intellectuel-metteur en scène, il tend à en valoriser le « naturel », à affirmer, devant le spectateur de la ville, la vitalité d'un instinct antérieur à l'histoire, qui démystifie l'hypocrisie de la vie urbaine et de sa culture artificielle. Ruzante est dès lors amené à faire de la polémique, avec les armes de son langage anti-littéraire et de son idéologie « naturaliste »: il se « sert » du paysan pour agir sur son public, il joue l'un contre l'autre. On le voit bien dans *La Pastorale,* où il « pastiche » le langage des églogues littéraires dramatisées, des mimes, des bouffons et des farces rustiques pour révéler, d'une manière éclatante, l'irreductibilité du monde paysan à des traditions théâtrales précieuses ou abstraites. Il en va en même dans *La Betia,* où le monde paysan s'exerce, pour son compte, aux autres « formes » de théâtre, et les détruit en les jouant, comme à contre-jour.

Mais la polémique n'est qu'un rapport préliminaire avec le public: l'introduction d'un monde sans histoire par le biais du clin d'œil complice. Cela aurait pu conduire Ruzante à une nouvelle « arcadie » paysanne, qui dépendrait, même en s'y opposant, d'une culture officielle. En réalité, la mise en valeur d'un instinct naturel implique vite la découverte des éléments qui s'opposent à lui, des forces étrangères qui le mortifient; l'auteur ne peut pas ignorer une histoire qui déforme et trouble la vie de son personnage. *Le véritable théâtre de Ruzante surgit du choc de deux éléments: la vitalité naturelle du paysan, la réalité historique qui la refuse et qui l'altère.*

C'est cela qui pousse Ruzante à abandonner les formes

théâtrales traditionnelles, à représenter le paysan dans la forme plus libre et spontanée du dialogue (nous en possédons trois), à créer, ensuite, avec *La Fiorina* et *La Moscheta,* une véritable « comédie paysanne ». C'est le moment d'épanouissement, de 1524 à 1529, de son théâtre. Un naturalisme instinctif amènerait, en fait, l'écrivain à isoler son personnage dans sa petite communauté rurale; mais la lucidité impérieuse de l'observation le pousse à en motiver « socialement » les paroles et les actes, à situer l'homme dans un cadre plus vaste, qui implique une rencontre inévitable, directe ou indirecte, avec *l'autre* monde, celui de la ville. C'est là l'impulsion réaliste du théâtre de Ruzante, sa dimension historique.

Qu'il souffre dans son village des effets de la disette, qu'il se batte ou qu'il ruse avec ses camarades pour la possession d'une femme ou d'une vache, qu'il s'enfuie du champ de bataille et arrive à Venise pour tenter en vain d'arracher sa femme à un soldat qui l'exploite, ou qu'il aille la réclamer au vieux marchand qui l'a achetée contre de la nourriture, le paysan peut, aux yeux d'un public raffiné, apparaitre vantard et lâche, cynique et veule, menteur et voleur; en fait, personnage naturel et créature de l'histoire, il est toujours innocent. C'est ailleurs que se trouve la cause du mal, dans la cité impénétrable qui se cache, comme par exemple dans *La Moscheta,* derrière les misérables faubourgs de Padoue dont la scène déborde; les praticables des sordides maisons des paysans réfugiés en ville ne permettent plus de monter, au fond du plateau, le beau décor idéalisé de la comédie de cour. Et cette charge de vitalité que le personnage possède risque à tous moments de déboucher sur le drame: dans le dialogue de *Bilora* (que Dullin joua en 1929 à l'Atelier), Ruzante enfreint l'une des règles fondamentales de la « Comédie » ; par un assassinat soudain et presque involontaire, il aboutit à l'irréparable.

Et cependant, pour Ruzante et son public, il s'agissait bien là d'un monde comique; et qui apparaissait comme tel non seulement par rapport aux catégories critiques de la Renaissance mais aussi et surtout parce que ce

théâtre se fondait sur le personnage du paysan. Le paysan ne nourrit aucun esprit de révolte; il tend à se figer dans son rôle de victime et n'exprime ainsi que la seule culture dont il puisse exciper: l'art extraordinaire de se soustraire à une confrontation avec la réalité. Désaxé par elle, enchainé et repoussé à la fois, le paysan ne peut être que victime ou fabulateur: son discours superpose nécessairement une dimension imaginaire à une dimension réelle. La disproportion entre ces deux dimensions, entre l'exiguité de l'action et l'ampleur d'un discours qui peut atteindre à l'hallucination, reflète la disproportion entre l'histoire dérisoire des personnages et la richesse de leur tempérament, à qui les mots offrent de se défouler. Le théâtre manifeste ce déséquilibre, et c'est en cela qu'il propose une étude profonde du personnage. Le paysan échappe sans cesse à l'action pour accomoder son passé, transformer le présent et se construire un avenir qui lui convienne. Les célèbres monologues de Ruzante ne sont pas seulement le produit technique de ses extraordinaires qualités d'acteur; ils surgissent de cette nécessité psychologique, du besoin qu'a le paysan d'arracher à la réalité, par la parole, une chance de « durer », de survivre. La démarche de ce théâtre est tellement rigoureuse que l'auteur finit par dépasser son premier dessein; le rire que le paysan suscite devien un défi lancé de la scène à un public d'aristocrates; car si le comique illustre toutes les lâchetés du paysan, il en éclaire aussi les motivations. C'est par là que le rire se charge d'ombre et de malaise. Il n'est plus seulement libérateur mais accusateur. Peu à peu le « comique » de Ruzante tend à révéler, d'une manière insistante et comme malgré lui, un malentendu entre l'auteur et le public, car il brise en fait « la convention » du spectacle comique. En représentant, grossie et exaspérée, une réalité que le public ignore, ce théâtre dénonce des problèmes urgents et met en cause un ordre social.

Le public de Ruzante en a-t-il eu conscience? Il est de fait que nous ne retrouvons plus Ruzante, à partir de 1526, parmi les auteurs des spectacles donnés à Venise. L'écrivain est, bien sûr, « famosissimo », et l'Arioste l'appellera à Ferrare à l'occasion des grands spectacles de 1532; mais après 1530, Ruzante subit la pression d'une culture officielle, celle du milieu où il opère. Devenu, dans *L'Anconitana*, le serviteur d'un riche et vieux vénitien, il laisse à peine entrevoir, sous sa gaité insouciante et inventive, la « nostalgie » de son monde paysan; dans *La Piovana* et dans *La Vaccaria*, tirées du *Rudens* et de *L'Asinaria*, de Plaute, les noms même des serviteurs changent. Leurs dialogues s'insèrent dans une intrigue plus vaste, tendent à créer un théâtre autonome et amusant à l'intérieur d'un organisme comique traditionnel dont le cadre est urbain. Dans cette évolution, dans la fixation de certains personnages de base (les amoureux, le vieux maître, les serviteurs), on a voulu voir les antécédents de la Commedia dell'Arte. Le problème nous parait mal posé: on devrait plutôt observer que Ruzante, dans sa tentative de sacrifier au goût établi, bute sur les obstacles, subit les pressions sociales et idéologiques qui se trouvent à l'origine de la Commedia dell'Arte. Ruzante lui-même en prenait lentement conscience: une polémique plus précise s'insinne dans les dialogues de ses serviteurs. Ainsi, dans *La Vaccaria*, Vezzo, l'un des serviteurs originaires de la campagne, fait à son compère Truffo ces réflexions: « *Oh, si la roue et les cartes de la Fortune tournaient, et si le magot était à nous, et s'ils étaient, eux, dans notre condition, nous aurions l'air, tous tant que nous sommes, d'Aristotes, et quand nous parlerions, tout le monde nous écouterait comme des oracles. Mais comme ça, ils ne nous écoutent que parce qu'ils s'amusent à nous voir leur parler dans notre jargon grossier* ». Et Truffo lui répond: « *Qu'ils fassent à leur tête, ces riches, ce qui est, c'est qu'ils ne peuvent pas se passer de nous: parce que, si on n'était pas des serviteurs, eux, ils ne seraient pas des patrons* ». L'observation lucide se suffit à elle-même et n'interdit pas la résignation. L'histoire de Ruzante s'arrête là; dans son œuvre tout rapport réel et dynamique entre la ville et la campagne se révèle impossible. Le paysan ne parvient pas à devenir

sujet de l'histoire, il reste objet. C'est là un des problèmes fondamentaux de la réalité italienne. Ruzante, qui fut le premier à le déceler, en fit la raison même de son théâtre.

Le langage

Dans cet itinéraire bref mais complexe, *La Moscheta* appartient, nous l'avons dit, à la période de pleine maturité. Le titre, qui rappelle une scène importante dans le déroulement de l'action, indique bien l'esprit de toute la pièce. Ruzante et sa femme Betia vivent à Padoue. Quoique, dans le monde incertain que la ville leur offre, ils soient obligés de vivre d'expédients, ils n'ont pas le courage de retourner à la campagne. Le compère de Ruzante, Menato, qui a été, autrefois, l'amant de Betia, arrive pour la reconquérir: il ne peut pas se passer d'elle. Pour séparer les deux époux, il introduit le doute dans l'esprit de Ruzante, et parvient à le convaincre qu'il doit mettre à l'épreuve la fidélité de Betia: Ruzante devra se déguiser en étudiant et faire la cour à Betia en lui parlant en « moscheto », comme disent les paysans, c'est-à-dire en italian, dans le florentin littéraire des villes. *La Moscheta* est donc la comèdie du paysan qui, transplanté dans le milieu urbain, auquel il ne parvient pas à s'adapter, imite par ruse le langage des citadins.

Ce langage, que Ruzante va estropier de la façon la plus comique, est le signe d'un monde faux, étranger au paysan: singé par Ruzante, dans une tentative pour devenir le personnage d'une « autre » comédie, ce langage sera la source de toutes ses mésaventures. Ruzante l'adopte en outre à des fins tout à fait contraires à l'esprit du paysan, lequel attribue à l'« honneur » une valeur qui n'est pas celle que lui confèrent les bourgeois. Par là, le personnage force son caractère, car il ne désire pas, en vérité, affronter la situation; il essaie plutôt d'échapper à toute confrontation décisive avec sa femme. Ruzante révèle ainsi sa faiblesse; il se laisse conditionner par l'atmosphère de la ville et influencer par Menato, paysan riche, donc plus sûr de lui, aux yeux de qui Ruzante

cherche à « se faire valoir », de la même façon qu'il tente de s'affirmer contre un autre prétendant de Betia, Tonin, soldat de Bergame en permission, argenté et vantard, à la recherche d'aventures, qui habite la maison d'en face.

Betia, tombant dans le piége que lui tend Ruzante, réagit très mal: d'abord, pour renverser les rôles, elle affirme qu'elle a reconnu dès le premier instant son mari déguisé et qu'elle a voulu jouer le jeu pour jusqu'où irait sa méfiance; mais comme Ruzante semble disposé à la croire, elle se réfugie, offensée, dans la maison de Tonin. Dès lors, la ronde des trois hommes autour de Betia se déroule implacablement, chaque moment de l'action étant déterminé par le conflit entre l'impulsion irrésistible de l'instinct sexuel et la perplexité ou la lâcheté que manifestent les personnages dans ce milieu urbain fermé et imprévu. C'est une sorte de *Mandragore* du monde paysan, fondée sur un mouvement d'interaction perpétuel entre les personnages: interaction complexe et ambigüe, toutes les scènes de dispute comportant une ruse qui les atténue et les détruit dans le même instant, et la confrontation des personnages débouchant naturellement sur le malentendu. Les équivoques surgissent en effet de la volonté de chaque personnage d'éviter une rencontre décisive avec les autres; les dialogues sont toujours faux, et en même temps sincères et authentiques, c'est-à-dire d'une « inévitable » duplicité. Et cela même quand on dit la vérité: car la fonction de la parole est d'effacer cette vérité, de compenser et d'escamoter les faits. Cela est évident surtout pour le personnage de Ruzante, dont l'invention verbale est presque héroïque: il arrivera, dans un *crescendo* qui atteint son sommet au cinquième acte, jusqu'à l'hallucination, tant s'est exaspérée sa volonté d'éviter le drame réel. Tonin et Menato posséderont Betia, mais Ruzante pourra rentrer chez lui sans rien savoir; a-t-il compris qu'il ne veut rien savoir. Tout ce qui s'est passé est sans conséquence; l'action aurait pu conduire à des changements mais ils demeurent « éventuels »; en réalité, il ne s'est rien passé. L'action a seulement expli-

qué le refus de l'action, l'impossibilité où se trouve le personnage de l'*assumer*: ce qu'il joue, c'est son aliénation.

Une représentation juste

Gianfranco de Bosio a obéi, dans sa mise en scène, au respect le plus rigoureux du texte; c'est le plus grand éloge qu'on puisse lui faire. Il a évité de superposer à la pièce tout élément « pittoresque ». Le décor sombre, morne, essentiel dans sa « laideur » voulue, et les costumes de Mischa Scandella ont souligné ce juste parti-pris. De Bosio n'a pas voulu non plus sacrifier au rythme « spectaculaire » que l'on demande, par paresse et par habitude, au théâtre italien. Elsa Vazzoler a joué Betia avec une vitalité immédiate, révélant tour à tour les nuances du personnage: effronterie et crainte, coquetterie et avidité, sensualité et pitié pour son mari; Virgilio Zernitz a su montrer de Menato le tempérament fermé, obsédé par l'envie brutale d'une femme, contraint de maîtriser sa fureur quand ses projets se trouvent contrariés; quant à Alessandro Esposito, il a campé avec vigueur le personnage de Tonin, dont il a souligné, sous les outrances caricaturales, la veulerie foncière. Excellent aussi, Gino Cavalieri, dans le rôle du *Prologue,* qui donne la clé de toute la pièce. Une mention particulière doit être réservée à Franco Parenti: le personnage de Ruzante représente pour un acteur un tour de force; il y serait facile de céder à la tentation du « numéro » personnel, selon le cliché de la Commedia dell'Arte. Parenti, au contraire, a fait sentir tout le drame qui se cache sous la comédie, l'exaspération qui est à la source de l'étourdissante mobilité verbale du personnage, et sans que cette vitalité offensée débouche démagogiquement sur le pathétique. C'est un acteur remarquable, qui méritait sans aucun doute de recevoir l'un des prix du Théâtre des Nations. Mais qui nous dira les intentions cachées et les perspectives secrètes de ce Théâtre?

MARIO BARATTO

« Théâtre populaire » (1961), n. 43, pp. 81-89.

RUZANTE A MOSCA

... seguirono due spettacoli dedicati a un drammaturgo del primo Rinascimento a noi del tutto sconosciuto: Ruzante. Dove andò a finire allora l'elegante festosità della « Locandiera »? La compagnia torinese mutò nettamente il senso di attenzione del pubblico, lo trascinò imperiosamente con sè da una ricercata società di marchesi e di conti nella più fonda vita di un popolo che, lucido e robusto, si andava appena risvegliando al principiare del Rinascimento. La stessa atmosfera scenica era tutto l'opposto di quella della « Locandiera ». Le scene mobili fatte di tela grigia grezza davano la sensazione di una grande piazza, creavano un'atmosfera in cui nascono uno spirito grezzo ma trionfante e un autentico animo popolare. Nell'« Anconitana », senza mai arrestarsi per un attimo, ora ritirandosi nell'ombra, ora emergendo in primo piano, viveva questa piazza di mercato con le povere bottegucce nelle quali di rado si vedevano clienti e dove i loro poco esigenti padroni si facevano visita l'un l'altro per tagliare i panni addosso ai vicini. Questo spettacolo mi ricordò per l'immediatezza e la nudità dei procedimenti registici la linea che è seguita in teatro da Roger Planchon. Come il regista francese gli italiani hanno abbandonato l'eleganza elaborata dei procedimenti tecnici, cercando di raggiungere una diretta veridicità, una provocante nettezza e una potente vitalità. Entrambi gli spettacoli dedicati al Ruzante, sia « L'Anconitana » sia i « Dialoghi di Ruzante » che ne sono la continuazione, sono autenticamente innovatori. Essi si aprono e si chiudono con un originale prologo e epilogo in cui gli attori con una caotica corsa riempiono la scena salutando fragorosamente il pubblico e la abbandonano danzando in un girotondo rapido e scomposto e prendendo congedo dagli spettatori che tributano loro un prolungato omaggio d'applausi. L'esecutore della parte del Ruzante nel primo spettacolo, Giancarlo Zanetti, è semplice, ma pieno di una schietta gaiezza.

Io non ho mai visto uno spettacolo dedicato ai primi anni del Rinascimento recitato con tanto ardimento e con tanta obbiettività! Il risvegliarsi del gusto per la vita, la sensazione della sua pienezza e della sua forza traspare in tutta la generale tonalità dello spettacolo. E persino situazioni banali come il travestimento e l'agnizione improvvisamente assumono una risonanza nuova, illuminate da un brioso e fresco sentimento del mondo.

Ma se il primo spettacolo del Ruzante ci buttava nel pieno della vita popolare, nelle sue giovani gioie, il secondo, i « Dialoghi », ci immerge ormai nelle penose contraddizioni dell'epoca, mostrando così l'altra faccia della vita. Ha una risonanza più saggia e più amara del primo. Nel primo abbiamo incontrato il giovane Ruzante che era pronto a credere nella vita, a sfrenarsi e a conquistarla, nel secondo spettacolo incontriamo un mondo in cui l'ipocrisia e il potere del denaro continuano a trionfare, mentre le illusioni passano e il duro destino umano ha il sopravvento. La parte del Ruzante questa volta è recitata non dal giovane attore Zanetti ma da Mauri che con forza enorme rivela la storia di una giovinezza perduta e la disperazione di un inutile ritorno a casa. Egli recita nello spettacolo due parti ma, in sostanza, sia Ruzante che Bilora si fondono in una sola figura tragica.

Mauri non giustifica affatto nè il Ruzante nè il Bilora, non presta loro nè un eccessivo ardimento, nè un'intelligenza grande e brillante. Al ritorno dalla guerra ingannati dagli uomini essi cercano invano una pur minima giustizia. Mauri è zotico, a volte degno di pietà: quest'uomo goffo e cencioso è ferito nel profondo del cuore, e si capisce che l'umiliato Ruzante si trasformi nel vendicativo Bilora.

In entrambe le commedie Mauri recita con una straordinaria coerenza, passando dalla timida speranza alla pusillanime baldanza e all'offesa delusione, il suo cervello lavora con fativa e invano cerca una spiegazione agli imprevisti avvenimenimenti accaduti. Allora in Mauri si risvegliano forze oscure e lo spettacolo che

sembrava cominciato sul piano della commedia finisce in tragedia. Bisogna riconoscere che negli spettacoli del Ruzante la compagnia ha raggiunto un'organicità quasi perfetta. Io non enumero tutti gli interpreti perchè essi sono inseparabili l'uno dall'altro e creano un'atmosfera in cui ognuno aiuta l'altro e diventa come il segno di un'epoca.

MARKOV

Bibliografia ruzantiana

Dal volume di Mario Baratto, Tre studi di teatro (Ruzante - Aretino - Goldoni) *Venezia,* 1964, *pp.* 229-230, *riproduciamo la accurata nota bibliografica che correda, aggiornandolo, lo studio sul Ruzante.*

Per Ruzante, sono significative, nei campi più vari e pur nella diversità dei risultati, la continuità e la progressione dell'impegno critico. Tra le imprese teatrali più stimolanti, va citata innanzi tutto, tanto per il rigore filologico e per la qualità dell'esecuzione quanto per le risonanze internazionali, *La Moscheta* del Teatro Stabile di Torino, messa in scena da Gianfranco de Bosio. In occasione dello spettacolo presentato nel 1961 a Parigi, al « Théâtre des Nations » — per il quale rimando alla mia recensione in « Théâtre populaire », 1961, n. 43, pp. 81-89 —, il Teatro Stabile di Torino ha pubblicato, in un lodevole sforzo di penetrazione culturale, una ricca *plaquette* (A. Beolco dit Ruzante, *La Moscheta...*, Torino, 1961), che contiene il testo originale a cura di L. Zorzi, la traduzione di A. Mortier, una prefazione di P. Renucci, e saggi di L. Zorzi, G. de Bosio e G. R. Morteo. Un risultato di tale spettacolo è anche la nuova traduzione pubblicata da l'Arche nel « Répertoire pour un théâtre populaire »: A. Beolco dit Ruzante, *La Moscheta*, texte français de M. Arnaud, Paris, 1962. Va pure ricordata, in un terreno veneto dove la tradizione teatrale aperta da Cesco Baseggio e dal Teatro dell'Università di Padova sembrava dispersa, la rappresentazione de *La Piovana* del Teatro Universitario « Ca' Foscari » di Venezia, con la regia di Giovanni Poli, al Festival di Venezia del 1963 (per la quale si veda, nella « Collana » dello stesso Teatro, *Piovana...*, trascrizione dall'originale e riduzione di G. Poli, Venezia, 1963).

Per quanto riguarda i testi, oltre ai passi postillati nel *Il fiore della lirica veneziana,* a cura di M. Dazzi, Venezia, 1950, vol. I (pp. 197-213), non pochi sono stati pubblicati nel volume *Il Ruzante-Angelo Beolco,* traduzione e testo di G. A. Cibotto, Milano 1958, e *La Moscheta* anche nel *Teatro Veneto,* a cura di G. A. Cibotto, Parma, 1960 (pp. 279-349); ma si vedano, per le due antologie, i rilievi irrefutabili di L. Zorzi, *Rassegna di studi teatrali (In margine a due antologie venete),* in « Lettere Italiane », a. XIII (1961), n. 3, pp. 335-363, le cui proposte critiche oltrepassano l'ambito di una semplice recensione. Corredati di Introduzione e note sono i testi riprodotti con larghezza in *Commedie del Cinquecento,* a cura di A. Borlenghi, Milano, 1959, vol. II, pp. 555-775 e pp. 991-1067; si può aggiungere il *Bilora,* testo e traduzione a cura di G. Barbarisi, in appendice

al corso, litografato, di E. BONORA, *Novelle e Commedie del Cinquecento*, Torino, 1960. Ma il vero, infaticabile editore di Ruzante resta L. Zorzi, il quale, continuando e approfondendo il lavoro iniziato con l'editore Randi di Padova, consacra al teatro di Ruzante, con apporti inediti e filologici rilevanti, buona parte del secondo volume del *Teatro veneto del Rinascimento*, in corso di stampa presso l'editore Neri Pozza di Venezia. Segnalo, intanto, RUZANTE, *La Moscheta*, testo e traduzione a cura di L. Z., Torino, 1963 (con una perspicua *Scheda per Ruzante* a pagine 115-131).

Sul terreno critico, non si rilevano opere complessive, come è naturale in anni di paziente revisione dei vecchi giudizi, correlativa a ricerche graduali su tutti gli aspetti della personalità di Ruzante. Strumento tuttora utilissimo, oltre che doveroso omaggio a un antesignano di tali ricerche, sarà il volume di E. LOVARINI, *Studi sul Ruzzante* (*e altri scritti di varia erudizione*), a cura di G. Folena, annunciato dall'Editrice Antenore di Padova (e uscito nel marzo 1965). Per la bibliografia, ricordo L. ZORZI, *Saggio di bibliografia ruzantiana*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », a. XLIV (1955), pp. 165-188 (uscito in realtà nel 1956). Tra le indagini erudite e biografiche posteriori vanno segnalati G. FIOCCO, *La casa di Alvise Cornaro*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Roma, 1958, vol. II. pp. 69-77; e E. MENEGAZZO, *Ricerche intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro*, Estr. da « Italia Medioevale e Umanistica », a. VI (1963), pp. 40: importanti perché permettono di situare in modo più concreto l'opera di Ruzante, di chiarirne i legami di gruppo e gli intenti (si vedano, per esempio, le ipotesi puntuali affacciate dal Menegazzo a pp. 27-32; e G. Fiocco ha pronto per la stampa un articolo su *La lezione di Alvise Cornaro*). Sull'ambiente dell'Università di Padova, indispensabile, ora B. NARDI, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al secolo XVI*, Firenze, 1958. Interessanti prospettive di collocazione sociologica e culturale dell'opera di Ruzante apre F. BANDINI, *L'« Alfabeto dei villani » e la letteratura rusticale veneta*, ancora inedito, e segnalato, come « conferenza », nel « Notiziario di San Giorgio », n. 21 (1961-62), pp. 17-18.

Per la cronologia delle opere di Ruzante, la « questione » de *L'Anconitana*, già dibattuta dallo Zorzi e dal Grabher, è stata risollevata, con ricchezza di argomentazioni, da N. BORSELLINO, *La datazione dell'« Anconitana »*, in « Giornale storico della lett. ital. », v. CXXXIX (1962), pp. 146-255. Per il problema delle « fonti » plautine, cfr. F. VITALI, *La Piovana del Ruzante e la Rudens di Plauto*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », a. XLV (1956), pp. 143-182. Un aspetto interessante e in parte nuovo della cultura e dell'attività di Ruzante è messo in luce da L. ZORZI, *Canzoni inedite del Ruzante*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », t. CXIX (1960-61), pp. 25-74. Per l'analisi linguistica e stilistica, cfr. i preziosi contributi di G. Vidossi, in « Giorn. stor. della lett. it. », v. CXXXI (1964), pp. 442-447; pertinenti osservazioni mi sono state mosse da M. Dazzi, in una recensione al mio studio in « Letterature Moderne », a. VIII (1958), n. 1, pp. 98-100; si vedano, infine, i cenni di M. MILANI, *L'educazione letteraria e l'« oratoria » del Ruzzante, in Miscellanea di studi offerta a Armando Balduino e Bianca Bianchi per le loro nozze*, Padova, 1962, pp. 51-54. Importanti le osservazioni su Ruzante contenute in saggi di più vasto respiro: quelli, per esempio, di C. DIONISOTTI, *Per una storia della lingua italiana*, in « Romance Philology », v. XVI (1962), n. 1, pp. 41-58 (cfr. le pp. 45-46); di C. SEGRE, *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale*, in *Lingua, stile e società*, Milano, 1963, pp. 383-412 (cfr. le pp. 395-396), per il quale rimando anche alla recensione di P. V. Mengaldo in « Belfagor », a. XVIII (1963), n. 5, pp. 617-619; e di E. BATTISTI, *L'antirinascimento*, Milano, 1962 (cfr. il raffronto tra il *Reduce* — così lo designa il Battisti — di Ruzante e i *Militaria* di Erasmo a pp. 305-308, e *passim*).

Per un profilo critico di carattere più generale, si vedano, oltre che le osservazioni di D. VALERI, *Caratteri e valori del teatro comico*, in *La Civiltà Veneziana del Rinascimento*, Firenze, 1958 (le pp. 16-21), l'agile sintesi, tracciata sulla base del volume già pubblicato, di C. GRABHER, *Ruzzante*, in *Orientamenti culturali-Letteratura italiana-I minori*, Milano, 1961, vol. II, pp. 1157-1181; e l'ottima « voce » di N. BORSELLINO, *Ruzzante*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, 1961, coll. 1342-1349. Desidero, infine, segnalare una tesi di laurea, dattiloscritta, di M. PROSPERI, *Ruzante* (discussa all'Università di Roma col Prof. N. Sapegno nel 1963), fondata sul proposito nuovo e stimolante di valutare l'opera di Ruzante nel contesto sociale, politico e ideologico in cui essa si dispone, e alla cui lettura devo anche la correzione di qualche svista. Mi auguro che essa venga presto rielaborata e pubblicata.

MARIO BARATTO

Indice

5 Premessa di *Gianfranco de Bosio*

7 Angelo Beolco detto Ruzante di *Ludovico Zorzi*

33 Posizione storica del Ruzante: i suoi rapporti con Alvise Cornaro e gli influssi della satira rusticale di *Giulio Carnazzi*

59 La Moscheta

61 Note di regìa

65 Allestimenti e distribuzioni

67 L' Anconitana - Bilora

69 Scheda per « L'Anconitana » di *Ludovico Zorzi*

95 Allestimenti e distribuzioni

97 I Dialoghi

99 L' « oggetto » ruzantiano del de Bosio di *Giuseppe Bartolucci*

103 La contaminazione del materiale sonoro di *Sergio Liberovici*

109 Le coreografie della festa di *Gian Renzo Morteo*

113 Allestimenti e distribuzioni

117 La critica e il Ruzante

117 De Bosio entre Ruzante et Brecht di *Jacques Joly*

127 La Moscheta al « Théâtre des Nations » di *Mario Baratto*

137 Ruzante a Mosca di *Markov*

141 Bibliografia ruzantiana di *Mario Baratto*

Finito di stampare in Torino il 12 dicembre 1967
per conto del Teatro Stabile della Città di Torino
presso la Tipografia Teatrale e Commerciale - Via Ariosto 3