

26 SET. 2008

# Belfagor

rassegna di varia umanità

fondata da

Luigi Russo



*Elio Vittorini: la parola e l'immagine* Giulio Ungarelli

Gian Paolo Marchi *L'itinerario sentimentale di una principessa tedesca*

Patrick Modiano ritratto da Franco Arato

Gianni Poli *Miseria e nobiltà di un teatro necessario*

*Contadini a teatro: ricerche ruzantiane* Luca D'Onghia

Martino Marazzi *La bocca mi baciò tutto tremante*

*Salvemini in maschera con Luigi Russo a Parigi* Antonio Resta

*Carteggio Russo-Croce* complementi a cura di Stefano Miccolis

Gianni Guaita *Gloriosa vita e morte prematura di Norman Pecoraro*



# Belfagor

rassegna di varia umanità  
 diretta da CARLO FERDINANDO RUSSO

Sommario del fascicolo V

ANNO LXIII

377

30 SETTEMBRE 2008

## SAGGI E STUDI

- GIULIO UNGARELLI: *Elio Vittorini: la parola e l'immagine* . . . . . 501  
*Olimpiade quattordicesima in casa Omero* . . . . . 522  
GIAN PAOLO MARCHI: *L'itinerario sentimentale di una principessa tedesca* . . . . . 523

## RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

- FRANCO ARATO: *Patrick Modiano* . . . . . 549

## VARIETÀ E DOCUMENTI

- GIANNI POLI: *Miseria e nobiltà di un teatro necessario* . . . . . 567  
LUCA D'ONGHIA: *Contadini a teatro. Nuove ricerche ruzantiane* . . . . . 577  
VITILIO MASIELLO: *Benedetti dagli Dei* . . . . . 586  
MARTINO MARAZZI: *La bocca mi baciò tutto tremante* . . . . . 590

## NOTERELLE E SCHERMAGLIE

- ANTONIO RESTA: *Salvemini in maschera con Luigi Russo a Parigi* . . . . . 597  
NULLO MINISSI: *'Visions d'Europe'* . . . . . 605  
GIANNI GUAITA: *Gloriosa vita e morte prematura di Norman Pecoraro* . . . . . 608  
STEFANO MICCOLIS: *Carteggio Russo-Croce. Complementi* . . . . . 611

## RECENSIONI

- DANIÈLE SALLENAVE, *Castor de guerre* (Gianni Poli) . . . . . 617  
BRUNELLO VIGEZZI, *The British Committee on the Theory of International Politics (1954-1985). The Rediscovery of History* (Marco Penzi) . . . . . 619  
GIACOMO ANNIBALDIS, *Casa popolare vista mare* (Onofrio Vox) . . . . . 622

- LIBRI RICEVUTI postillati: Brelich Cavalluzzi Cherchi de Liguori Papiro  
di Artemidoro Lilli Longo Ritter Shakespeare Senardi Tripodi . . . . . 625  
*La faccia bruciata di Omero* Luciano Zagari . . . . . ii, 566  
*L'irregolare regime del mondo* . . . . . iv - xi

Indirizzare ogni corrispondenza a

C. F. Russo presso la «Belfagoriana»: Casella postale 291 70100 Bari • tel. e fax 080.55.41.534  
[cf.russo@lgxserve.ciseca.uniba.it](mailto:cf.russo@lgxserve.ciseca.uniba.it) [adele.plotkin@libero.it](mailto:adele.plotkin@libero.it)

Mario Isnenghi *condirettore* □ Ugo Dotti • Antonio Resta • Vitilio Masiello • Adele Russo  
Onofrio Vox • Pasquale Guaragnella • Emanuele Cutinelli • Franco Arato • Raffaele Ruggiero *segretario*

Abbonamento annuo € 49,00 (estero € 86,00) - Sostenitore € 200,00  
Un fascicolo € 18,00 (estero € 21,00)

Amministrazione: Casa editrice Leo S. Olschki, c.p. 66, 50100 Firenze  
Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze • tel. 055.65.30.684 - fax 055.65.30.214  
e-mail: [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • conto corrente postale n° 219.205.09 «Belfagor» Firenze

Carta di credito: Carta Si, American Express • Bonifico bancario o assegno: Casa Ed. Leo S. Olschki,  
Banca Toscana ag. 7 Firenze, conto corrente n° 15450/21 ABI 03400 CAB 02807

## CONTADINI A TEATRO

### Nuove ricerche ruzantiane

I sette saggi che compongono il libro, pubblicati nel corso del decennio 1997-2006, vengono raccolti a dieci anni esatti dalla comparsa del volume *Da Ruzante a Calmo. Tra «Signore Comedie» e «Onorandissime Stampe»* (Padova, Antenore, 1996), nel quale Vescovo aveva riunito una serie di contributi ruzantiani e calmiani. È vero quindi che la specificazione «altri» del sottotitolo intende distinguere questi saggi da quelli del 1996, ma si direbbe che all'aggettivo possa essere attribuito anche un significato più radicale, allusivo alla diversa prospettiva che caratterizza gran parte del nuovo lavoro. Mancano qui le corpose ricostruzioni cronologiche e le indagini documentarie che costituivano il nucleo del libro precedente (mi riferisco a *Dal crocevia dell'«Anconitana»*, 65-111, e a *Percorsi della commedia plurilinguistica calmiana*, 135-77): lo sguardo di Vescovo è volto piuttosto alla «libera complessità di piani e di movimenti del personaggio reale Angelo Beolco» (7), alla rete delle occasioni, dei luoghi e delle convenzioni letterarie e sceniche che il teatro ruzantiano, per così dire, attraversa nel corso di un quindicennio cruciale (quello che va all'incirca dal 1520 al 1535).

Un punto di vista più ampio, che tende a osservare l'esperienza teatrale di Ruzante usando volta a volta diversi reagenti, è quello che contraddistingue il primo, il terzo e il quarto capitolo del volume. Il saggio d'apertura (*Villa e giardino come scena teatrale*, 9-23) ripercorre – in ampia prospettiva diacronica che tocca il teatro di Giacinto Gallina e sfiora con la suggestione iniziale la drammaturgia sperimentale degli anni Settanta del Novecento – l'evoluzione del luogo scenico nei suoi rapporti con gli spazi aperti del cortile e del giardino: le opere di Ruzante precedono largamente la piena fioritura del cosiddetto teatro di verzura, eppure anche a esse si può guardare tenendo conto dei diversi luoghi per i quali furono pensate. È interessante, ad esempio, osservare l'opposizione strutturale che esiste tra un'opera come il *Dialogo facetissimo*, pensata

---

\* Passiamo in rassegna il volume di Piermario VESCOVO, *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova, Esedra, 2006, pp. 120.

per il piccolo teatro della villa di Fosson di Alvise Cornaro, e commedie pienamente 'regolari' come la *Piovana* e la *Vaccaria*, destinate invece al teatro cortigiano e cittadino della Ferrara estense. Ne deriva l'ipotesi, assai stimolante, che a una platea piú ristretta fossero originariamente dedicati anche i dialoghi 'maggiori', *Parlamento* e *Bilora*, «per cui spesso si sono proposte delle recite veneziane» ma che «sembrano tuttavia [...] porsi 'fuori tragitto' [...] rispetto alla carriera pubblica principale dell'attore/autore» (14). Decisiva anche per il teatro ruzantiano è poi la precisazione relativa al carattere suburbano del teatro di villa, ma né l'aggettivo suburbano né il sostantivo sobborgo possono essere caricati di alcun significato negativo, non indicando affatto perifericità, quanto piuttosto la «proiezione della città nella campagna» (11). Il *caveat* vale, mi sembra, anche per certe commedie di Ruzante, indebitamente collocate dalla critica in una periferia che ricorda quelle delle grandi città italiane del secondo dopoguerra piuttosto che gli spazi urbani primocinquecenteschi. A proposito dell'influsso della storia novecentesca sulla critica ruzantiana si vedano le osservazioni svolte a pagina 28; nello stesso senso è eloquente anche il commento di Ludovico Zorzi a una battuta dell'*Anconitana* in cui Ruzante allude alla violenza dei soldati tedeschi: «Il metodo di strappare le unghie durante gli interrogatori per far parlare i torturati o per deliberata crudeltà viene immediatamente associato dal lettore veneto d'oggi ad atrocità troppo recenti perché sia possibile ascrivere la battuta al registro delle buffonerie» (Ruzante, *Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, 1474). Così, anche nel *borgo* in cui si dice ambientata la *Moschetta* («a Pava, su sto borgo»: Ruzante, 587) sia Mario Baratto che Zorzi hanno scorto ad esempio una squallida e miserabile cintura suburbana, mentre, come sembrano confermare vari particolari, la parola indica probabilmente una zona di Padova chiusa dalla nuova cinta muraria (quella edificata dopo l'assedio del 1509), all'interno della quale erano rimaste ampie zone in cui era possibile praticare l'agricoltura e l'allevamento degli animali da cortile (le galline che Betia chiama alla sua entrata in scena: Ruzante, 593).

Il terzo saggio («*Col Petrarca in la manica*», *Petrarchismo e patologia nella commedia del Cinquecento*, 37-52) usa come cartina di tornasole una categoria complessa come quella del petrarchismo, sottoposto, nella sua duplice valenza linguistica e 'sociale', a una feroce canzonatura in alcune delle piú celebri commedie del secolo, dalla *Cortigiana* di Aretino al *Candelaio* di Bruno: nel petrarchismo è ben ravvisabile infatti l'ossessione per un paradigma di stile che migra facilmente dalla sfera della letteratura a quella dei comportamenti e delle relazioni sociali, piegati a una vera e propria patologia nel caso estremo del Bonifacio bruniano. Per il versante linguistico della polemica, in cui al nome di Petrarca si associa ben presto quello di Bembo, Vescovo è ben attento a non scorreggere fermenti antibembeschi laddove essi non possano sussistere per ovvie ragioni cronologiche (è il caso della prima *Cortigiana*), e constata benissimo che «in un panorama in cui l'autorità linguistica bembiana è di là da venire – con sconquasso non minore del sacco di Roma nella città delle lettere – il petrarchismo che può porsi a oggetto di osservazione comica è sostanzialmente quello

dell'affettazione comportamentale e dei suoi risvolti linguistici nella società cortigiana» (41). Osservazione tanto piú preziosa perché conduce direttamente al problema del presunto antipetrarchismo e antibembismo della *Betía*, nella quale in realtà è la teoria cortigiana dell'Amore a essere ridicolizzata, e non certo quella bembiana espressa da Lavinello e Gismondo nel secondo e nel terzo libro degli *Asolani* (42-43). Del pari, l'obiettivo polemico del *moschetto* ruzantiano non è il toscano trecentesco imposto dalle *Prose della volgar lingua*, quanto piuttosto «la lingua cortigiana parlata nello scambio reale, quella, appunto dei gentiluomini affettati e assettati» (44). I segni di insofferenza verso la moda petrarchista che si colgono nella commedia cinquecentesca sono innumerevoli: l'autore rammenta la corriva deformazione di uno Zanni che ribattezza il poeta del *Canzoniere* «maistro Francesco el Petralcaga» (52), ma si potrebbe ricordare in aggiunta, tra l'altro, l'eloquente e ridicolo miscuglio di iperboli cortigiane, spaconeria e sospirosità 'spagnola' che emergono nel napoletano messer Ligdonio dell'*Amor costante* (1536) di Alessandro Piccolomini (in part. atto III, scene II e III), o ancora, su un piano programmatico, le dichiarazioni di Giovan Battista Gelli nella dedicatoria della *Sporta* (1543), dove si afferma che «quanto alla lingua [...], ho usato quelle parole ch'io ho sentito parlar tutt'il giorno a quelle persone che io ci ho introdotte; e, s'elle non si ritruovono in Dante o nel Petrarca, nasce che altra lingua è quella che si scrive nelle cose alte e leggiadre, e altra è quella che si parla familiarmente» (*Commedie del Cinquecento*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1959, vol. I, 615).

Con il quarto saggio (*Lo spazio e il tempo nel teatro di Ruzante*, 53-74) ci si addentra in territorio esclusivamente ruzantiano, adottando però un punto d'osservazione particolare (quello della partitura spaziale e temporale) che Vescovo aveva già impiegato altrove, come provano sia il volume *Entracte. Drammaturgia del tempo* (Venezia, Marsilio, 2007), sia il saggio 'Visorio'. *Il luogo scenico tra Italia ed Europa* (in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. II: *Umanesimo ed educazione*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Treviso, Angelo Colla, 2007, 181-217). Anche in questo caso, piú che a delineare un'evoluzione del teatro ruzantiano, la ricostruzione mira a riflettere sulle sue diverse occasioni: la mancata divisione in atti e in scene della *Pastoral*, per esempio, non dipende solo dall'acerbità giovanile del prodotto ma si deve nondimeno alla particolare flessibilità della scena pastorale e mitologica, per sua natura «aperta e plurima, piú che non davvero multipla, rispetto all'assetto realistico dello spazio comico» (56). Fin dalle precoci *Betía* e *Pastoral* è largamente sfruttata sulla scena ruzantiana anche l'opposizione dentro/fuori, che giungerà a piena maturità nella *Moschetta*, ad esempio nella scena ottava del terzo atto, durante la quale il lungo monologo di Ruzante rimasto solo sul palco ha la funzione di riferire quanto sta succedendo in casa di Tonin, dove si trovano in quel momento anche Betía e Menato (61: si tratta di un esempio notevole del «principio di estroflessione tipico della commedia moderna»). Alla *Moschetta*, e in specie al perfetto adeguamento al canone regolare che essa rappresenta, sono dedicate numerose altre osservazioni, relative soprattutto al «pienissimo controllo del taglio dei tempi

tra gli atti» (63), caratteristica questa che distingue nettamente la commedia da altre opere coeve come i *Dialoghi* maggiori (privi dell'articolazione in atti e caratterizzati da una perfetta isocronia tra tempo drammatico e tempo rappresentativo) e soprattutto la *Fiorina*, che a dispetto dell'esteriore divisione in atti appare in fin dei conti «un dialogo travestito sulla carta da commedia» (66). Se per le commedie cittadine come *Moschetta*, *Vaccaria* e *Anconitana* occorrerà pensare in sostanza a case di scena praticabili non troppo diverse da quelle del teatro di corte estense, decisamente diverso pare il caso della *Piovana*, il cui testo suggerisce non tanto la presenza dello «schermo generico e polivalente» (71) dei praticabili, quanto piuttosto un'ambientazione in giardino, con la serie di quinte *en plein air* identificabili nelle siepi lungo le quali avanza il vecchio Tura al momento di entrare in scena (73-74).

In virtù dell'indagine focalizzata sulle più tarde *Piovana* e *Vaccaria*, il quinto e il sesto saggio possono considerarsi un dittico sull'ultimo Ruzante comico, quello «proxime ad antiquos» influenzato dai commediografi latini e attento alla lezione teatrale di Ariosto. Il quinto contributo (*Un'ipotesi ferrarese per la «Vaccaria», 75-92*) mette in discussione l'ordine cronologico accettato che antepone alla *Vaccaria* la *Piovana*, tradizionalmente considerata la commedia rappresentata a Ferrara durante il carnevale del 1532: al gennaio di quest'anno risale infatti la celebre lettera indirizzata da Ruzante a Ercole d'Este, nella quale il Beolco conferma la propria imminente esibizione alla corte estense disponendo che i preparativi siano lasciati alle sagge cure di «messer Lodovico Ariosto» che «serà buono per fare acconciar la scena» (Ruzante, 1253). Il prologo della *Vaccaria* a noi pervenuto è saldamente legato a una messa in scena padovana, dato che il richiamo al bizzarro personaggio del «conte» Pandin, pittore pazzo che viveva a pochi passi dal Santo, sarebbe risultato «presumibilmente incomprendibile fuori da quella città [Padova] e, forse, dal raggio del quartiere intorno a casa Cornaro» (77); eppure non mancano nella commedia «alcuni elementi di plausibile 'ferraresità' scenica», ben individuati e discussi da Vescovo in maniera penetrante. Anzitutto il ritratto, abbozzato da Truffo nella scena seconda dell'atto secondo, di Vezzo travestito da fattore, dove spiccano tra l'altro il «color smortaízo», gli «uuogi sborí in fuora», «le ganasse larghe» e «le çiegie zontè» (Ruzante, 1079). In esso è ravvisabile il calco patente di una memorabile ottava del *Furioso* (III 72), nella quale viene descritto il bruttissimo Brunello: ripresa plateale, «gratuita in rapporto al testo plautino e, ciò che più conta, apertamente allusiva. Ogni lettore affezionato del *Furioso* [...] riconosce il modello della dipintura e coglie la strizzata d'occhio del Beolco» (84). È ovvio che un procedimento simile si spiegherebbe assai bene supponendo una originaria messa in scena ferrarese della *Vaccaria*. Accanto a questo omaggio ariostesco va schierata una menzione – da parte di Truffo, ossia Ruzante personaggio – dei «Mínighi, che un disea che l'iera elo, e l'altro che elo giera l'altro, tanto che quello no saea che fare» (Ruzante, 1121). Rivalutando una giusta intuizione di Alfred Mortier respinta da Zorzi, Vescovo ipotizza che i *Mínighi* (plurale metafonetico di *Menicol/Menego* 'Domenico') altro non siano che i plautini *Maenechmi*, i *Mene-*

*chini* «di un volgarizzamento di larghissima fortuna, che occupa per un cinquantennio la scena ferrarese» (88): si avrebbe dunque qui una seconda e ugualmente riconoscibile allusione alla cultura scenica estense. Ma del ragionamento svolto merita di essere ricordata anche l'interessante discussione della forma *Menechini*, di solito addebitata a una svista di lettura che avrebbe condotto il *-mi* originario a essere segmentato erroneamente con *-ini*, passato quindi nel titolo volgarizzato. Spiegazione non del tutto convincente se si tien conto che la forma *Menechini* si irradia da Ferrara e prende piede quindi in un ambito culturale tutt'altro che sprovveduto, quello dei primi volgarizzatori, certo a conoscenza del titolo esatto della commedia: celebrando in latino la messa in scena dei *Menechini*, ad esempio, Battista Guarino parla correttamente dei «simili [...] fratre Menaechme» (89). L'adattamento a *Menechini* sembrerebbe quindi intenzionale, e fu dovuto forse all'«estrema difficoltà di articolare versi con *Menechmo*, fino all'interdizione della parola-rima» (90); come che sia, d'altro canto, la confusione di *Menechin* con *Meneghin* e *Domeneghin* che starebbe alla base dell'allusione ruzantiana è precocemente documentata. Un'ultima possibile prova della priorità della *Vaccaria* rispetto alla *Piovana* è scorta nell'ordine in cui le due commedie sono menzionate nella supplica diretta dal Beolco al Senato veneziano nel dicembre 1533: «[...] havendo tradutte due comedie di Plauto di latino in lingua padoana, nominate l'una Truffo [*Vaccaria*] et l'altra Garbinello [*Piovana*]». Vescovo è ben cosciente della delicatezza di argomentazioni come queste, che configurano per loro natura una «trafila [...] non certo schiacciante in rapporto all'ipotesi descritta» (92); del resto nessuna sistemazione cronologica del teatro ruzantiano può vantare sicurezze assolute, e a ogni pretesa di rigidità in questo ambito va opposto il salutare antidoto di alcune parole di Ivano Paccagnella, il quale ha osservato a proposito della *Piovana* che «non è possibile stabilirne un'esatta data di composizione, come del resto per tutte le opere di Ruzante» (Ivano Paccagnella, *Livelli linguistici nella «Piovana» del Ruzzante*, in *Lingue stili traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, a cura di Fabrizio Frasnedi e Riccardo Tesi, Firenze, Cesati, 2004, 168). Tuttavia, anche se non si fosse convinti della nuova sistemazione proposta, alle pagine sulla *Vaccaria* resta l'indubbio merito di indurre alla riflessione su «alcuni ragionamenti o abiti normalmente sottointesi, però non necessariamente scontati» (76) e soprattutto di gettare maggior luce sull'esperienza plautina e classicista di Ruzante, additando al lettore «la ricchezza delle implicazioni di cultura ferrarese» (92) presenti sia nella *Vaccaria* che nella *Piovana*.

Ancora le due commedie plautine sono al centro del sesto saggio (*Tra Machiavelli e Ruzante: due ritorni a Plauto*, 93-103), dedicato a sondare i rapporti dell'ultimo Ruzante non tanto e non solo con il modello latino, ma anche con quello della *Clizia* di Machiavelli. S'impone per la sua forte pregnanza il riscontro tra il prologo della *Piovana* e quello della *Clizia*, entrambi segnati dall'idea di un perpetuo ritorno degli eventi, che fatalmente caratterizza il rapporto del teatro moderno con quello antico e giunge a determinare la stessa

vita delle civiltà e degli uomini, simbolizzata nella splendida immagine della ruota: «inchina artante stramegiara d'agni, con l'abia dò volta no sè che gran rua, a' ghe torneròn a essere ancora, mi chialò in pè, vu lialò assentè, mi a favelare, vu a scoltare» (96-97). Val la pena di ricordare, a rincalzo delle osservazioni di Vescovo, quelle di Ezio Raimondi, che si era avveduto del rapporto di consonanza esistente tra i due testi: «La coincidenza è tanto piú significativa perché in entrambi gli scrittori la formula dell'eterno ritorno si associa alla fase ascendente di una lettura plautina, a una meditazione attiva sulla materia del teatro classico» (Ezio Raimondi, *Politica e commedia*, Bologna, il Mulino, 1988, 82). Ma non è solo questo luogo liminare – del resto relevantissimo – a documentare la forte vicinanza dell'ultimo Ruzante all'ultimo Machiavelli: in entrambi è infatti ravvisabile anche un ridimensionamento della componente plautina, temperata da numerosi spunti di ascendenza terenziana. L'osservazione vale specialmente per le figure dei vecchi (Nicomaco nella *Clizia*, Tura e Placido in *Piovana e Vaccaria*), oggetto soprattutto nelle commedie ruzantiane di una «caratterizzazione tutt'altro che comica» (100): Nicomaco, in aperta opposizione a Nicia, «si scuote violentemente e ritrova se stesso» (99), rinunciando al suo amore senile e convertendosi a quella sollecitudine paterna che segna fin dall'inizio il destino scenico di personaggi come Placido e Tura, capaci, in aggiunta, di molte amare riflessioni sulla vita che passa, sulla vecchiaia, sulla fragilità dei rapporti familiari («Cossí con a un zovenato sorazonze ogni dí cossa da dar piasere, cossí per l'incontrario a un vegio sorazonze cossa da dar malincuonia» sono le prime parole pronunciate da Tura nella *Piovana*). È però la *Vaccaria* a presentare una singolare coincidenza strutturale con la *Clizia*: in entrambe le commedie un preciso modello plautino (la *Casina* nel caso di Machiavelli, l'*Asinaria* nel caso di Ruzante) viene infatti seguito dappresso per i primi quattro atti, mentre l'ultimo realizza un sovvertimento in senso terenziano della trama originaria. La disponibilità a perdonare e a comprendere che Sofronia e Rospina mostrano nei confronti dei rispettivi mariti è insomma l'evidente «segno della volontà di risolvere con un esito 'terenziano' una trama 'plautina'» (101). È perfettamente conseguente, e rimpolperebbe lo scarno schedario degli influssi di Machiavelli su Ruzante, l'ipotesi avanzata da Vescovo che lo schema appena descritto per la *Vaccaria* derivi da quello della *Clizia*; in ogni caso, se anche si volesse credere a uno sviluppo indipendente, il riscontro resta indubitabile, offrendo per entrambi gli autori l'esempio di un «innalzamento tramite snodi terenziani del modello plautino di partenza» (102).

Gli ultimi due saggi di cui resta da dire, il secondo e il settimo, sono certo tra i piú rilevanti del volume. Dell'importanza del secondo capitolo [*Il villano in scena (usura e caritas)*, 25-36] è consapevole lo stesso Vescovo, che ne discorre nella *Premessa* come di un «intervento in cui pensavo di non avere nulla di nuovo da dire ma che, infine, contiene le cose essenziali della mia, ormai lunga, dedizione all'argomento» (8): undici pagine molto dense di cui è difficile render conto senza sacrificare qualcosa e senza ricorrere largamente alla voce dell'autore, anche perché a circa quarant'anni dal «millennio» einaudiano cura-

to da Zorzi (1967), e mentre si riapre il cantiere di una nuova edizione di Ruzante, quella di Vescovo è tra l'altro una rimediazione sulla critica ruzantiana e sulle sue linee più rilevanti. Sia la lettura «militante» di Baratto, sia quella continiana di Zorzi, che ha proiettato sul suo Ruzante la funzione-Gadda, hanno in qualche modo costretto l'esperienza del Beolco in un percorso rettilineo, in una «storia del personaggio» nella quale sono state volta a volta riconosciute diverse fasi, evolutive e involutive. Ma contro ogni ricostruzione teleologica – evolutiva o involutiva che sia – la cronologia mette in guardia additando la genesi pressoché contemporanea toccata a testi anche diversissimi tra loro. Il fatto è evidente soprattutto per le opere che cadono tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30: una breve estensione cronologica che racchiude la straordinaria esperienza dei *Dialoghi* maggiori, ma anche «un'opera [...] ibrida e "occasionale"» (30) come il *Dialogo facetissimo* e il primo tentativo pienamente regolare della *Moschetta*, la cui elaborazione coincide per buona parte con quella della successiva *Piovana*, integralmente pavana e d'ispirazione plautina. «Non si dà qui, dunque, un autore e un personaggio il cui rapporto si evolva dall'una all'altra istanza, ma piuttosto, un autore che affida alla propria specialità di ruolo – quella di agire in scena come *villano* – due esperienze profondamente differenti ma contemporanee. La conclusione getta molti sospetti su alcuni percorsi deduttivi della cronologia relativa, rimettendo in discussione, quanto meno, la necessità di distanziare nel tempo la caricatura villanesca che agisce nel quadro pastorale, per esempio, dal contadino della *comedia-filatuoria*, o l'oratore monologante dal contadino-servo e così via» (28). Un ripensamento più che rituale deve esser diretto, nella stessa ottica, a un altro mito tenace della critica ruzantiana, quello che tende a identificare *tout court* il teatro di Beolco con la storia di un personaggio e del suo passaggio da contadino di contado a contadino-servo di città: «questo movimento [...] è semmai per l'autore [...] quello dai generi pastorali (*Pastoral*) e rusticali (la dilatazione a struttura di commedia in cinque atti di un *mariazo* nella *Betia*) alla commedia regolare (*Moschetta*, commedie plautine, *Anconitana*: quale che sia la successione di dettaglio che se ne accolga)» (28).

La campagna stessa non è certo soltanto un fondale satireggiato per ragioni sociali e linguistiche, soprattutto perché nel teatro del Beolco è ben riconoscibile «una soglia di esperienza concreta della campagna che fa la differenza e che supera [...] perfino la retorica dello stesso gesto parodistico» (34: di notevole interesse il confronto, appena suggerito, con il Nievo campagnolo). Tutt'altra cosa, quindi, da quel che accadeva nei circoli laurenziani di fine Quattrocento; anche di recente, a proposito della letteratura dialettale riflessa, Pier Vincenzo Mengaldo notava che «fino alla *Nencia da Barberino* questa letteratura è *esclusivamente* parodistica, il che fa la differenza capitale col séguito», Ruzante compreso (Pier Vincenzo Mengaldo, *Un manuale di linguistica italiana*, in «Lingua e Stile», XLII, 2007, 155): la constatazione non può che condurre Vescovo a un ridimensionamento delle ben note affermazioni continiane su Ruzante dedito ad adoperare «senza caritas il suo scherno sui 'calibani gutturaloidi' della cam-

pagna padovana» (35). «Quella della centralità della *caritas* di Angelo Beolco resta, viceversa, una questione essenziale, che illumina al contrario, per le ragioni di una dettagliata esperienza extraletteraria, il suo *scherno* o – come suggeriva Speroni – la sua ‘usura’ mimetica del mondo contadino» (36). L’approccio continiano, teso ad accentuare l’aspetto contrastivo ed espressionistico del plurilinguismo ruzantiano, è chiaro fin dalle famose pagine in cui si osservava che «Ruzzante, cliente dell’aristocrazia, registra la parlata villanesca declassandola, e nelle sue azioni poliglotte, fin dalla *Pastorale*, quell’ingrediente è uno dei tanti che prendono fuoco all’alta temperatura della sua fucina» (Gianfranco Contini, *Dialecto e poesia in Italia*, in «L’Approdo», III-2, 1954, 12). Ma si vede bene che l’immagine, pure felicissima, della fucina, non può rendere conto di opere monodialektali come la *Piovana*, nelle quali la parlata villanesca, lungi dall’essere declassata, è piuttosto implicitamente celebrata per la sua capacità di far rivivere un dettato classico come quello plautino. Le perplessità di Vescovo – poco incline a liquidare la *caritas* di Ruzante a favore di un’ottica esclusivamente parodistica e glottologica (il museo vernacolare è piuttosto quello costruito dagli epigoni di Ruzante a Vicenza) – sono quindi più che legittime: mi chiedo se le sue riflessioni non restituiscano una certa attualità, seppure su un piano assai più raffinato e consapevole, alla formula della «perplessità partecipe» che un lettore come Benedetto Croce aveva proposto per il teatro di Ruzante nel 1933.

Il settimo e ultimo saggio (*Racconto, teatro e sogno. La «Lettera di Ruzante a Marco Alvarotto»*, 105-120) prende in esame l’ultima opera di Beolco, già oggetto di una densa analisi da parte di Vescovo (*La «Lettera all’Alvarotto»: Ruzante nel giardino dell’Allegrezza*, in *Da Ruzante a Calmo* cit., 17-64): la complessità della *Lettera* consente qui nuove osservazioni, notevoli sia sul versante letterario che su quello linguistico. Per il primo è sufficiente ricordare la convincente contestualizzazione dell’opera nell’ambito dell’epistolografia familiare che rifiorisce nel corso del Cinquecento: «Il testo non è infatti un monologo ‘travestito’ da missiva, ma anche una delle più singolari testimonianze della rivitalizzazione del genere epistolare nel periodo della grande fortuna della *lettera familiare*» (110). Accanto a questa, per una migliore comprensione dell’epistola ruzantiana, occorrerà prestare attenzione anche a quei testi «di carattere semiprivato, dedicati all’esposizione di statuti di gruppi raccolti di sodali eletti» (111), come ad esempio i *Capitoli per una compagnia di piacere* di Niccolò Machiavelli. Pienamente condivisibile è pure, su un altro fronte, l’auspicio che possa essere approfondita l’analisi ‘folklorica’ e antropologica della *Lettera* (113): in proposito noto solo di passata che l’avvertimento di Barba Polo «no guardar pí, che te no fiessi con fa qui che ve’ el lovo e perde la ose» (Ruzante, 1241) rimanda sí a un’antica superstizione popolare» (1588), ma val la pena di aggiungere che essa era ampiamente documentata già nella letteratura latina (cfr. Gherardo Ortalli, *Natura, storia e mitografia del lupo nel medioevo*, saggio del 1973 ora in *Lupi genti culture*, Torino, Einaudi, 1997, 57-122, in particolare 66 nota 42).

Quanto al versante linguistico, è senz’altro persuasiva l’osservazione – finora mai formulata adeguatamente – che la *Lettera* rivela un uso del pavano ben

diverso da quello di tutte le opere precedenti: il dialetto vi appare depurato da ogni intento comico-mimetico, e sembra assumere anzi una funzionalità assoluta, 'organica' (riprendo l'aggettivo dall'etichetta di 'plurilinguismo organico' proposta da Gianfranco Folena per la *Veniexiana*). È notevole soprattutto, con largo anticipo rispetto al glorioso destino della letteratura dialettale in Veneto, che il pavano sia qui divenuto la lingua del sogno, parlata da un morto e deputata a descrivere l'immaginario regno di Madonna Legraçion: viene insomma precocemente sancita «l'individuazione del dialetto come di una 'lingua di sogno' (e insieme di una lingua del profondo, attraverso la rivelazione di un defunto)» (120), la lingua ctonia, infantile e onirica che molto più tardi sarà lo strumento prediletto da poeti come Andrea Zanzotto e Cesare Ruffato, che con un suo verso – «nel sogno mi imparolo» – offre l'epigrafe a questo ultimo capitolo.

LUCA D'ONGHIA