

CARLO FANELLI

*Il corpo comico. Figure femminili nella drammaturgia rinascimentale*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARLO FANELLI

*Il corpo comico. Figure femminili nella drammaturgia rinascimentale*1. *Oltre i topoi del comico*

L'intreccio erotico della commedia rinascimentale è sostanzialmente strutturato sui personaggi femminili, la cui morfologia risale ai *Caratteri* di Teofrasto.<sup>1</sup> Tuttavia, tale immagine codificata dagli studi di genere, si apre ad altre letture che ne arricchiscono il profilo, senza che l'estroversione ne stravolga la funzione sancita dall'intreccio comico. Una di queste è rintracciabile nel ruolo che questi personaggi possono assumere in funzione degli stessi autori. Quello, cioè di rappresentarne un ritratto, manifestarne un'immagine condivisa con lo spettatore, smascherarne ludicamente vizi e virtù, fungere da simbolo agito dell'ambiente nel quale l'opera viene concepita e rappresentata, rispecchiarne l'edonismo e la matrice autoriflessiva, il gioco antifrastico tra pulsione e continenza, sproporzione e misura.

2. *L'edonismo cortigiano del Bibbiena*

Primo esempio della specularità tra autore e personaggio è quello tra la matrona Fulvia della *Calandria* e l'autore della commedia: Bernardo Dovizi da Bibbiena. Sebbene Franco Ruffini abbia rilevato l'identificazione tra l'autore e Calandro, il personaggio da cui la commedia prende nome, appare possibile rintracciare delle corrispondenze anche tra Bibbiena e la protagonista femminile.

Naturalmente, per raggiungere Fulvia è necessario filtrare l'identikit di Calandro, di cui è il marito e accostarlo alle argomentazioni di Bibbiena sul comico, nel *Cortegiano* dell'amico Baldassar Castiglione. Le «burle» e le «facezie agite», su cui si sofferma Bibbiena, azionano il meccanismo ludico e verbale che inquadrano lo sciocco e faceto Calandro.<sup>2</sup> Il nesso Calandro-Bibbiena si disloca sulla relazione Fulvia-Bibbiena. Il dissertare sul comico nel *Cortegiano* poggia sulla capacità di dissimulare le ambiguità e insiste sull'artificio comico dell'uscire «fuor d'opponione», il «far contra l'aspettazione». Come scrive Ruffini: «Il Bibbiena è Calandro: nel senso che è la sua *persona nobile*», aggiungendo:

Le parole, per Calandro sono insensibili al trascorrere del tempo, come al variare delle situazioni, per non dire dei contesti linguistici che le contengono [...] Per il Bibbiena è esattamente l'*opposto*. Folletti imprevedibili e bizzarri, il loro spazio naturale è sempre 'fuor d'opinione', il loro uso non serve a confermare ma sempre a screditare il significato condiviso. Non appena la parola 'lingua' viene intesa come 'idioma', subito la si ripropone come 'una parte del corpo', dirottandola immediatamente verso il significato di 'favella'. Presa in questo vortice di mutamento, la parola non ha il tempo di congelarsi; al contrario, la sua temperatura cresce fino a farla diventare un'entità incandescente che si deve di continuo passare di mano. È questa l'anima delle facezie, ed è questa l'anima dell'uomo faceto. [...] Si devono usare parole ambigue, o renderle tali, o rispondere 'contra l'aspettazione'; smembrarle [...] decifrarle secondo convenienza [...] piegarle a sillogismi

<sup>1</sup> Con la definizione di 'carattere' era in uso, fra l'antichità e il tardo Settecento, indicare non solo i personaggi teatrali, rigide e schematiche categorie comportamentali, ma anche atteggiamenti e temperamenti, sommariamente replicati.

<sup>2</sup> F. RUFFINI, *Commedia e festa nel Rinascimento. La "Calandria" alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino 1986, 131-132.

contraddittori. Cioè, giocarci e farle impazzire per non essere, a nostra volta, giocati e resi pazzi da loro.<sup>3</sup>

Questo incarnarsi della parola è trasferito a Fulvia, intenta anch'essa a compiere azioni «contra l'aspettazione» del suo status di matrona. Se è «comico vedere un distinto signore commettere una gaffe» lo è ugualmente «vedere Fulvia innamorata dolente trasformarsi in una megera aggressiva [...]» e in una dissoluta amante voracemente attenta alle virtù maschiline del suo innamorato.<sup>4</sup> Tale agire, oltre a rispecchiare il *topos* della moglie tradita e adultera, riverbera il profilo faceto dell'autore, quella maschera del «moccicone» indossata nel suo epistolario,<sup>5</sup> ed il suo gusto per lo svago che esalta il carattere edonistico e carnevalesco della messinscena urbinata del 1513.

L'allusione alla «Lingua», quella che: «mi è sì cara che non la darei per quante lingue oggi si trovano»,<sup>6</sup> diviene gioco metaforico col quale riferirsi alla parte anatomica e non all'idioma. A tale corporeità si sovrappone la carnalità del «pestello», il «coltel nella guaina» di Lidio, il suo amante, che Fulvia intende riavere dal Negromante Ruffo. Pertanto, i dialoghi tra Fulvia, la serva Samia, il servo Fessenio e il Negromante Ruffo, appaiono come l'incontro tra lo spirito beffardo del Bibbiena, e sua lingua di scena, il cui nesso risulta funzionale a sostenere il simbolismo di una delle commedie più note del Rinascimento italiano.

### 3. *Fortuna e santità in Machiavelli*

Altro piano di corrispondenze pone Niccolò Machiavelli in relazione con la *Mandragola*. Riflesso del cupo pessimismo dell'autore, la commedia ha nel personaggio di Lucrezia la sua peculiarità. È ben noto, infatti, quanto il suo profilo aderisca, per volontà del suo autore, al Machiavelli vinto e vincitore allo stesso tempo, infinitamente buono e onorevolmente cattivo, il quale attraverso la «mutazione» ed il «riscontro» con la Fortuna di Lucrezia palesa la sua alterna 'fortuna'.<sup>7</sup> L'antitesi tra compostezza e intemperanza, tra seraficità e turbamento, affina la sua relazione col reale e le consente di arginare gli assalti della Fortuna. Gli avvenimenti che la travolgono e che corrompono finanche le due istituzioni in cui crede fermamente e cui si affida, la famiglia e la chiesa, la costringono all'autodeterminazione, conducendola ad un ravvedimento rovesciato. Lucrezia è consapevole dell'immoralità delle sue scelte finali, ciò non ne incrina l'iniziale integrità, collocandola su un piano superiore rispetto agli altri personaggi.

Machiavelli si sarebbe ispirato a Livio nel concepimento del triangolo amoroso su cui è basata la commedia.<sup>8</sup> Ma è plausibile, tuttavia, che il segretario fiorentino abbia potuto attingere anche da un'altra fonte. Ossia che, studiando e traducendo Terenzio, abbia avuto

<sup>3</sup> *Ivi*, 159.

<sup>4</sup> *Ivi*, 134.

<sup>5</sup> «A parte il 'moccicone', usato sia in chiusura che nel corso di molte lettere, il Dovizi si firma, o si dice: 'secho', 'secho moccicone', 'stracho', 'tisico', 'foiano'. RUFFINI, *Commedia...*, 160. B. DOVIZIDA BIBBIENA, *Epistolario*, a c. di G. L. Moncallero, Firenze Olschki, 1955; per un ritratto del Bibbiena si veda anche: C. DIONISOTTI, *Ricordo del Bibbiena*, in *Machiavellerie*, Torino, Einaudi 1980, 160.

<sup>6</sup> BIBBIENA, *La Calandra. Commedia elegantissima per messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Testo critico annotato a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1985, 62.

<sup>7</sup> Si rimanda al saggio di G. FERRONI, «*Mutazione*» e «*riscontro*» nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia rinascimentale, Roma, Bulzoni, 1972.

<sup>8</sup> Che si aggiungerebbero alle «coincidenze» con la *Decade* I di Tito Livio, in cui si ritrova: «un elogio della donna assente», l'intrufolarsi con l'inganno dell'amante in casa della donna e la minaccia d'infamia, infine la negazione di colpevolezza di quest'ultima da parte del marito; «spunti che sono stati da Machiavelli modificati e riportati a un diversissimo quadro di tensioni e di valori». G. INGLESE, *Mandragola di Niccolò Machiavelli*, in *Letteratura Italiana. Le Opere*, vol. I, dir. A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1992, 1024-1025.

modo di leggere i *Dialoghi drammatici* di Rosvita di Gandersheim,<sup>9</sup> atipica autrice medievale protesa in modo del tutto personale alla tradizione terenziana, studiata nelle scuole di grammatica del Medioevo. Da Terenzio Rosvita ricava struttura e forma drammaturgica dei suoi testi, mentre il suo ascetismo metafisico guarda alla letteratura agiografica ed implica un concepimento dell'armonia che trascende il caos e la crudeltà della vita.

Il rimando alla badessa sassone affiora nell'intreccio erotico cui si oppone la 'religiosità' di Lucrezi.<sup>10</sup> L'analogia sesso-martirio da lei concitatamente enunciata, non rimanda

<sup>9</sup> Autrice di sei «dialoghi drammatici» come li ha giustamente qualificati Ferruccio Bertini (*Conversio Gallicani principis militiae, Passio sanctuarum virginum Agapis, Chioniae et Hirenae, Resuscitatio Drusianae et Calimachi, Lapsus et conversio Mariae neptis Habrahae, Conversio Thaidis meretricis, Passio sanctuarum virginum Fidei, Spei et Karitatis*). La designazione di commedie, per le opere di Rosvita, è decisamente forzata e fuorviante. Non basta, infatti, l'accostamento complesso e controverso a Terenzio, a giustificare l'associazione al genere della commedia, anche perché, in aggiunta, non si tratta di testi concepiti per la scena. Rosvita sarebbe nata intorno al 935 e morta dopo il 973 e rimasta probabilmente sconosciuta nel Medioevo. La maggiore diffusione delle sue opere si attesta a partire dall'epoca umanistica e, tranne per alcuni periodi, stimata sino ad oggi. La sua attività poetica e drammatica coincide con la sua permanenza a Gandersheim in Sassonia, presso il prestigioso monastero benedettino in cui erano ospitate anche semplici canonichesse, privilegiate rispetto alle altre monache, poiché non obbligate a risiedere in convento, libere di mantenere proprietà personali, ricevere ospiti, entrare o uscire dalla comunità senza permessi, acquistare libri e avere servitori (alcune di esse provenivano da famiglie nobili), categoria cui apparteneva quasi certamente anche Rosvita. Tale riconoscimento è importante al fine di interpretare correttamente la «teatralità» dei suoi dialoghi drammatici, frutto anche della lettura di Terenzio (cui affiancò Virgilio, Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio) e soprattutto i *Vangeli apocrifi*, la *Vulgata* e la *Vita dei santi*, da cui ricavò gli ideali di verginità, castità e martirio che contraddistinguono i personaggi dei suoi drammi. Questi ultimi sono tradizionalmente ricondotti all'influenza di Terenzio, o meglio, alla lettura in chiave moralistica e pedagogica che, sin dal Medioevo, viene proposta dal commediografo cartaginese. Le opere teatrali di Rosvita, furono scoperte nel 1494 da Conrad Celtis nel monastero di S. Emmerano a Ratisbona, che le pubblicò per la prima volta a Norimberga nel 1501. Prime traduzioni e rifacimenti si ebbero già nel 1503 e 1507, cui seguirono varie edizioni nei secoli successivi. Un'edizione italiana è stata pubblicata con Introduzione, traduzione e note di Ferruccio Bertini, ROSVITA, *Dialoghi drammatici*, Garzanti, Milano, 2000, cui si rimanda per i relativi approfondimenti bibliografici.

<sup>10</sup> A sostegno dell'ipotesi che in questa sede si avanza, confortata anche da un confronto diretto con Ferruccio Bertini (che pubblicamente ringrazio) val la pena riportare quanto scritto da Roberto Alonge: «In Lucrezia c'è una percezione nitida del vizio, del male antagonista del bene, e c'è il coraggio eroico di contrapporsi in solitudine al mondo, di far valere il diritto della propria coscienza di contro all'interesse anche all'intero universo [...] D'altra parte, di questa forza di carattere, di questo *coraggio della solitudine*, Lucrezia ha già dato prova nella sua esistenza. È la figlia di una madre che «è stata buona compagna», se non fosse che l'età avanzata la rende fatalmente meno appetibile allo sguardo dei maschi fiorentini. Lucrezia è riuscita a crescere in un suo profilo di dura religiosità, pur avendo sotto gli occhi il modello di una madre assai poco virtuosa. Qualche sua battuta si carica di una risonanza scritturale che non è stata sufficientemente valorizzata dagli interpreti. La scena III 10 [...] rinvia al *Vangelo di Luca*, 22, 44 [...] riporta l'informazione che Cristo, nella solitudine del Getsèmani, suda sangue per la passione che incombe su di lui e che pure vorrebbe stornare dal proprio capo. Anche Lucrezia vuole che il calice sia allontanato da lei. L'angoscia di Lucrezia per ciò che deve accadere è la stessa angoscia del Cristo alla vigilia del Calvario. La posta in gioco è la violenza che deve essere perpetrata sul corpo. La violenza sessuale è sempre, comunque, una forma di violenza fisica. E la violenza dello stupro uccide come la violenza della crocifissione [...] il suo "lessico familiare" non è mai inerte ripetizione di un linguaggio di beghine, ma risulta sempre investito da una carica alta, da un afflato religioso autentico [...] Lucrezia, che è stata tradita nella propria umana fiducia dal frate e dalla madre, si slancia direttamente verso la divinità, dalla *madre* Sostrata passa alla *Madre*, alla Madonna [...] Lucrezia allontana da sé gli estranei per poter affrontare l'ultimo combattimento con quelli che le sono *estranei*, con il marito e con la madre, per poter gridare, senza dare scandalo, il suo dolore di vittima non rassegnata alla violenza e al vituperio [...] Ma il lettore della commedia deve cogliere questa resistenza estrema di Lucrezia, questo suo continuare a ribellarsi anche oltre il limite, come un condannato al supplizio che urla la sua protesta ancora sotto la mannaia del boia». R ALONGE, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento e Seicento*, in *Storia del teatro moderno e*

genericamente alla materia rosvitiana, bensì all'atteggiamento di Drusiana protagonista della *Resuscitatio Drusianae et Callimachi*, il terzo dei dialoghi drammatici scritti della canoniche sassone. Le 'coincidenze' tra le due opere procedono anche oltre la conformità tra i due caratteri femminili. Nonostante il proverbiale misticismo e l'ispirazione tratta dagli Atti apocrifi di S. Giovanni, il testo di Rosvita contiene l'intreccio erotico della commedia. Un giovane di nome Callimaco - la cui corrispondenza onomastica col personaggio di Machiavelli può, a questo punto, non essere casuale - è innamorato di Drusiana sposa del nobile Andronico. Sebbene la giovane donna sia maritata e abbia finanche pronunciato voto di completa castità anche all'interno della sua unione coniugale, ella sembra cedere al sentimento di Callimaco. Per questo motivo, per tutelare la sua integrità, la donna invoca l'intervento divino e placa le tentazioni della carne con la morte. Ma il truculento misticismo rosvitano ha un'impennata con la scena successiva. Il cadavere di Drusiana è oggetto delle morbide attenzioni di Callimaco che aiutato dal compiacente Fortunato penetra nel sepolcro della donna per compiere un atto di necrofilia. L'atto sacrilego viene impedito da un gigantesco serpente apparso improvvisamente che divora in servo e uccide Callimaco per lo spavento. L'immaginario mistico di Rosvita sublima la risoluzione dell'intreccio con l'intervento salvifico dell'Apostolo Giovanni, cui Andronico rivolge le sue preghiere, ponendo la sua immagine su tutt'altro piano rispetto all'intreccio erotico, privandola della tipizzazione del marito tradito. I tre defunti tornano miracolosamente in vitae posti di fronte alle loro azioni: Fortunato, irredentosi riconsegna alla morte, Callimaco si pente e salva la sua vita, Drusiana, convinta di non riuscire a vincere le tentazioni amorose e per purificare l'anima del giovane innamorato, invoca nuovamente il martirio e muore definitivamente. Con tale gesto estremo Rosvita unisce l'ascetismo dell'*imitatio Christi* con il tema dell'*amor inclitus*.<sup>11</sup>

Nella *Mandragola*, ancor prima di giungere in scena, Lucrezia è presentata come donna virtuosa e saggia, ma anche oggetto dei desideri di Callimaco. Quando poi è coinvolta nei piani peccaminosi del giovane innamorato, complici sua madre Sostrata e Fra Timoteo, con la compiacenza di Nicia, raggirato da Callimaco e Ligurio, Lucrezia rafforza la sua tensione alla rettitudine. Come la Drusiana di Rosvita, è scissa tra pudicizia e pulsione amorosa. Vi si ritrae respingendo l'ignominiosa proposta di giacere con un altro uomo (Callimaco travestito) e causarne la morte per avvelenamento. Palesando: «La tutela del corpo come sacrario dell'anima, la responsabilità della propria salute spirituale connessa alla salvezza fisica di un proprio simile»,<sup>12</sup> si pone accanto al profilo devoto di Drusiana. Anch'essa intende salvare Callimaco che segretamente e castamente ama, purificando entrambi col suo martirio. Lucrezia «suda per la passione» atterrita dalla proposta di sua madre e Fra Timoteo. La sua volontà la obbliga alla rettitudine come rilevano le sue parole: «Ma di tutte le cose che si sono tentate, questa mi pare la più strana, di avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio, ed essere cagione che uno uomo muoia per vituperarmi. Perché io non crederrei, se io fussi sola rimasta

---

*contemporaneo*, a c. Di R. Alonge - G. Davico Bonino, vol. 1, Torino, Einaudi 2000, 61-62. Ricordiamo che percezione del vizio, atteggiamento eroico nei confronti del peccato, contrapposizione solitaria al mondo (o «coraggio della solitudine»), violenza sessuale sono tutte categorie morali tipicamente rosvitiane.

<sup>11</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici...*, 114-115. «Le creature angeliche possono essere di una pura bellezza traslucida, bisogna che i demoni e i peccatori siano sporchi, grotteschi ed anche ridicoli. Il loro ridicolo nasce però non solo dalla loro prevedibilissima, immancabile sconfitta, ma anche nella ripetizione, nella moltiplicazione del grottesco e dell'osceno, in cui le anime pie evidentemente trovavano una pia soddisfazione, ignota, per fortuna, alla grandissima maggioranza dei lettori di oggi. In altre parole, quello che è stato chiamato il "naturalismo" medievale [...] è il rovescio dell'antinaturalismo dei miracoli; o - nei termini della psicologia del profondo - dietro alla vergine - e alla Vergine - c'è l'ombra del diavolo e della strega. [...] le sue opere sono istruttive perché mostrano quello che sapeva e quello che non sapeva e, soprattutto, mostrano quello che voleva dire e quello che non sapeva come dire». L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, I, 1, *Dai primordi all'età barocca*, Torino, Einaudi, 2002, 148.

<sup>12</sup> N. MACHIAVELLI, *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia*, a c. di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi 2001, XLV.

nel mondo e da me avessi a risurgere l'umana natura, che mi fussi simile partito concesso» (3, X).

La lascivia del Callimaco rosvitiano richiama l'«esaltazione del corpo come tempio del demone amoroso, che qui si fisicizza e sublima», dell'«eroe d'amore»machiavelliano.<sup>13</sup> Ligurio: «che fa il male sapendo di farlo»,<sup>14</sup> è pari a Fortunato, nella misura in cui sostiene, incita, il suo padrone alla concupiscenza, escogitando il piano per consentirgli di giacere con Lucrezia.

La morte, che in Livio viene prospettata a Lucrezia affinché giaccia con Collatino, in Rosvita è martirio invocato a tutela della castità. Nella *Mandragola*, il dualismo morte-vita, che trapela tra le maglie del comico, scaturisce dal magismo connaturato all'immagine della pianta officinale. L'atto necrofilo del Callimaco rosvitiano, è sproporzione che esalta la contrapposta castità, ed il passaggio dalla morte alla vita e nuovamente alla morte è il fine ultimo della mistica che supera l'ordine terreno sul quale permane, invece, il giovane purificato dal martirio di Drusiana. L'amplesso è prospettato su piani differenti, contrapposti per destinazione allegorica. Nella sfera devota di Rosvita non può essere consumato e la tentazione della carne deve essere placata col sacrificio della vita. Nella *Mandragola*, su cui domina la materia erotica, l'amplesso sublima, porta a compimento la *fabula*: l'amore fra Callimaco e Lucrezia, la beffa a Nicia, il sovvertimento della morale rappresentato da Fra Timoteo e la ruffianesca Sostrata, nonché il «riscontro» di Lucrezia con la Fortuna. Laddove in Rosvita governa l'ineluttabilità delle leggi divine che impongono continenza e martirio, nel mondo di Machiavelli, regolato dalla Fortuna, tutto è incerto e inaspettato e vince chi trionfa su di essa.

Resta da chiarire, infine, come Machiavelli sia venuto a conoscenza delle opere di Rosvita. Risulta probabile che, copiando l'*Eunuchus* e proponendo la sua versione dell'*Andria* di Terenzio, Machiavelli abbia avuto modo di leggere la prima edizione a stampa delle opere di Rosvita,<sup>15</sup> poiché, il suo editore, Conrad Celtis, nel 1486 si trovava a Firenze,<sup>16</sup> dove, fra l'altro, nel 1489 il *Gallicano* di Rosvita fu utilizzato da Lorenzo de' Medici per la composizione della sua *Rappresentazione dei SS. Giovanni e Paolo*.<sup>17</sup>

#### 4. Sesso e miseria in *Ruzante*.

Un differente registro comico è quello del padovano Angelo Beolco, conosciuto con lo pseudonimo di Ruzante, il nome del personaggio portato in scena dallo stesso autore. Con il *Parlamento di Ruzante che iera vegnù de campo* ed il *Bilora*, oltre alla scelta del vernacolo, Beolco propone un modello drammaturgico originale rispetto al genere coevo della commedia. Si tratta di due brevi testi non suddivisi in atti che insieme formano un dittico.

Nei due testi, noti anche come *Due dialoghi in lingua rustica* o nella *Moscheta*, commedia più fedele al canone rinascimentale, l'intreccio è basato sul conflitto tra contadino inurbato e soldato/cittadino, in cui riverbera l'antitesi città-campagna. Nel *Parlamento*, il viaggio di Ruzante verso Venezia è il ritorno di un disertore che in guerra ha perduto sostanza, illusioni, dignità e finanche la moglie. Lasciata per cercare fortuna in guerra, la moglie Gnuia lo ha abbandonato per un uomo di città più ricco e nobile (*Bilora*) ma anche più prestante (*Moscheta* e *Parlamento*). La natura virile e contadinesca svanisce in una maschera tragicomica che insieme all'onta subisce una sonora bastonatura (*Moscheta*, *Parlamento*) sino ad essere sconvolta dalla furia omicida (*Bilora*).

<sup>13</sup> Ivi, XXV.

<sup>14</sup> INGLESE, «*Mandragola*» di Niccolò Machiavelli..., 1018.

<sup>15</sup> Come attestato dagli studi sui rapporti di continuità fra Terenzio e le scuole di grammatica del Medioevo, i *Dialoghi drammatici* di Rosvita costituiscono uno degli anelli di congiunzione fra la coeva *aetas Terentiana* e la riscoperta umanistica del commediografo cartaginese.

<sup>16</sup> ROSVITA, *Dialoghi drammatici*..., 57.

<sup>17</sup> F. DOGLIO, *Teatro in Europa. Storia e documenti*, vol. I, Milano, Garzanti 1982, 107.

Nel tema militaresco e picaresco dei *Dialoghi in lingua rustica*, riverbera il «Roesso mondo» ruzantesco, l'umanità ai margini corrotta e deturpata da un decadimento che sancisce uno degli esiti più intensi del teatro di Ruzante. Tale epicizzazione del comico è erasmiana, poiché la «maschera rustica» di Ruzante dissimula «verità sileniche»,<sup>18</sup> piuttosto che limitarsi ad un'apparente vacuità comica. Il tutto è sostenuto dal dialetto che conferisce intensità espressiva al protagonista. Questo prodigioso strumento consente un'esperienza inedita nell'itinerario narrativo beolchiano e non solo, in cui temi mai rappresentati prima: la fame, le carestie, la guerra, il lavoro nei campi, affiorano uniti ad un'inedita pratica comica e mimetica.

Questa discesa nelle viscere del mondo, sino agli istinti più bassi o primordiali è incarnata dalla Gnaa. Il suo abbandonare le campagne per prostituirsi in città, venderci per fame e necessità primordiale, scacciare con sdegno il marito che è tornato a reclamarla, associa al crudo realismo un atto di denuncia sociale, cui si aggiunge la demistificazione di immagini e temi tipicamente cortigiani. Con tali piani rappresentativi Beolco svincolai suoi testi dall'immaginario pastorale cinquecentesco, spazzato via dal suo «teatro della crudeltà contadina»<sup>19</sup> col quale, impietosamente, marca la durezza del mondo rurale circoscritto al soddisfacimento dei bisogni primari, evitando finanche di proporre immagini fittizie o apologetiche del contadino. Alla visione idilliaca di un mondo primordiale e incontaminato, Beolco contrappone la carestia, la fame, le guerre che hanno devastato il «Pavano». L'immaginario amoroso platonico e neoplatonico, petrarchesco e bembesco, è sostituito dalla sessualità del contadino, la «crudeltà» di cui i suoi personaggi sono vittime, emblemi del suo pragmatico realismo.<sup>20</sup>

È l'attaccamento alla «roba» a spingere Gnaa nelle braccia del rude «bravaccio», ad impedirle qualsiasi commozione o pentimento nei confronti del marito giunto a rivendicarne il «posse», a disprezzarne la sventura. La «diabolica» Gnaa esprime il disincanto di Ruzante, autore e personaggio al tempo stesso; il suo *corpo comico* incarna sulla scena il *corpus* drammaturgico e autoriale. La spregiudicatezza della Gnaa, che associa indigenza e lussuria, è lo specchio di una condizione che scarnifica la *mimesis* la modula sul linguaggio e i temi beolchiani.

Ritorna, pertanto, quella fisicizzazione della parola già osservata in Bibbiena. Quel suo farsi corpo, essere corpo esibito, sul cui incrocio convergono oggetto e soggetto della messinscena.

<sup>18</sup> Il riferimento è, ovviamente, a *I Sileni di Alcibiade* uno degli *Adagia* di Erasmo, in cui l'olandese propone la dialettica tra sapienza e facezia come espediente per trasmettere il suo magistero. Cfr. E. SELMI, *Aspetti della ricezione di Ruzante nel Cinquecento*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante*, «Quaderni Veneti» XXVII-XXVIII, 363. Per l'influenza di Erasmo nel Parlamento si veda C. BATTISTI, *L'antirinascimento*, Vol. I, Torino, Arago, 2005, 404-407.

<sup>19</sup> La definizione è di Ludovico Zorzi, in RUZANTE, *Teatro*, a cura di L. Zorzi Torino, Einaudi, 1969.

<sup>20</sup> Come ha scritto Marisa Milani: «Il Beolco non mostra mai alcuna particolare tenerezza verso i suoi personaggi, nessuna «perplexità partecipe», anzi una spietata volontà di coglierli così come sono, senza cercare di farli mai migliorare, nemmeno moralmente: se nella *Pastoral* e nella *Betia* i personaggi non raggiungono la dimensione di individui e restano perciò fuori da ogni metro di giudizio, nel due *Dialoghi*, nella *Moschetta* e nelle *Fiorina*, le commedie «cattive», dove almeno i principali fra essi raggiungono la consistenza di persone vere, nessuno si salva: non c'è un trionfatore, l'eroe buono che alla fine vince sul rivale e sulle avversità, ma tutti sono costretti, volenti o nolenti, a subire la prepotenza di un destino incombente e implacabile, che è la loro stessa condizione sociale: se qualcuno si ribella, lo fa solo a parole (come il Ruzante nel *Parlamento*), oppure diventa omicida (come Bilora), ma il gesto è solo apparentemente risolutivo perché colui che si rivolta ha un'unica prospettiva: *andar in bando e via malabiando per lo mondo*. Altrimenti ci si limita a innocui sogni [...] Non è certo il caso di parlare di coscienza sociale nel Beolco; tuttavia l'impossibile iperbolico può avere all'origine una inconscia paura o desiderio che esso di realizzi. Un po' come il mondo alla rovescia, insomma. Nelle altre opere, quelle «colte», i buoni vincono e tutto va per il meglio, secondo appunto le regole della commedia classica; tuttavia le qualità morali dei personaggi non migliorano [...]». M. MILANI, *Snaturalità e deformazione nelle lingua teatrale del Ruzante*, in M. VANOSSI - M. MILANI - M. TONELLO - D. BATTAGLINI - P. SPEZZANI, *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento. Machiavelli. Ruzante. Aretino. Guarini. Commedia dell'Arte*, Padova, Liviana Editrice, 1970, 158.