

CARLO FANELLI

Natura e Società nella drammaturgia di Ruzante

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARLO FANELLI

Natura e Società nella drammaturgia di Ruzante

Il presente contributo inquadra uno specifico aspetto della drammaturgia di Angelo Beolco: la relazione fra autore-attore e personaggio del contadino, non identificando i primi con il secondo ma dislocandone l'immagine originaria in una dimensione ideologica. Nelle commedie ruzantesche il radicamento nella società rurale, tuttavia, non costituisce un'apologia del mondo contadino, quanto un disincanto e un'apertura alla riflessione sulla natura umana. Ruzante esalta gli istinti di una natura originaria, sino a far deflagrare sulla scena società rurale, urbana e potere politico che confliggono con l'etica naturale.

Città e campagna sono due sfere sociali rappresentate come inconciliabili e antropologicamente divergenti; quella di Ruzante è una denuncia dello s-naturale, cioè la distorsione dell'esistente, di una natura umana curvata dal e sul male, nel passaggio dalla campagna al rosso mondo urbano, anche nei suoi aspetti politici, nella dialettica naturale-artificiale, in special modo nelle commedie cosiddette «cattive» come la Moscheta, oppure nel dittico composto da Parlamento e Bilora.

La rappresentazione del paesaggio offerta dal genere pastorale coevo trova, infine, in Angelo Beolco un fervente e corrosivo oppositore. Egli non lesina commenti poco lusinghieri verso s-letterati che propongono, a suo dire, una realtà avulsa dal mondo rurale cui il drammaturgo pavano, come si cercherà di dimostrare, oppone immagini di genuina e carnale semplicità.

Speculum consuetudinis, imago veritatis

Sin dalle sue prime codificazioni, la commedia ha svolto la funzione di imitazione e riproduzione degli aspetti più “bassi” e quotidiani del reale. Nota è, infatti, la sua definizione di: «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis». Tale descrizione, attribuita a Cicerone, rimanda anche al modello «biotico» dei *Caratteri* di Teofrasto (conciati sotto l'influenza aristotelica dell'*Etica Nicomachea*, in cui risuonano anche passi della *Retorica* e della *Poetica*) i quali, posti a fondamento dell'*ethos*, già in età ellenistica con Menandro, fanno della commedia un eccellente esempio di realismo, finalizzato alla verosimile riproduzione di dinamiche sociali.

Il comico è ripetutamente indicato come espressione della sfrenatezza erotica e della liberazione degli istinti più bassi. Miscuglio tra *ridiculus* (ridicolo), *salsus* (spiritoso) e *facetum* (faceto) esso si trasforma, tuttavia, in autori come Menandro e Aristofane, Plauto e Terenzio e poi nel Rinascimento, in un genere teatrale dalle caratteristiche definite, attrezzando la commedia di un sofisticato dispositivo di manipolazione e condizionamento delle coscienze.

Terenzio circoscrive gli elementi costitutivi dei suoi intrecci privilegiando le relazioni padre-figlio e i contingenti aspetti pedagogici e, proprio per questo, dota i suoi personaggi, particolarmente quelli femminili, di un marcato realismo. Tale orientamento formale, lo induce a integrare nei dialoghi delle sue commedie l'evocazione dei principi morali del “Circolo degli Scipioni”. Principi chiaramente estrinsecati nella frase pronunciata da Cremete nell'*Heautontimorumenos*: «Homo sum: humani nihil a me alienum puto» che designa quello terenziano come il teatro dell'*humanitas*, accrescendo la distanza dalla più grossolana comicità plautina. La solidarietà umana di Cremete, cui si associa il valore della *hamartia* (la *humanitas* romana, appunto) di cui è testimone anche Micione degli *Adelphoe*, sono principi assolutamente nuovi all'interno delle dinamiche del comico,¹ soprattutto se confrontate con gli antecedenti aristofaneschi o plautini. La partecipazione ai valori dell'*humanitas*, comportano un differente modo di interpretare e riprodurre sulla scena i rapporti

¹ In più, l'ottimistica *curiositas* di Cremete verso l'alterità con cui interagire e da cui apprendere al fine di arricchire il proprio patrimonio di conoscenze, è nuova anche rispetto alla *parrasia* greca e menandrea, frutto di: «un'etica “negativa” del mutuo soccorso tra sventurati in tempi di crisi» TITO MACCIO PLAUTO, *Commedie*, a cura di A. S. Gratwick, Milano, Mondadori, 2007, Vol. I, 19.

umani e sociali. Da ciò scaturisce l'atipicità dei rapporti padre-figlio, padrone-schiavo, uomo-donna, nelle commedie terenziane, in cui si è voluto riscontrare un antecedente della *charitas* cristiana.²

Per questa via si afferma, in epoca rinascimentale, lo stile antico, tutelante il rigore classicistico converge verso e un "nuovo" codice, sostegno più efficace alla pratica mimetica del reale sulla scena. Esempio di timida destituzione dalle logiche formali classiche e insolito svelamento dei sentimenti, è la *Comedia degli straccioni* (1543) di Annibal Caro che, sebbene sia ancora vicina al modello plautino, risente del mutato clima culturale e spirituale ponendosi, quindi, con maggiore distanza dalla comicità trasgressiva di Plauto, a favore di toni e situazioni in cui l'intento moralistico è più evidente e sopravanza, soprattutto, la volontà di svelare la natura umana e la sfera affettiva dei due fratelli protagonisti della commedia. La materia drammaturgica proposta dal Caro convoca sulla scena, ambienti, costumi, avvenimenti, definiti da uno stile insieme semplice e vivo, ma caratterizzato da un'accentuata nota patetica che è, oltretutto, la qualità nuova di questa commedia, indirizzata all'apertura alla sensibilità emotiva piuttosto che alla voluttà e al materialismo comico. Tale accento risente del teatro terenziano, ma avvia il genere delle commedie «lagrimeuse» di fine secolo.

Si definisce, quindi, una nuova dialettica tra linguaggio del corpo, cioè una recitazione basata su gesti controllati e meditati e un linguaggio dominato dalla temperanza e dall'eloquenza, quindi abile a esprimere le passioni umane che attrezza la capacità di svelare le pieghe dell'animo umano coniugata alle doti di leggerezza e piacevolezza. Ciò attesta la prevalenza del genere comico nella spettacolarità rinascimentale, da non giustificare soltanto per l'edonismo e il carattere ludico della *festa*, ma legittimato dal principio della *mimesis*, cui si rivolge come carattere costitutivo. Il processo che guida il poeta e l'attore a fare dell'imitazione del reale l'obiettivo della sua attività, investe anche la funzione sociale dell'arte, in quanto volontà anti-speculativa ma attiva di rappresentazione del mondo. Nel Rinascimento tale principio determina lo statuto formale e la funzione sociale del teatro, il quale insegna attraverso una finzione "ben congegnata" di fatti e personaggi, le cui azioni sono plausibili ma non reali, il cui fine è possibile, poiché rivelatore del gusto nei confronti dello spettatore, per cui è sostenuto dal carattere, dotazione etica condivisa da persone vere e personaggi inventati che le rispecchiano e che trasformano il teatro stesso in pratica gnoseologica nei confronti della natura umana.

² Tale interpretazione scaturisce dall'apprezzamento espresso per Terenzio già dai Padri della Chiesa, i quali, sebbene con atteggiamento a volte contraddittorio, mostrarono di giudicare positivamente i valori etici e i sentimenti moderati espressi nelle sue commedie, tanto da ravvisarvi, appunto, premonizioni della cultura cristiana. S. Gerolamo (nella Lettera 57 a Pammachio) e S. Agostino, ad esempio, lo tenevano in considerazione quanto Cicerone, Sallustio e Virgilio, anzi, Agostino, che al contrario di Gerolamo mostrava di ignorare Plauto, nonostante si fosse espresso negativamente nei confronti di Terenzio, nel Libro I delle *Confessioni*, si dichiarava ugualmente affascinato dalla celebre frase dell'*Heautontimorumenos*: «Homo sum, humani nihil a me alienum puto», HAROLD HAGENDAHL, *Augustine and the Latin Classics*, Goteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1967, 378-380. Il Cristianesimo antico fu tutt'altro che estraneo alle espressioni del comico, come viene dimostrato nel ponderoso volume *Riso e comicità nel Cristianesimo antico, Atti del Convegno di Torino, 14-16 Febbraio 2005 e altri studi*, a cura di C. Mazzucco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, cui si rimanda per approfondire l'argomento. Il complesso rapporto fra i Padri della Chiesa e il teatro è ora analizzato in modo approfondito in LEONARDO LUGARESÌ, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008.

Lo sguardo eccentrico di Ruzante

Figura eccentrica nel contesto erudito rinascimentale è quella di Angelo Beolco. La sua drammaturgia, concepita e rappresentata nel vernacolo padovano, non si scosta in modo deciso dalla prassi comica coeva, ma vi si distingue per temi e immagini contemplate.

Centro propulsore della vitalità comica ruzantiana è la figura del contadino, il cui profilo disincantato s'intreccia nell'esplorazione che Beolco compie sul «Naturale» e la sua investitura come punto di vista etico del mondo e delle sue manifestazioni. Questo assume i caratteri apocalittici del «roesso mondo», il «mondo alla rovescia», come lo definisce lo stesso Ruzante, in cui ogni manifestazione è soggetta all'irragionevole decadimento nella *snaturalità*, cioè la perdita di qualsiasi logica legata alle leggi di natura e la loro corruzione ad opera dell'uomo.³

In questo sistema etico-filosofico assunto da Ruzante convergono sollecitazioni provenienti da più istanze. In primo luogo l'antitesi etica tra l'universo rurale (il naturale) e quello urbano (lo snaturale) che comporta l'esaltazione portata agli estremi della vitalità contadina; condizione che pervade sia la sfera linguistica che quella concettuale. In tal caso l'oggettività mimetica del reale lascia il posto alla radicalizzazione delle sue manifestazioni. Nucleo propulsore di tale ponderata enfasi rappresentativa è posta, come detto, nell'immagine del contadino, personaggio che nel suo profilo e nelle sue vicende, nel suo modo di rapportarsi con il «roesso mondo», soccombendovi, raccoglie nella sua interezza i codici espressivi del teatro ruzantesco. Assumendo quella del contadino come chiave di lettura anti-intellettualistica del mondo, il teatro di Ruzante si configura come antagonista nei confronti del classicismo della prima metà del Cinquecento. Contrapponendo il pronunciato materialismo dei suoi personaggi allo spiritualismo e neoplatonismo rinascimentale Beolco offre ai suoi spettatori una nuova prospettiva speculativa nei confronti dell'amore, dell'eroismo, della cultura più in genere, non più sensibile e contemplativa ma sensuale e dinamica. Ciò conferisce alla sua scrittura una vitalità inedita rispetto al comico di matrice colta (e anche alla tradizione popolare padana da cui Ruzante attinge), il cui elemento cardine è la scelta di una lingua "naturale": il dialetto pavano. Per mezzo di tale potente mezzo espressivo che diviene la lingua e la voce del protagonista in cui esso rivela la sua stessa intelligenza, Beolco inaugura un'esperienza inedita del suo percorso, in cui temi mai prima evidenziati con tale forza comunicativa – la fame, il sesso, i rapporti umani, la sopravvivenza materiale, la guerra, la politica, la famiglia, le carestie, il lavoro nei campi – sono portati a divenire argomento di una mutata pratica comica e mimetica.

Questa discesa nelle viscere del mondo sino agli istinti più bassi o primordiali, si configura non solo come fedele rappresentazione di un microcosmo ma assurge ad atto di denuncia sociale e demistificazione di immagini e temi decantati dalla cultura cortigiana, come nel caso dell'immaginario pastorale, spazzato via dal cosiddetto «teatro della crudeltà contadina» in cui Ruzante, impietosamente, marca la durezza del mondo contadino basato sul soddisfacimento dei bisogni primari. Alla visione idilliaca di un mondo primordiale e puro, Beolco oppone le immagini della carestia, della fame, delle guerre che hanno devastato l'entroterra padano sin dai primi anni del

³ «His "snaturale" is revealed in his pursuit of food, comfort and pleasure. Whenever circumstances threaten to overwhelm his wanton innocence, he finds in dreams and fantasies easy avenues of escape. The sign of his belief is naturalness, and his reliance upon his own nature, is the Paduan language he speaks» è la giusta definizione fornita sull'etica ruzantesca dello snaturale da NANCY DERSOFI, *Ruzante: the Paradox of Snaturalità in a Mondo Roesso*, «Yearbook of Italian Studies» I (1971), 143.

Cinquecento. All'immaginario amoroso platonico e neoplatonico, petrarchesco e bembesco, egli contrappone la sessualità frenetica del contadino, emblema della sua pragmatica propensione nei confronti della realtà, la «crudeltà» di cui sono vittima i suoi personaggi.⁴

La via per la quale Ruzante incontra il suo «teatro della crudeltà»⁵ è quella di uno sguardo impietoso sulla realtà rappresentata, con cui mettere in evidenza proprio una particolare forma di crudeltà sociale e civile. In opere come i *Due dialoghi in lingua rustica* o la *Moscheta*, tale punto di vista è oggettivato dal conflitto tra contadino inurbato e soldato/cittadino, in cui riverbera la contrapposizione città-campagna. Il contadino vittima di un depauperamento della sua matrice rurale, si stabilisce in una città socialmente ostile e urbanisticamente inospitale. Il suo viaggio dalla campagna, con cui intende riscattarsi, ha una valenza doppia: risollevarle le proprie sorti e riprendersi la moglie, ciò che è proprio e nella sua condizione rappresenta l'estremo simbolo di dignità. Svanendo anche tale condizione – la moglie l'ha abbandonato per un uomo di città ricco, nobile (*Bilora*) e più prestante (*Moscheta* e *Parlamento*) – la sua natura virile si svilisce in una maschera grottesca. Il suo destino è l'onta e una sonora bastonatura (*Moscheta*, *Parlamento*), a causa della quale è travolto da una furia omicida (*Bilora*), in entrambi i casi estrovertente le regole della commedia erudita.

In tale alternanza fra piani drammaturgici e prospezioni socio-culturali si configura l'immagine allucinata e devastata del «Roesso mondo» ruzantesco in cui ogni elemento di umanità è compromesso da un pertinace e devastante decadimento che richiama e introduce il tema militaresco e picaresco dei *Dialoghi in lingua rustica*, uno dei momenti più vibranti del teatro di Ruzante.

Quella vissuta da Ruzante e presentata al suo pubblico non è soltanto la riflessione dell'autore su una nuova esperienza teatrale ma, a bene vedere, anche l'esito di letture di altro genere. È evidente, infatti, non solo per i richiami diretti, ma anche per una materia comune osservata, il rimando alle opere di Tommaso Moro ed Erasmo da Rotterdam,⁶ nell'epoca in cui queste «utopie» venivano divulgate anche nei centri rurali di cui alimentavano la cultura. Tale apporto è evidente nei toni e

⁴ 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 *Moscheta* 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 [...]». MARISA MILANI, *Snaturalità e deformazione nella lingua teatrale del Ruzante*, in: VANOSI – 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 n. 79.

⁵ Tale definizione è mutuata, con le dovute distinzioni, dal «teatro della crudeltà» di ANTONIN ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

⁶ Tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta del Cinquecento s'infervora il dibattito teologico sulla Riforma e sono pubblicati gli scritti di Lutero ed Erasmo che si affermano anche in Italia insieme alle utopie politiche di Tommaso Moro. Cfr. LINDA L. CARROLL, *Ruzante's Early Adaptations from More and Erasmus*, «Italia», 66: 1 (1989), 29-34.

contenuti delle due *Orationi* del Ruzante, il cui «edonismo rustico»⁷ si veste, appunto, di utopismo e inclina verso tesi prossime alla fede protestante. Ciò non identifica, tuttavia, una precisa espressione religiosa da parte dell'autore, nonostante la tensione verso l'evangelismo umanistico di Erasmo riconosciuta in alcune sue opere. Tuttavia quella di Ruzante è: «una religione, non solo una poetica, della naturalità, comunque una concezione della vita e dell'arte che investe l'ordine sociale e etico oltre che estetico»; precisando che in tale espressione di Fede, Ruzante non esalta la felicità dello spirito, ma un'«etica tutta naturale» in cui si identifica.⁸

Le due Orazioni

Nella *Prima Oratio* permane l'ironico distacco dell'autore dal contadino. Essa è, di fatto, la perorazione che una persona colta rivolge ad un'altra di pari grado o superiore (il cardinale Marco Cornaro, al cospetto del quale fu recitata il 15 agosto 1521). Tuttavia, le argomentazioni addotte, con inimitabile intonazione comica, pongono in contrapposizione il bel mondo rusticano, luogo di origine di quel contadino, e il «roesso mondo» della città. Un'antinomia che svela l'adesione da parte dell'autore a quei valori di vita primigenia contrapposti all'astratta e convenzionale vita cittadina che si rivela ancor più chiaramente con l'adozione della lingua rustica e la dipartita da quella accademica adottata nella *Pastoral*, nonché l'adesione alle idee di Erasmo.

Si sa che la *Seconda Oratio* fu recitata da Ruzante nel 1528 ad Asolo, in occasione della designazione a cardinale di Francesco Cornaro.⁹ In essa la giocondità del mondo contadino lascia il posto all'amara rivendicazione delle difficoltà cagionate dalla carestia invernale di quell'anno e dalla guerra. Il reale squarcia il quadro comico ruzantesco e lo costringe a ripiegarsi su accenti dolorosi e urgenti, come l'invettiva contro chi, in quella occasione, aveva speculato sulla povertà dei contadini.

Il Parlamento. Ode all'egalitarismo.

Oltre che nei temi introdotti nelle due *Orationi*, l'egalitarismo di stampo erasmiano è evidentemente espresso nel *Parlamento de Ruzante qual giera vegnu de campo*. Come ha dimostrato Eugenio Battisti,¹⁰ esiste una diretta corrispondenza tra i riferimenti alla guerra del *Parlamento* di Ruzante e la *Confessio Militis* di Erasmo (conosciuta anche col titolo dei *Colloquia. Alia, Militaria*)¹¹. Collazionando i testi, lo studioso ha dimostrato che il primo dialogo ruzantesco è da considerare

⁷ L'espressione è di NINO BORSELLINO, *Utopie rusticali e pastorali da Ruzante a Guarini*, in *L'Italia letteraria e l'Europa, 2: Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Atti del Convegno Internazionale di Aosta, 7-9 novembre 2001, a cura di N. Borsellino e B. Germano, Roma, Salerno 2003, 54.

⁸ Ivi, 56-57.

⁹ GIORGIO PADOAN, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padova, Antenore, 1978, 129.

¹⁰ EUGENIO BATTISTI, *L'antirinascimento*, Torino, Aragno 2005, I, 404-407. E come ha precisato ACHILLE OLIVIERI, *Ruzante ed Erasmo: sull'aequitas e sull'aequalitas*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante*, «Quaderni Veneti», 27-28, Ravenna, Longo, 1998, 46, i due scritti sarebbero accomunati dalla rispettiva relazione con i *Dialoghi dei morti* di Luciano, in cui: «la morte [...] costituisce un gigantesco rovesciamento di immagini e gerarchie» e poi: «i ricchi, i satrapi, i tiranni sono tanto insignificanti e anonimi, distinguibili solo per i loro gemiti, e che sono deboli e vili quando ricordano le cose di lassù».

¹¹ *Confessio militis: Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata, ordinis primi, tomus tertius*, Amsterdam, North-Holland Publishing 1972, 154-158.

una: «rielaborazione intenzionale dei *Militaria* da parte dell'autore e attore dialettale»; fatto che confermerebbe, peraltro la: «sua larga cultura nascosta sotto il tono scanzonato e la sua simpatia, almeno parziale, per il luteranesimo, o meglio, la riforma, che dà alla sua satira un fondo di autentico dramma». L'inferenza del pensiero erasmiano non fa altro che accentuare lo scarto tra realismo comico e vero storico presente in questo "atto unico" di Ruzante. Spietata e amara è la riflessione, tratta dal vero, sugli orrori della guerra, non soltanto quelli del campo di battaglia - di cui si coglie, lontano, il clangore - ma le conseguenze che essa ha determinato sulla quotidianità, sulla psiche, sui rapporti umani, sui sentimenti. Verso tali posizioni critiche converge inoltre la relativizzazione alla realtà pavana dei concetti erasmiani di *aequitas* e *aequalitas*, nell'esplicitazione di atteggiamenti relativi alla definizione e gestione dell'*authoritas*.

In tale definizione di ambiti, influenze e corrispondenze presenti nel *Parlamento* è utile evidenziare come, alla comparazione con il pensiero di Erasmo, vada correlata la concezione speculativa dei «ragionamenti» di Trissino sulla «vita christiana», in veste di interlocutore dei *Dialoghi* di Antonio Brucioli,¹² in cui ritornano i temi delle *Orationi* di Ruzante (specie nel *Dialogo viii* dedicato al *Giusto Principe*) e l'utilizzo del termine «ragionamento» che li pone in relazione con la funzionalità etica del *Parlamento*. Ulteriore conferma dell'irenismo umanistico che: «apre la poetica ruzantiana agli ideali di un pacifismo egualitario e contadino»¹³ è rappresentato dall'interesse dimostrato da Alvise Grotto, il Cieco d'Adria, per «la sua idea di teatro civile».¹⁴ Erasmiana è, sicuramente, seguendo il ragionamento di Elisabetta Selmi, la «maschera rustica» che dissimula «verità sileniche»,¹⁵ piuttosto che limitarsi all'apparente vacuità del comico.

Altro elemento di riflessione che testi come il *Parlamento* impongono, in una prospezione che conduce l'osservazione su argomenti che ne lambiscono la dimensione teatrale ma che interessano ambiti differenti, è relativa al momento storico che l'Europa vive nel periodo in cui il dialogo beolchiano è ambientato e che ne individua una dimensione pan-europea. Il tema della povertà delle popolazioni rurali, presentato dal teatro di Ruzante è, così, parte di un problema che interessa, in vario modo, tutta l'Europa del tempo, sia da un punto di vista dell'ordine pubblico, relativamente alle rivolte delle popolazioni rurali che per quanto riguarda la demografia con i flussi migratori tra campagna e città, i quali riconfigurano l'assetto urbano di molti centri, interessando non soltanto l'ambito demografico o politico ma anche quello culturale. Il teatro e le sue trasformazioni, in particolare quello di Ruzante, può ben essere annoverato tra gli esempi più interessanti di comunicazione fra il mondo produttivo e quello culturale; lo è sia da un punto di vista delle modificazioni socio-culturali e linguistiche relative agli accadimenti: guerre, carestie, spopolamento delle campagne e conseguente inurbamento; ma anche da un punto di vista materiale, cioè del suo essere un esempio di attività produttiva di un: «immaterial but real labor».¹⁶ Differentemente dal

¹² Stampati a Venezia nel 1526, ora in ANTONIO BRUCIOLI, *Dialoghi*, a cura di A. Landi, Napoli-Chicago, Prismi, 1982. Cfr. ACHILLE OLIVIERI, *Ruzante ed Erasmo...*, 43, cui si deve, altresì, il riscontro con gli *Intervoenales* e il *Momus* di Leon Battista Alberti in cui riverbera l'immagine del: «capitano che ha conosciuto i campi militari, ha sperimentato i combattimenti ed i sogni di improvvise ricchezze [...] soldati, uomini e numi ricorrono alle armi e combattono ricoperti di polvere e sudore prima ancora che di gloria, il trofeo che si è desiderato non possiede il fascino e l'aspetto sognato». Ivi, 47.

¹³ RUZANTE, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, xx.

¹⁴ ELISABETTA SELMI, *Aspetti della ricezione di Ruzante nel Cinquecento*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° centenario della nascita di Angelo Beolco in Ruzante*, «Quaderni Veneti» 27/28 genn./dic. 1998, 1999, 325.

¹⁵ 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. Ivi, 363.

¹⁶ La definizione è di ROBERT HENKE, *Comparing Poverty: Fiction of "Poor Theater" in Ruzante and Shakespeare*, «Comparative Drama», 41, 2 (2007), 197.

coevo teatro di corte, ciò che Ruzante opera col suo «Poor theater» è dare voce ai poveri, spostare l'attenzione sulle loro vite, le loro attese, i loro atteggiamenti, soprattutto il modo in cui intendere la vita che diviene il motore della rappresentazioni comiche dell'autore pavano.¹⁷ Un mondo sommerso portato alla luce violentemente dalle carestie e dalla guerra e le cui vicissitudini divengono oggetto di finzione teatrale.

Nella sua più matura creatività drammaturgica che diviene la misura del suo teatro, l'osservazione dall'autore è offerta dal suo personaggio che giunge in scena «inciampando e imprecaando», proponendo nell'immediato la sua misura, la sua avversione nei confronti del «roesso mondo», espressione che unisce sia «l'universo mondo» che il «rovescio mondo», cioè le due componenti antropologiche disarmoniche, viste dagli occhi autentici ma disincantati dell'umile. Così come il «cancarò», tipica imprecazione del personaggio padano si pone come esorcismo contro il «canchero» che divora il contadino attraverso fame e stenti. Si tratta di un'esecrazione contro il mondo, tipica nella sua variante dialettale pavana che è anche imprecazione rivolta contro le difficoltà della vita la quale, sovente, fa irruzione nell'immagine svagata e divertita che la commedia propone al suo pubblico. Con Ruzante, tale *pastiche* verbale si trasforma in lingua magmatica che conferisce implacabilità alle vicende narrate. Si coglie, quindi, in tale pertinacia, la rivendicazione sociale e l'oppositività del mondo rustico, contrapposto alla città, in un incedere mercuriale del racconto, in cui temi e situazioni sono presentati e riaffiorano quando sembrano scomparsi. Il dialetto sostiene tale ritmicità incalzante e propone, col suo preciso richiamo culturale, una condizione che in Ruzante è giocata fra il serio e il faceto, dove la burla non è fine a se stessa, ma espressione di una «crudeltà» che subordina i rapporti umani e sociali riprodotti nelle sue opere. La lingua è la ricchezza di tutti i personaggi che dividono la scena col contadino, in una diramazione che assume, in casi come la *Moscheta*, il senso dello scontro fra differenti realtà ambientali, rappresentate da altrettanti dialetti: la lingua «moschetta» che “finge” il volgare, il bergamasco e la parlata del soldato, pasticcio linguistico che riporta alla memoria le terribili incursioni delle milizie tedesche e francesi nei territori padani. Nel teatro di Ruzante il divario fra città e campagna è consapevole istanza sociale, ma anche poesia; tale contrapposizione semantica e linguistica consente all'autore di istituire il contrasto fra mondo rustico e cittadino, e distaccarsi dell'idea bembiana di unificazione linguistica, estetizzante, aggredita nella *Betia*, sebbene non in modo ideologico e preconconcetto. Risulta, da tale posizione l'immagine dello «snaturale» che caratterizza e guida la poetica ruzantiana. Un atteggiamento che, pur proponendo un'immagine eversiva, svela l'attenzione che l'autore conserva nei confronti della cultura dominante.

«*Commedie cattive*»: la *Moscheta*

Nonostante la proposta stilisticamente innovativa delle *Orationi* e dei *Dialoghi*, l'attenzione del Beolco per la forma-commedia non venne mai meno tanto che vi affidò parte della sua amara e crudele riflessione sul reale, il suo «autentico teatro di guerra»,¹⁸ parimenti a quanto aveva fatto con i componimenti teatralmente atipici citati.

¹⁷ Per un profilo aggiornato sul teatro ruzantesco si rimanda a PIER MARIO VESCOVO, *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova, Esedra 2007.

¹⁸ RUZANTE, *Teatro...*, XXIX.

Nella variegata attività drammatica di Ruzante è possibile isolare un gruppo di commedie assimilabili non tanto per le loro caratteristiche formali, quanto per i contenuti e le vicende narrate. Tali ambiti affrontati dal Beolco in queste opere e la particolare attenzione posta verso alcuni temi le rendono realmente etichettabili come «commedie cattive».¹⁹ Tale definizione non indica un giudizio di valore sulle stesse, ma ne introduce piuttosto la natura torbida e la crudeltà del mondo che esse evocano.

Nella sua introspezione della psicologia contadina, incontrando i temi “civili” dei *Dialoghi*, Ruzante perviene al più complesso esito della *Moscbeta*, nella quale trasfigura la “crudeltà” e la morbosa ricerca di appagare le privazioni e il sesso dietro ad una facciata comica. Tale aspetto, appare come il frutto della più lucida disamina della realtà rusticana, ma anche la messa a frutto della lezione comica machiavelliana, appresa nelle sue frequentazioni veneziane, anch’essa impietosa radiografia dell’indole umana. Con la *Moscbeta* Ruzante si dimostra assoluto padrone della sua arte. La dimensione rusticana, o l’appressamento del contadino alla città, lasciano il posto a un’ambientazione totalmente urbana. In questa commedia la campagna è «presente solo indirettamente», evocata dall’origine contadina dei personaggi come Ruzante, Menato e Betia.²⁰ Contemporaneamente, si attenua la polemica antiletteraria sostituita dal tema dell’amore ampiamente rappresentato nel Prologo, con un preciso intento di emulare gli schemi della commedia erudita. Di questa, Beolco ne importa la struttura in cinque atti e la centralità assegnata alla burla di cui è vittima lo sciocco Ruzante; con l’aggiunta di un vero e proprio tributo alla *Calandria* della quale imita – nella scena quarta dell’atto iii – il doppio senso osceno della nota scena decima del iii atto. Nonostante appaia oramai “inurbato” il protagonista è ancora l’eroe dei vinti, colui che con la vita non ha ancora chiuso nessun conto e che appare destinato soltanto a soccombere.

Con tali procedure Ruzante spinge sino in fondo la sua impietosa e brutale osservazione del mondo stravolto dalla guerra e dalla carestia. Lo fa in modo singolare rispetto alla sua epoca, attraverso visioni per mezzo delle quali costruisce, propone e illustra la sua concezione morale come sovrastruttura etica del suo teatro.

¹⁹ Cfr. MARISA MILANI, *Snaturalità e deformazione nelle lingua teatrale del Ruzante...*, 158.

²⁰ Si noti come ricorra la denominazione di alcuni personaggi. Operazione compiuta dall’autore non con il solo intento di richiami interni nella sua produzione, ma anche con l’intenzione di esaltare il carattere di ciascun personaggio con i tratti tipici del suo predecessore che ritornano nei nuovi: la sciocca spavalderia di Ruzante aggredito dal brutale soldato; il ruolo di spalla conferito a Menato; la furia sensuale di Betia.