

Modulo di storia del teatro moderno e contemporaneo

Età moderna, eredità classica e medievale, evoluzione delle forme nella modernità

Università degli studi "La Sapienza" di Roma
Facoltà di lettere e filosofia – aa 2010/2011
Cattedra della prof. Mara Fazio
Programma delle lezioni del corso a cura del dott. Valerio Iacobini
[teatro moderno. Dal Rinascimento ai primi anni dell'Ottocento]

Uomo nuovo: il teatro immaginato dalla modernità [parte II]

Il Cinquecento

Luogo, scena, teatro

Nell'ottica nobiliare il teatro è l'artificio che più efficacemente può essere messo in competizione con la Natura (gara Arte|Artificio / Natura).

Signorie → specialisti del divertimento onnicomprensivo, in cui i famigli del signore contribuiscono alla creazione dello spettacolo del potere

- Carattere effimero dell'edificio (che tale deve restare in esibizione di sfarzo, ma anche a sottolineare la straordinarietà dell'evento);
- Solo parziale corrispondenza fra idea del teatro e teatro realizzato. L'intermezzo sfugge insomma a qualsivoglia tentativo di formalizzazione in criteri estetici univoci.

Il testo che si sviluppa nei primi decenni del '500 richiede si accompagna ad una precisa teorizzazione dello spazio scenico.

La ricerca sullo spazio è più unitaria e rettilinea di quanto non fosse in sé l'arte drammatica, tanto che lo spazio del teatro rinascimentale diventerà un simbolo del secolo al pari della prospettiva.

Fra il 1500 ed il 1589 dal teatro delle mansiones fatto di tende e macchine ancora piuttosto limitate, sebbene più evolute rispetto al Medioevo, si va al teatro meraviglioso ed illusionistico che per tutto il secolo successivo sarà il simbolo stesso dell'arte teatrale europea.

1. Il Rinascimento porta a maturazione qualche premessa del teatro medievale, filtrata dalla visione scenica classica. Esistono notevoli differenze di concezione dello spazio a seconda dei vari contesti nazionali;
2. Umanesimo:
 - a. Tensione al passato classico;
 - b. Tendenza al futuro della macchinaria (lo abbiamo visto con le invenzioni del Brunelleschi);
3. Teoria in stretta relazione con la pratica per cui i principali scrittori di trattati sono anche i realizzatori pratici dei progetti
[Serlio → *Sette libri dell'architettura*, in cui quello teatrale è il IV]
[Alberti → *De re aedificatoria*]

Trattato Serliano (di notevole importanza anche perché esportato in tutta Europa, con diverse ristampe in Francia):

- Sala rettangolare con sedili digradanti a semicerchio: ispirazione classica intessuta di una lettura eminentemente rinascimentale;
- Ricostruisce la tripartizione dei generi di Aristotele affidandola ai tre fondali tipologici;
- Palcoscenico stretto e molto largo, con illusione di profondità, esplicitamente ispirato alla *frons scenae* romana. Dal teatro romano tuttavia il palcoscenico si discosta per due caratteri fondamentali:
 - o Rielaborazione della *frons scenae*, dalla quale vengono eliminate le colonne. La scena è sostituita da un'abile mescolanza di elementi pittorici e scultorei tutti tesi a rendere una impressione di profondità;
 - o Inclinazione del palco in avanti, sempre con finalità prospettica.

La recitazione avrebbe dovuto assecondare l'illusione prospettica e gli attori si sarebbero dovuti situare di fronte alla meraviglia prospettica, in modo da non romperne l'illusione.

→ Il Veneto è l'unica regione in cui lo spazio scenico avrà un esito stabile, con l'esempio dell'Olimpico vicentino (Terminato nel 1585, dallo Scamozzi, il quale realizza attorno al 1590 Sabbioneta, che rappresenta una evoluzione del teatro pur sempre privato a luogo pubblico, che si dà anche come decoro della città). Ma va anche considerato che il teatro di Palladio sarà comunque un'esperienza non tanto "imprenditoriale" quanto accademica.

Olimpico di Vicenza

Palladio – curatore, fra l'altro, dell'edizione di Vitruvio assieme a Barbaro - aveva rapporti di scambio intellettuale e formazione con Giovanni Maria Falconetto, della cerchia di Alvise Cornaro, il quale si era dedicato alla riesumazione filologica del teatro latino.

Il teatro di Vicenza è un esempio di perfetta integrazione fra struttura effimera e stabile (è infatti ligneo, a simulare marmo ed altri materiali) ed anche un compromesso integrale fra l'idea di spazio effimero della rinascenza e spazio della latinità.

Se la visione di Serlio è una libera interpretazione in chiave rinascimentale dello spazio romano, Palladio tenta la strada di un **approccio filologico** alla realizzazione architettonica, ispirata alle carte romane, a Vitruvio ed anche all'esempio ancora esistente del Teatro di Marcello in Roma.

Netta imitazione del mondo romano nell'Olimpico, che viene realizzato fra il 1580 ed il 1585.

1. Frons scenae alla latina;
2. Palcoscenico largo e stretto;
3. Platea semiellittica a gradoni;
4. Alzata fra palco e platea a formare l'orchestra.

Sui lati della scena compaiono inoltre i palchetti.

Maggiore elemento di diversificazione rispetto allo spazio reale della scena romana era l'eliminazione del fondale e la sua sostituzione con elementi architettonici reali, sapientemente combinati in prospettiva.

Inoltre vengono create delle fosse e degli spazi atti ad ospitare i periti, la cui descrizione compariva in Vitruvio: sono veri antenati, questi, della quinta mobile o variabile, che nel Seicento diventerà quinta prospettica.

Le strade convergenti sul retro della scena sono realizzate dallo Scamozzi.

Se Serlio aveva concepito la scena prospettica fissa, dunque non mutevole, si arriva ben presto all'idea di una scena variabile.

È Bastiano Sangallo (detto Aristotele, proprio per la raffinatezza dell'ingegno attribuitagli dai contemporanei) il primo a teorizzare una scena mutevole mediante l'uso dei periatti.

Il celebre architetto immagina la frammentazione dello sfondo prospettico in pianta centrale, da trasferire su congegni disposti ad arte sul palco, in modo da completare il fondale e favorirne il cambio rapido.

In questa metà del 1500 la scena classica ha una evoluzione verso il meraviglioso e Vitruvio comincia a sollecitare l'immaginazione dei teorici nelle sue descrizioni delle macchine da teatro.

Periatti Vitruviani + Quinte serliane → sul finire del secolo Joseph Furtenbach concepisce la prima quinta girevole (a partire dai suoi studi approfonditi, spesso, in loco, delle scenografie italiane).

Nicola Sabbatini (ma siamo già al Seicento) nella sua *Pratica di fabbricar scene* sintetizzerà questi metodi scenici ed abbandonerà finalmente il periatto per la assai più funzionale quinta scorrevole o *telaro*, in modo da coordinare più agevolmente i cambi, che in questo modo possono essere fatti anche "a vista"

1. L'assenza del sipario esigeva cambi di scena immediati, magari adottando qualche espediente per distrarre l'attenzione dello spettatore;
2. La scena architettonica limita di molto la versatilità dello spazio scenico, per cui con il tempo si tornerà alla scena bidimensionale, ma supportata da diversi congegni per la resa del meraviglioso. Si va verso la scatola ottica, almeno nella concezione ideale dello spazio.

Sempre nel 1585 Buontalenti sviluppa il teatro degli Uffizi, prova definitiva della modernità, attrezzato per rapidi e molteplici cambi di scena.

Sarà però il Seicento a fare del teatro una vera e propria *machina* dei sogni, predisposta a sceni proteiformi, esorbitanti e straordinariamente varie.

Nella II metà del XVI secolo Venezia si profila come la città dell'avanguardia teatrale: vi si sviluppa infatti una rete commerciale dello spettacolo con la costruzione dei primi esempi di teatri pubblici, ma anche con la realizzazione di numerose infrastrutture per la messa in scena di spettacoli a pagamento: le stanze da commedia, che ospitavano gli attori girovaghi.

In generale possiamo sintetizzare l'attività attorno allo spazio scenico nel XVI secolo in due direttrici fondamentali:

- Da una parte quella archeologico-intellettuale → restituzione dello spazio antico
- Dall'altra abbiamo una direttrice pratico-romanza → intesa a realizzare l'autoreferenzialità cortigiana ed in continuità con la pratica medievale della scena

Intermezzo → scena mutevole

L'intermezzo, per quanto possa sembrare una forma secondaria di spettacolo, per via del suo carattere intermediale, appunto, di transizione fra un "piatto principale" e l'altro, ricopre in realtà un ruolo importantissimo nello sviluppo sia della scenotecnica che dello spettacolo moderno in toto.

- Il cambio di scena porta alla ricerca ed all'invenzione di macchine complesse per eseguire i cambi a vista.

- Il meraviglioso, ma anche la totale libertà dal canone restrittivo della forma intermediale, porta ad un grado di sperimentazione impossibile in altre forme dello spettacolo.
- Lo stretto legame dell'intermezzo con la musica, la coreografia, il costume, porterà nel volgere di un secolo alla realizzazione delle prime opere musicali.

Da un ruolo strettamente riempitivo, inoltre, l'intermezzo diventa una sorta di contrappunto all'azione principale, presentandone la versione fantastica o parodica, oppure funzionando da contrappunto interpretativo/esplicativo.

Sarà tale e tanto il successo dell'intermezzo, che col tempo finirà per spostare in secondo piano la commedia regolare, diventando vera e propria estetica a sé stante.

L'intermezzo richiede l'invenzione della scena mutevole.

Il sistema prospettico della città si evolve e si sviluppa progressivamente l'arco scenico, elegantemente decorato, ma anche connesso all'evoluzione della scenotecnica e della semantica dello spettacolo.

L'arco scenico infatti:

- Consente la realizzazione di impianti invisibili al pubblico;
- Realizza una progressiva divisione dello spazio illusorio del palco con quello del pubblico.

Nella sua chiusura concreta, architettonica, dello spazio scenico l'arco di proscenio definisce anche l'arbitrarietà della finzione. L'espedito della cornice trae la sua origine proprio dagli archi delle entrate tardo medievali.

Ma anche concetto assai rinascimentale dell'illusione pittorica: la scena deve essere una simulazione integrale della realtà: come in un quadro di realizzano le scene.

Molto indicativo in questo senso il fatto che tutti i primi archi scenici sono rettangolari.

Il peritatto è la primissima istanza e manifestazione della mutevolezza della scena. Il loro sviluppo è appunto connesso alla pratica degli intermezzi, che alimentavano l'esigenza del cambio di scena.

Roma, 1513

Pietro Rosselli realizza il teatro del Campidoglio per celebrare la cittadinanza ottenuta dai Medici sotto Leone X. La rappresentazione nel grande teatro ligneo è il *Poenulus* di Plauto e vedrà le scene dipinte di Baldassarre Peruzzi.

Modello scenico unitario + varietà (semantica, formale, tematica, di genere) = panorama rinascimentale

Buontalenti: prime macchine e primi giochi illusionistici. La civiltà rinascimentale elegge il teatro a luogo privilegia dell'incontro e della meraviglia.

Mentre lo spazio nobiliare si configura sul modello classico filtrato da un punto di vista eminentemente rinascimentale, la scena professionale, il teatro della pratica, comincia ad organizzarsi attorno ad una rete di spazi pubblici per la rappresentazione: le stanze da commedia.

La commedia

Gli anni francesi furono utili all'architetto più che per la realizzazione di progetti concreti, per la stesura dei "Sette libri sull'architettura", che dopo la sua morte conobbero un grande successo europeo fino al 1600 inoltrato.

Nella prima produzione drammatica umanistica non era ancora in ballo (1) la questione del canone aristotelico né (2) quella della divisione in atti.

Finalità didattica:

- Rigore filologico ancor tenue;
- Disinteresse per una vera questione della rappresentazione.

Per capire quanto l'approccio filologico fosse ancora *in nuce* pensiamo al fatto che le commedie latine venivano riportate in prosa non per una scelta estetica, quanto per una fedeltà alla scrittura dei codici, in cui esse figuravano trascritte come in prosa.

Per Paratore:

«Ancora nel 1503-4 il prologo della Comedia sine titulo di Girolamo Morlini mostra incertezze sul concetto di commedia e tragedia e l'iscrizione di Catullo, Propertio e dell'Ovidio dell'Ars Amatoria nella categoria dei commediografi (onde meglio si spiegano i durevoli rapporti degli autori drammatici con Ovidio) si registra tuttora nei *Genealogiae deorum gentilium* libri del Boccaccio, quando già sembrava nettamente stabilita, col Mussato, col Trevet, con Lovato dei Lovati, con l'Epistola a Cangrande e col Petrarca, la costituzione culturale del canone esatto degli autori di tragedie e commedie. Ed ecco perciò, proprio riguardo al particolare posto in attenzione dal D'Ancona [l'utilizzo, cioè delle ottave, che sarebbe derivato dai misteri medievali e dalla letteratura popolare], i due felici rivali di Jacopo Nardi, una delle prime commedie cinquecentesche di rigida derivazione da Plauto e Terenzio, ospitare frequentemente l'ottava nelle sue scene; e anch'essa, nel prologo affidato plautinamente ad un personaggio simbolico, l'Improntitudine, esce nella dichiarazione: Ma la prima cagione | perch'io son qua venuta | è, che avendo veduta | una certa comedia, | o comedia, o tragedia | (dico delle moderne, | quale il nome discerne, | e non meriti o legge) | condotto ho questo gregge | di mimi e d'histrioni. Dovremo dire che anche nel Nardi è il voluto ricollegamento con la sacra rappresentazione, specie quando il suo linguaggio tecnico sfoggia termini (mimi, histrioni) della più pura tradizione teatrale classica?»

- Dal semplice ludus rapido, "di situazione" si arriva ad una costruzione più complessa degli intrecci; Persino la questione della recitazione era ancora di difficile interpretazione, per cui una errata interpretazione di Tito Livio, in cui si racconta che Livio Andronico da anziano si limitava a mimare la parte, mentre altri la cantavano per lui, fece sì che per quasi tutto il Quattrocento si ritenesse che in Roma questa fosse la pratica comune, e che il declamatore (recitator) era diverso dall'Hystrio. Si arrivò persino a ritenere che il grammatico Calliopus, grazie al quale ci sono stati trasmessi diversi codici terenziani, fosse appunto un recitator, ed infatti lo vediamo comparire nelle illustrazioni del *Terence des Ducs*.

Il modello filologico del teatro procede lento, ma senza ostacoli, e soprattutto non si pone inizialmente come rifondazione del fatto teatrale, ma esclusivamente in chiave archeologica.

Un impulso significativo verso la messa in pratica di una nuova commedia basata sui canoni del classico si avrà con una serie di eventi a catena:

- Riscoperta della poetica di Aristotele
- De architectura di Vitruvio
- Onomasticon del Polluce
- Commento di Donato a Terenzio (scoperto nel 1433)
- 1429: 12 nuove commedie plautine
- Mentre solo fra il 1502 ed il 1518 v'è la tiratura a stampa nella collezione aldina delle tragedie greche.

Sono proprio la *Poetica* ed il *De Architectura* a dare un nuovo impulso allo sviluppo dello spettacolo rinascimentale.

In questo contesto ricoprono un ruolo fondamentale le accademie, in particolare quella di Pomponio Leto a Roma, che si danno a gare di ricostruzione archeologica dei fasti spettacolari dell'antichità.

Un ruolo di indiscutibile ridefinizione dello spettacolo sarà inoltre rivestito dalle corti padane di Mantova e Ferrara, che già dal 1486 cominceranno a scrivere le pagine più importanti della grande avventura del teatro di corte.

Ariosto, *Cassaria*

"Il duca Alfonso, volendo dare in onore di Renata di Valois sposa del suo primogenito Ercole, richiese ad Ariosto [...] di approntare un volgarizzamento dei *Menaechmi* allo scopo di agevolare la successiva traduzione; e Ludovico promise a ciascun atto dei versi italiani.

Cosa analoga pare avesse fatto per l'*Aulularia*, forse rappresentata nel 1530. Per incarico del duca l'Ariosto avrebbe altresì volgarizzato le terenziane *Andria* ed *Eunuco*; ma di tutti questi lavori è rimasta solo la mera notizia.

È d'altra parte un fatto che in quegli anni si assiste ad un "revival" di interessi plautini e terenziani, che trova riscontro anche nella messa a stampa, ad opera dell'editoria veneziana, di vari volgarizzamenti." [pp. 55-56] Si tratta dei *Menechini* (1528), dell'*Asinara* (1528), il *Penolo* (1520), etc. tutti per i tipi di Pencio da Lecco e Zoppino.

Ferrara, 1508, nascita del teatro moderno:

Ricerca prospettica in pittura
Esegesi vitruviana

Cassaria di Ariosto
scene: Pellegrino da Udine

Edifici allineati non prospettici

La critica storica non è concorde nella descrizione delle scene immaginate da Pellegrino da Udine, che per alcuni avrebbe solo sintetizzato le mansiones medievali in una cornice unica, mentre per altri avrebbe già immaginato il fondale dipinto con prospettiva centrale.

Emerge nella Ferrara di questo periodo di grande elaborazione della commedia italiana la figura di Ariosto, forse primo uomo di teatro del Rinascimento, materialmente impegnato in tutte le fasi delle splendide messe in scena organizzate per la corte estense.

La Cassaria, prima commedia originale in lingua italiana, rappresentata nel marzo del 1508, sarà seguita da *I Suppositi* (1509), dal *Il Negromante* (scritto prima del 1520, ma rappresentato nel 1528), e da *La Lena* (1529).

Cassaria e *Negromante* scritte in prosa, vennero poi riportate in endecasillabi sdruccioli dallo stesso autore. L'autore produsse anche una quinta commedia, incompiuta, intitolata *I studenti*, poi compiuta dal fratello Gabriele (*La Scolastica*) e dal figlio Virginio (*L'Imperfetta*).

Cassaria:

Atto I

A Metellino due giovani benestanti, Erofilo e Caridoro, sono innamorati di Eulalia e Corsica, due serve cortigiane al servizio dell'aviduo ruffiano Lucrano, stabilitosi da un mese nella casa vicina a quella di Erofilo.

Erofilo pensa di riscattare l'amata Eulalia derubando Crisobolo, suo padre, di una cassa d'oro filato data in custodia al fedele servo del padre, Nebbia. Ad aiutarlo troviamo Volpino, servo astuto ed intrigante.

Atto II

Per riscattare Eulalia Volpino applica il piano del padrone e manda il faccendiere Trappola travestito da mercante, per dare in pegno a Lucrano la cassa al centro delle vicende della commedia.

Il piano però è più raffinato di quanto non avesse pensato Erofilo: Volpino ha pensato infatti di accusare Lucrano di Furto per poter così riscattare la cassa ed avere la fanciulla senza spendere il becco di un quattrino.

Atto III

Trappola si traveste da mercante ed attua il piano di Volpino, ma alcuni servi dello stesso Erofilo, all'oscuro del piano, per impedire al falso mercante di avere la fanciulla, bloccano Trappola e lo bastonano, sottraendogli Eulalia.

Lucrano intanto progetta di andarsene nel Negroponte.

Atto IV

Il padre di Erofilo torna inaspettatamente dal suo viaggio. Irrompe in casa di Lucrano per riavere la cassa, ma non riesce e viene cacciato in malo modo.

Nonostante Volpino tenti di scaricare la colpa della perdita del patrimonio sul fedele Nebbia, Crisobolo lo fa catturare e punire.

Intanto Fulcio, servo dell'altro giovane amoroso, Caridoro, intontisce Lucrano con minacce di morte, facendogli credere che una condanna a morte grava sulla sua testa.

Atto V

Lucrano, terrorizzato, fugge in casa di Caridoro e porta con se la giovane Corisca.

Fulcio intanto riferisce a Crisobolo d'essere stato accusato di frode per via della vicenda della cassa e gli spiega anche che il ruffiano Crisobolo è disposto a vedere il proprio silenzio.

La cifra elargita da Crisobolo sarà usata dai giovani per il riscatto delle fanciulle.

Notiamo:

- Contaminazione di elementi plautini e terenziani:
 - o personaggi - padri ricchi e avari, figli smaniosi per amore, servi avidi e più o meno furbi, ruffiani e meretrici –
 - o trama, ruotante attorno alla cassa preziosa alla quale (sul modello della *Cistellaria* di Plauto, la cui trama ruota, analogamente, attorno ad una cesta) allude il titolo, trafugata dal giovane Erofilo al padre mercante su istigazione del servo Volpino, per darla in pegno al lenone Lucrano e riscattare la schiava da lui amata, alle stesse facezie, che invece dovrebbero rappresentare la vera novità della commedia, secondo il Prologo: «piena / Di varii giochi che né mai latine / Né greche lingue recitano in scena».
- Non mancano spunti moderni e novellistici:
 - o Lingua ibridata e mescolata di inserti grotteschi, volgari, a simulare la varietà metropolitana dei gerghi. Menzioniamo certe battute furbesche o in lingua zerga (gergo furbesco) del ruffiano al suo servo (I, 7: «Spuleggia de non calarte in solfa per questa marca, che al cordoan si mochi la schioffia»: «rifuggi dall'andartene in giro a parlare di questa puttana, cosicché al minchione si possa giocare il tiro»);
 - o Allusione al moderno: in particolare citiamo quella all'insipienza dei governanti (IV, 2: «questi che ci reggono, che quando più [...] stannosi a grattar la pancia, vogliono dimostrare aver più occupazione»). Oppure possiamo citare le amare considerazioni sulla

condizione del cortigiano, e sulla corruzione della Curia romana. Lo stesso luogo dell'azione, Metellino nell'isola di Lesbo, appartiene come è stato notato più al "Levante" dei traffici veneziani che alla Grecia antica, e serve a contenere altri più evidenti e più o meno voluti anacronismi (ancora una volta, come in Terenzio): nomi di monete contemporanee, di un'osteria ferrarese ecc.

- Elemento a metà fra il classico, la novellistica e la cultura medievale è certamente l'uso dei "nomi parlanti".

La commedia è una libera rilettura in chiave ricombinante del teatro comico latino, unico modello da seguire per conseguire un divertimento ridanciano ma elegante e raffinato.

Accuse di Machiavelli ad Ariosto:

- artificio della lingua ripiena di (latinismi, idiotismi ferraresi, formule letterarie) e dunque lontana dal volgare parlato (*Dialogo intorno alla nostra lingua*);
- edonismo, della trama completamente ludica, solo parzialmente agganciata alla contemporaneità.

Cassaria però ha per pregio proprio gli elementi di gratuità, gioco e polimorfismo stilistico criticati da Machiavelli.

Sulla recita di *Cassaria* abbiamo la testimonianza di Bernardino Prosperi dell'8 marzo 1508 a Isabella d'Este-Gonzaga: «Ma quello che è stato il meglio di tutte queste feste e representatione, è stato la sena dove se sono representate, quale ha facto uno M.ro Peregrino depinctore sta col S.re, ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiesie, torre, campanili e zardini, che la persona non se può satiare a guardarla per le diverse cose che ge sono, tute de inzegno e bene intese, quale non credo se guasti, ma che le salvarano, per usarla del'altre fiate» (Catalano 1930, II: 83-84).

Delle recite estensi ricordiamo l'enorme sforzo realizzativo da parte dei famigli del signore, che sono un tutt'uno con la politica culturale ferrarese, quasi una diretta emanazione del principe.

Fra le due polarità dei *Menechini* (*Menaechmi*, 1486) nel cortile nuovo di Palazzo, visti già nella nostra precedente lezione (dove si gli spettatori meravigliati video in scena una "fusta", imbarcazione «con diexe persone dentro con remi et vela, del naturale»), all'allestimento della *Cassaria* di Ariosto nella Sala grande, con apparati di Pellegrino da Udine, si sviluppa l'arte matura della scenografia moderna.

Elementi antirealistici che qualificano in una struttura stilistica la commedia cinquecentesca, che possiamo derivare proprio da *Cassaria* e dalle altre commedie di Ariosto:

- Epicità di alcune enunciazioni dei personaggi, i quali sovente "pensano ad alta voce" e si esprimono per monologhi. Questo procedimento drammatico ha la funzione di riflettere i sentimenti e disegnare gli umori delle situazioni, ma forniscono anche utili informazioni sulla messa in scena ed agli spettatori sulle vicende.
- Presenze parallele, come nella scena medievale. Nonostante la compresenza in scena i personaggi si incontrano solo quando è utile allo svolgimento della trama. In caso contrario essi agiscono sul medesimo spazio ignorandosi vicendevolmente.
- Scena fissa, azione in esterni, anche nel caso di conversazioni confidenziali. Spazio della piazza e della città come centrale, oltre che vincolata alla sembianza scenografica.

Bibbiena, Calandria

Urbino, 1513 (in gennaio)

Calandria di Genga / Castiglione

La scena è qui di sicuro prospettica e dotata di quinte: lo sappiamo dalla minuta descrizione che ne fece il Castiglione stesso in una lettera all'amico cardinale Ludovico di Canossa.

La recita verrà ripetuta diverse volte: nel gennaio 1515, (scene di Baldassarre Peruzzi), per il Papa e Isabella d'Este, e nel 1548, in Lione, per Enrico II e Caterina de' Medici.

- Commedia regolare
- Lingua volgare
- Scena prospettica

Scene romane "reali" in cui la città campeggia come spazio privilegiato delle relazioni interpersonali → autoreferenzialità dell'élite nello spazio dello spettacolo.

Riferimento nel prologo a quello che comincia a diventare un modello: *La Cassaria* e *I Suppositi*

1. Commedia nova «in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; volgare, non latina».
2. Scelta del volgare come fatto estetico, che non richiede più le scuse che richiedeva in Ariosto (che comunque in nuce anticipava già le ragioni della difesa del volgare): lingua che Dio ci ha data, il volgare è l'unica dà pieno diletto ad un pubblico di spettatori «che tutti dotti non sono».

Collaboratore del Castiglione sul fronte di scene e coreografie troviamo Girolamo Genga, allievo di Raffaello.

Soluzioni scenografiche:

- «v'era finta una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri: strade vere, e ogni cosa in rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura e prospettiva bene intesa» (Castiglione) ad emulazione dell'apparato di Cassaria del 1508.
- Presenza delle moresche a fare da intermezzo fra gli atti: in scena vediamo delle apparizioni da festa profana:
 - o Una favola di Giasone con buoi vomitanti fuoco;
 - o Carri trionfali degli dei tirati da animali esotici e fantastici;
 - o Spazio teatrale totale, in cui la del pubblico è trasfigurata in una riproduzione di Urbino.
 - o Presenza di spettatori-cortigiani sul palcoscenico. Chi sta sul palco è altrove, a Roma, chi sta in platea è a Urbino, in particolare nel fossato del palazzo ducale, riprodotto nello spazio del pubblico. Non dimentichiamo che Castiglione è autore del Cortegiano, centro nevralgico della nuova corte come messa in scena totale, fin dentro le relazioni sociali.

Legame con il *Decameron* e i *Menaechmi*. Ma qui la trama classica è messa in secondo piano rispetto alla citazione boccaccesca.

Trama ai limiti del picaresco:

«Dopo il saccheggio da parte dei Turchi di Modone nel Peloponneso, due giovani gemelli di quella città, Lidio e Santilla, capitano a Roma all'insaputa l'uno dell'altra: lei, che si fa passare per maschio e ha preso il nome del fratello, vive in casa di un onesto mercante fiorentino, il quale pensa di dare la figlia in moglie a questo supposto Lidio; lui diventa l'amante di una signora romana, Fulvia. Lo sciocco marito di lei, Calandro, avendo notato il ragazzo che viene a trovare Fulvia vestito da donna, e sotto il nome di Santilla, smania di desiderio per lui credendolo femmina, e si affida a un astuto servo per poterla avere. Dopo una vertiginosa

girandola di scambi di persona, di incantesimi fasulli, di madornali bestialità del vecchio e di ingegnosi espedienti dei servi Fessenio e Fannio, la solita agnizione rimette a posto le cose: il vero Lidio sposerà la figlia del mercante, e Santilla tornata donna avrà come marito il figlio di Fulvia »

- Oscenità del tema, che si gode delle numerose occasioni di ambiguità sessuale insite nella trama a doppio travestimento;
- Carattere ludico, convenzionale, raffinato, in una parola *cortigiano* della composizione;
- Gioco astratto delle apparenze: i personaggi si vendono ma non si riconoscono, quasi a simulazione dell'ambiente della corte in cui il sembiante è sempre uno strato spessissimo applicato alla realtà del carattere;
- Povertà dei contenuti ideologici ed etici, celebrazione della sensualità;
- Subito riconosciuta dai contemporanei come un vero modello di sensibilità stilistica e trama perfetta nella conduzione del doppio intreccio:
 - o Teatro come meccanismo, perfetta macchina formale;
 - o Edonismo estetico, perfezione, simmetria, equilibrio aureo;
 - o Arte e vita, nella connessione dell'immaginario comico con quello della corte;
- Intelligenza ed astuzia al centro delle qualità cortigiane (umane).

Machiavelli, Mandragola

1518 e il 1520 (ma la datazione è dubbia ed oggetto di numerosi dibattiti), ciò che conta è che la commedia è scritta lontano dalle attività politiche, quando l'autore era caduto in disgrazia presso i Medici per via dell'esperienza della repubblica fiorentina e dell'amicizia col gonfaloniere Pier Soderini prima della caduta della repubblica nel 1512.

Fu forse rappresentata nel settembre del 1518, per il ritorno dalla Francia di Lorenzo di Piero de' Medici Duca d'Urbino con la sposa Maddalena de la Tour d'Auvergne, con due commedie di Lorenzo Strozzi: *Falargho*, e *Nutrice o Pisana*.

Ma rispetto alle altre due commedie appena trattate non abbiamo testimonianze precise circa l'allestimento e la sua qualità.

Forse allora parte del prologo è dedicata proprio a Lorenzo de' Medici, (già dedicatario del trattatello *De principatibus*)

se questa materia non è degna,
Per esser pur leggieri,
D'un uom che voglia parer saggio e grave,
Scusatelo con questo, che s'ingegna
Con questi van pensieri
Fare el suo tempo più soave,
Perch'altrove non have
Dove voltare el viso:
Ché gli è stato interciso
Mostrar con altre imprese altra virtue,
Non sendo premio alle fatiche sue»

Ed infatti sul frontespizio dell'edizione originale (lo stesso dell'attuale edizione Einaudi) abbiamo un centauro musicante, un Chirone (centauro saggio, studioso e benevolo) che ha mutato mestiere in menestrello.

Trama:

Callimaco, giovane fiorentino emigrato a Parigi dopo l'invasione di Carlo VIII, nella capitale francese è stato raggiunto da voci circa la bellezza sconfinata di Lucrezia moglie dello stolto Nicia Calfucci. Egli se ne innamora così "per fama" (il tema dell'innamoramento per fama è appunto un tema di lunghissima persistenza nell'immaginario novellistico). Decide così di tornare a Firenze, dove si giova dell'aiuto di un "parassito" - Ligurio – per avere la donna.

Ma Lucrezia è una virtuosa che difficilmente cedrebbe alle tentazioni dell'adulterio.

Così Callimaco deve trovare un espediente per possederla almeno una volta e convincerla della validità del proprio amore (e delle prestazioni d'un giovane, rispetto a quelle del vecchio stolto).

Così, dal momento che Nicia vuole un da tempo e non riesce ad averlo, Ligurio ordisce un tranello.

Callimaco dovrebbe farsi passare da imbonitore e medico e prescrivere alla donna una pozione a base di mandragola che ne farà la fecondità. Unico impedimento della pozione a base di mandragola, raccontano allo stolto Nicia, è che essa fa morire il primo uomo a giacere con la donna.

Si concorda dunque con Nicia di far giacere con Lucrezia un giovane preso dalla strada subito dopo l'assunzione della pozione.

Aiutati anche da Fra Timoteo, confessore avido di limosine, ma anche prontamente gabbato da Ligurio, che con le armi della dialettica lo tenta e poi lo ricatta, Callimaco travestito da vagabondo sarà condotto in camera di Lucrezia, dove svelerà identità ed amore convincendola della stupidità del marito e conquistandola.

Fonti:

- Calandria del Bibbiena

- Immancabili beffe erotiche del Decameron, (III, 6, in cui il giovane Ricciardo Minutolo riesce con un sotterfugio a diventare l'amante di una donna che non intendeva assolutamente ingannare il marito);

- Plauto e Terenzio (la cui possibile utilizzazione e modernizzazione Machiavelli aveva già dimostrata traducendo in fiorentino l'Andria, non sappiamo quando),

- Aggiunta a queste classiche fonti di ispirazione della commedia anche gli elegiaci latini (letti all'Albergaccio al tempo della stesura del Principe) con cui Machiavelli costruisce gli umori ed il patema di Callimaco innamorato.

Diverse le griglie metaforiche che vorrebbero trovare riscontri di attualità politica nelle vicende intricate di Firenze. Tali letture metaforiche vengono soprattutto dall'impulso all'avidissimo perseguimento dei propri fini che osserviamo in tutti i personaggi (e, paradossalmente, meno di tutti proprio in Callimaco).

Lucrezia → Firenze,

Callimaco di ritorno da Parigi («signore, padrone, guida») → Lorenzo de' Medici duca d'Urbino,

Nicia → Pier Soderini (che come lui aveva una moglie giovane e bella, e un vano desiderio d'aver figlioli),
confessore → Savonarola.

In un programma di assecondamento e captatio benevolentiae della signoria fiorentina.

Comicità rarefatta, presente non nella trama in sé, ma nell'uso della lingua e dal sottile intrecciarsi delle metafore sessuali

- Il fiorentino "dialettale" di Nicia (e le digressioni in una lingua che vorrebbe esser colta ma che riesce a sembrare solo ridicola)
- il linguaggio da bottegaio e da teologo di Timoteo, a smascherare la profonda volgarità di personaggi socialmente "rispettabili",

La scarsa teatralità della Mandragola nel senso tradizionale dell'espressione (movimento di attori, colpi di scena, ecc.) rimpiazzata da teatralità sottile, che privilegia il momento del desiderio e del progetto, oppure le inquietudini continue di Callimaco.

Callimaco → leader, che innesca l'azione, ma ne resta fuori, quasi occupato da più alte inquietudini

Lucrezia → incarnazione della virtù machiavellica, tendente al bene, ma è pronta ad imparare dal reale che è crudele ed amaro, capace così di adattarsi al tempo ed alle circostanze.

«Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito [...] e la tristizia del mio confessore mi hanno condotta a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio iudicare che e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l cielo vuole che io accetti» (V, 4).

Alla fine tutti contenti, pure nelle sordide circostanze:

- Nicia ha il sospirato "naccherino"
- Callimaco Lucrezia,
- Lucrezia del sesso vigoroso
- Timoteo i quattrini per la chiesa,

Restano però meschini: «Uno amante meschino, / Un dottor poco astuto, / Un frate mal vissuto...», come ci informa il Prologo.

« Il **parassita rappresenta così, come la figura del frontespizio, il Chirone che i tempi si meritano**: ma la sua sapienza trova ironicamente sul palcoscenico miglior esito di quella di Machiavelli candidato a consigliere dei Medici nel 1513-16: ristrettosi il campo dalla scena vasta e desolata dell'Italia contemporanea alla mediocre cerchia fiorentina di Messer Nicia (ma l'avvertimento del Prologo, «Questa è Firenze vostra; / Un'altra volta sarà Roma o Pisa: / Cosa da smascellarsi per le risa», non riguarda soltanto l'apparato), la virtù politica trionfa ancora dove e come può, cioè nella chiesa-bottega di Timoteo e in camera da letto di madonna Lucrezia.

Dopo la probabile rappresentazione fiorentina del 1518 o del 1520, e una romana ancora nel 1520 di cui dà notizia il Giovio, la Mandragola (intitolata nella prima stampa *Comedia di Callimaco et di Lucretia*, ma presto famosa col titolo che le è rimasto) fu replicata a Venezia nel carnevale del 1522 con tale successo che la prima recita non andò oltre il IV atto per la troppa ressa, come ricorda il Sanudo, e di nuovo nel 1526, quando, come abbiamo visto, eclissò i *Menaechmi* di Plauto rappresentati da una compagnia rivale. A Firenze fu allestita nel 1525 in casa di Bernardino di Giordano al canto di Monteloro dalla Compagnia della Cazzuola, con scene di Andrea del Sarto e di Bastiano da Sangallo detto Aristotile; per il carnevale del 1526 il Guicciardini, presidente della Romagna al servizio del papa, intendeva metterla in scena a Faenza, e scambiò varie interessanti lettere con Machiavelli, che per l'occasione compose quelle cinque canzoni, da dirsi all'inizio e tra un atto e l'altro, che figurano in tutte le edizioni moderne della commedia. Richiamato

Guicciardini a Roma da Clemente VII, il progetto non andò in porto: esso resta un significativo documento della sua ammirazione per la commedia dell'amico. »

Da Ferrara il modello propulsivo del teatro comico italiano:

- a. Spazio unitario e particolare vs. Lo spazio universale e frammentato del teatro medievale;
- b. Adozione della lingua volgare;
- c. Recupero del modello latino, prima pedissequamente e via via con modalità maggiormente ancorate alla realtà;
- d. Spettacoli privati e legati alle manifestazioni di celebrazione della signoria;
- e. Progressiva evoluzione dell'intermezzo nel contesto dello spettacolo totale della festa, *all'interno della quale* si colloca lo spettacolo teatrale.

Sovrapposizioni del continuum storico.

Il trentennio a partire dall'inizio del secolo (1500/1530) rappresenta il momento di maggiore fertilità dell'arte drammatica.

[Ricapitoliamo il discorso sulla drammaturgia]

Il movimento successivo al revival antico che abbiamo visto nel corso dell'Umanesimo, si deve, naturalmente, alla fissazione delle regole dei volgarizzamenti da parte di Ariosto, che infine si spinge ad adattare a quel linguaggio brioso e vagamente classico prodotto dalla fusione trama umanistica / volgare, i frutti della sua fantasia.

È il tempo della *Cassaria* e dei *Suppositi*. Il passo successivo è **l'innesto delle tematiche novellistiche e boccacesche nei nuovi testi drammatici**. Apice di questo filone prima toscaneggiante e poi romano è, naturalmente la *Calandra* del Bibbiena, splendido prototipo di commedia, perfettamente teso in una letterarietà tutta teatrale, in cui alla parola corrisponde sempre l'efficacia del gesto e dell'allusione. Il successo è enorme e raggiunge il suo apice dopo la morte dell'autore, diffondendosi finanche in tutta Europa.

La commedia classicheggiante è l'unica avanguardia letteraria e si muove sul duplice fronte propagandistico della tiratura a stampa e della rappresentazione.

Tipi contrapposti + movimento → la scrittura riveste ancora un ruolo subalterno alla pratica scenica.

Problema centrale resta ancora la lingua:

- Dotta;
- Colloquiale nei numerosi inserti rusticali → il dialetto era inteso a rendere più succulenta la messa in scena

Commedie del "canone" (ma in realtà già di per sé esorbitanti dal canone):

- Ariosto, *Cassaria* → scena e città
- Machiavelli, *Mandragola* → libertà dell'uomo
- Bernardo Dovizi da Bibbiena, *Calandria* → introduzione del tema novellistico a teatro, fino a quel momento appannaggio del solo genere farsesco, che pure aveva raggiunto un livello ormai al di là della semplice espressione volgare e grottesca, con l'importante esperienza senese della Congrega dei Rozzi.

Nella Calandria l'articolazione è tutta interna alla città e l'intreccio è di tale compattezza ritmica, da diventare un archetipo della commedia regolare.

Venezia: attualità e antichità delle forme e delle pratiche

"Ritardo" iniziale della città lagunare nell'adesione ad un modello teatrale più maturo, recuperato però facilmente, grazie all'importanza commerciale e politica di Venezia ed alle sue condizioni politiche e civili:

- Patriziato vario e "democratico", capace di investire sostanze consistenti nelle rappresentazioni (e, *au contraire*, nessuna situazione di accentramento del potere e monopolio spettacolare);
- Scambi commerciali e società della libera impresa;
- Atteggiamento censorio piuttosto moderato delle istituzioni (censure nel 1508, 1521, 1530), subito ritirate;
- *Melting pot* della città lagunare.

Spettacolo veneziano: compagnie della calza, momarie.

Compagnie della calza:

- associazioni di giovani e ricchi patrizi, dotate di regole e statuti;
- membri caratterizzati calzamaglia con la gamba destra "a quartieri di vari colori" (dove il nome);
- titoli "per attributo": I Reali, i Cortesi, i Fedeli, i Solenni, gli Immortali, i Valorosi, gli Eterni, gli Accesi, i Zardinieri. Carpaccio e Sanudo sono le nostre fonti principali;
- Celebrazioni di carattere profano e medievale, per accoglienza delle delegazioni, ma anche per occasioni private;

Diverse dallo spettacolo medievale soprattutto per la rappresentazione delle momarie.

latino Momos, (il satiro) + mumi, (maschere) = pantomime lussuose con consistenti inserti recitativi e l'intervento anche di attori professionisti come Zuan Polo o Cherea.

Simbologie dell'élite, ma esposte in modo così raffinato, da coinvolgere gran parte della cittadinanza in uno spettacolo incantatore ed illusorio.

In Venezia il carro diventa talvolta macchina galleggiante.

Teatro rotondo delle cronache di Francesco Sansovino per la momaria dei Sempiterni che «rappresentò in Canal Grande la macchina del mondo, nel mezzo del quale essendo vacuo e regalmente addobbato d'oro e di seta, furono 200 elettissime gentildonne, le quali ballando al suono di ben cento stromenti musici, erano tirate dolcemente da palischermi et altri legni per lo corso dell'acqua».

Apripista di questa teatralità a metà fra la strada fra la visione letteraria della scena e l'istanza festiva e stradaiola è il comico Cherea, il quale recita commedie classiche pur essendo alla base un buffone.

Ed è proprio questo l'aspetto originale della mercantile Venezia, la varietà dei repertori, per cui questi attori affrontavano qualsiasi testo da Plauto e di Terenzio, appunto fino alle egloghe dialogate, ai contrasti medievali, alle farse.

Si profilano le prime figure professionistiche della scena: Domenico Taiacalze e Zuan Polo, oltre che il già citato Cherea.

Panorama molto fecondo: da una parte lo sviluppo della pavana nell'opera letteraria e performativa di Angelo Beolco meglio noto come Ruzzante, dall'altra anche la produzione di commedie in dialetto di straordinaria modernità linguistica, compositiva, tematica.

- *La bulesca*, commedia di criminali e malavitosi è recitata dai Zardinieri nel 1514;
- La straordinaria *Veniexiana*, composta secondo Giorgio Padoan nella seconda metà degli anni trenta, ma di cui non abbiamo notizie di messa in scena.

«Bule, innamorato della prostituta Marcolina, è tenuto sulla corda da lei; ed il bravo, spalleggiato da amici, fa una chiassata sotto la casa della donna, dove si trova Fracao, che ha insultato e minacciato un amico di Bule e Bule stesso. La rissa è interrotta dall'arrivo di un autorevole Misser, che obbliga tutti alla pace.»
[padoan, p.83]

- Ambientazione realistica per questo atto unico di situazione: nomi dei personaggi e riscontro in episodi della vita della città lagunare («e tutta pieni di spunti realistici è la sosta all'osteria "da Meneghina a San Martin» (presso l'Arsenale), dove i bravi bevono "del bon" e assaggiano "una sonda de melon", un "vuovo duro", "un pezo de murlaco", "un buzolao")
- Azione povera, ma ricca di spunti teatrali;
- Tratteggio assai preciso della prostituta, la quale, nell'invaghimento dei clienti ricchi sogna la prospettiva di una vita padrona di se stessa «senza più patire i taglieggiamenti del bordello o lo sfruttamento del protettore»
(Oh, tasi, cara Zuana! L'è pur velo / esser so dona, essere in casa soa: / e no scovar e questo e quel bordelo. / Ché s'ti vadagni una vesta l'è toa; / ma là bisogna refonder del terzo, / e soto a questo e quel sempre zoa [suda]. / Trovar me bisognava Alvixe Verzo / tre lire o quatro: edesso tuto è mio, / né 'l partiso per quarto, né per terzo)

La *Bulesca* resta un esempio tuttavia isolato, di cui riteniamo certamente i tratti salienti che poi caratterizzarono un genere di moda, ma assai corvivo, rispetto al prototipo.

Interesse documentario, dunque, che testimonia,

- la moda dell'epoca
- le fonti ruzantiane
- il gusto realistico del pubblico veneziano, che sta formando un vero mercato dello spettacolo.

Anche la *Veniexiana* (scoperta solo nel 1928 in un codice marciano) consiste di una situazione molto semplice.

Julio, di professione mercenario, è oggetto del desiderio di Valiera, sposata. La donna, attraverso la domestica Oria gli dà appuntamento. Anche Anzola, però, vedova, desidera il giovane e sempre valendosi della serva Nena e di Bernardo, povero cristo bergamasco, riesce ad adescarlo in casa sua proprio nelle ore dell'appuntamento con Valiera, che attende Julio invano.

La sera dopo Julio tenta di vedere Valiera, che lo scaccia e che poi, pentitasi, lo riattira a sé la sera seguente, non senza una lunga spiegazione.

Siamo distanti, come si vede, dalla commedia ludica prodotta fra Ferrara, Mantova e Firenze: l'azione è semplice, quasi elementare, e semmai nella *Veniexiana* riscontriamo una incredibile attenzione per il tratteggio delle relazioni.

È questa una commedia anomala, d'ambiente e di situazione, più che di azione. Ed è davvero stupefacente il modernissimo approccio chiaroscurale, in una situazione sempre notturna e serale, intrisa di umori saturnini e malinconici.

Della *Venexiana* ci rimane anche il tratteggio quasi impressionista della città, finemente abbozzata nei luoghi reali dell'epoca (e la commedia sembrerebbe proprio un fatto di cronaca più che di *fiction*, come viene espressamente dichiarato nel prologo: «Non fabula non comedia ma vera historia»).

E poi, ancora, l'uso della lingua, intesa a caratterizzare dialettalmente i personaggi.

Angelo Beolco, Ruzzante

Recita da parte di «nobiles iuvenes patavini»:

- Studio di Padova (e rapporti stretti con Alvise Cornaro);
- Origini nobili (padre medico, benestante; Ruzzante è anche amministratore di terre e proprietà)

Riapertura dell'Università di Padova (1518), dopo la guerra di Cambrai → ripresa della tradizione goliardica

- Poesia pastorale (*Arcadia*, Sannazzaro del 1502);
- Lingua maccheronica e mariazi in chiavi di satira antivillanesca;
- Contrasti dialettali.

La *Pastoral*, del 1517-18, è "commedia alla villana" ove si irridono le tendenze del Terzo genere, quello piacevole e pastorale.

Nella cornice del sogno d'un villano si articola l'incontro-scontro fra un gruppo di pastori raffinati, sul modello arcadico, i quali si esprimono in terzine ed altri pastori ben più prosaici, ignoranti e bizzurri. Milesio, suicida per amore, Mopso, creduto morto per il suo carattere svenevole, Arpino che tragicamente vuol seppellirli. Sul fronte dei bizzurri troviamo invece Ruzzante e Zilio, (frottola pavana) e un medico bergamasco chiamato da Ruzzante che, rianimato Mopso, aiuterà lo stesso Ruzzante ad ammazzare il padre lamentoso ed avaro con un intruglio, lasciando al figlio tutte le sostanze.

Contro:

l'affettazione pastorale;

la rozzezza del contadino;

la volgarità del medico.

Fin da subito Ruzzante incentra il meccanismo della sua comicità nel comico verbale, in quel particolare tipo di comico, proprio della farsa, in cui il riso scaturisce direttamente dalla confusione di lemmi o dalla sfasatura fra aree semantiche (e.g. Arpino invoca Pan e Ruzzante risponde: «Tu me vuò dar del pan? Mo sù, anagun» ["andiamo"]) (Padoan).

Molto importante: legame fra autore ed attore. Ruzzante compare anche fuori dalle recite dei suoi drammi come Ruzzante, appunto, personaggio ben caratterizzato del villano ignorante e faceto, in una fusione perfetta fra performer e parte eseguita che sarà tipica della Commedia dell'Arte, che proprio in questi anni comincia a svilupparsi.

Betìa è invece un mariazo di lunghezza esagerata, con trama assai complicata e tendente alla digressione (nei singoli episodi rinveniamo diversi canovacci farseschi di origine anche francese) ed ha per obiettivo l'amor cortese, qui degradato ad una grottesca storia di risse e tradimenti più o meno scoperti, con la

conclusione del tutto in una unione adultera a quattro, in seno alle nozze celebrate fra questioni di interesse e furti.

Sperone Speroni definirebbe quelle di Ruzzante come «commedie di amori e nozze contadinesche, onde ne ridano i gran signori». Me è proprio a partire dalla *Prima Oratione* e da *Betia* (1521 / 1525-26) che l'istanza comica di Ruzzante non è più una superficiale messa in ridicolo del costume rusticale, ma una vera polemica naturalista, una presa di posizione per il mondo della miseria, all'epoca profonda e radicata in una campagna veneta ancora gravata dai resti della lunga guerra di Cambrai.

«“poetica della snaturalité”, baluardo e compenso dei contadini contro «el cancaro» che in varie forme (fame, carestia, guerra, saccheggi dei soldati, angherie dei cittadini) travaglia «el roesso mondo» - l'universo, e rovescio, mondo.»

La *Prima Oratione* è composizione occasionale, scritta per accogliere il neocardinale Marco Cornaro nella villa del Barco. Vi si suggeriscono al cardinale una serie di provvedimenti utili a migliorare la vita di quella terra, come la castrazione dei preti...

Il personaggio di Ruzzante va insomma verso una critica politica, solidale con la condizione contadinesca e con l'alienazione dell'uomo comune, schiacciato fra le due terribili morsi della fame e dell'ignoranza cui lo hanno destinato nobili e padroni.

Il grottesco del contadino diventa sempre più un riso amaro e si distanzia dall'intrattenimento corrico dei personaggi in farsa.

La produzione successiva di Ruzzante è quella più matura dell'autore e performer pavano.

Tre Dialoghi: Dialogo facetissimo (1529), *Bilora* e *Parlamento di Ruzante che l'era vegnù de campo* (1530).

Bilora

Storia del contadino Bilora che, provato dagli stenti e dalle privazioni della guerra, per recuperare la moglie Dina, fuggita con un ricco usuraio veneziano, Andronico, prima riesce a parlamentare con lei, ottenendo solo la pietosa elargizione di una somma per mangiare. Bilora spenderà le sostanze all'osteria, e completamente ubriaco, ucciderà nottetempo Andronico.

Qui la lingua multipla della Pastoral è ripresa per mettere però in contrasto il conflitto insanabile fra rustici e nobili: contrasto che emerge in particolare nella scena in cui Pitaro, zio di Bilora, gli descrive come deve comportarsi al cospetto di un cittadino.

Città come selva pericolosa per il contadino. Vicenda comica, ma a tratti amara, oscura.

Parlamento

La trama del *Parlamento* è analoga a quella di Bilora. Ruzante, si arruola nell'esercito sperando di trovare uno stipendio sicuro, ma poi diserta e va in città nella miseria più nera. Cerca Gnuia, la compagna che ora vive in città con uno sfruttatore.

Allontanato crudelmente dalla moglie («Se me bastasse un pasto a l'anno, te porissi dire. Mo el besogna che a' magne ogni dì...», sc.III). Stavolta il contadino, a tratti beffardo e vanaglorioso, dovrà subire la beffa del bravaccio, che oltre ad averlo fatto cornuto, lo bastona violentemente.

La conclusione è tutta incentrata sulla faceta fanfaronaggine di Ruzante, che non vuole ammettere la sua inferiorità fisica.

« Alla violenza della storia, che ormai gli preclude ogni possibilità di esistenza normale, Ruzzante oppone, con una specie di autoinganno istintivo e calcolato insieme, la sua propria "contro-storia", che tende, almeno nell'immaginazione, a rovesciare il «roesso mondo»: neppure più una commedia dunque, ma un

sogno di commedia, attraverso il quale il protagonista può accedere dal suo ruolo effettivo di vittima miserabile, a quello, duplice, di derisorio eroe e spettatore.» [Franco Fido]

Moscheta (in 5 atti)

Nella *Moscheta* si inizia sempre con una situazione legata alla miseria della guerra. Ruzzante e la moglie Betia si sono rifugiati a Padova. Fatto cornuto dal compare Menato, Ruzzante, con il suo fare fanfaronesco e vuol provare la fedeltà della moglie.

Qui vediamo il capovolgimento del comportamento “urbano”, cittadino, esposto nelle commedie regolari. Per cui lo strattagemma del travestimento adottato da Ruzzante, che si presenta alla donna parlando “moscheto”, italiano, ed offrendole denaro per congiungersi con lei, fallisce e la donna prima dimostra di essere disposta a prostituirsi e non appena svelato l’inganno si darà a Menato e ad un soldato cui Ruzzante aveva cercato di giocare una truffa.

Il villano è insomma obbligato non solo a sopportare la sua condizione, ma deve anche rassegnarsi all’idea che ogni tentativo di inurbamento ed affrancamento dalla sua stoltizia non è che un passo verso altro bastonature e corna.

Qui Ruzzante torna al canone della commedia regolare, ricomponendolo, però in funzione parodica e citazionale (per cui la scena del fraintendimento fra la moglie e la mula dietro la porta di III, 4, ricorda il dialogo per doppi sensi della chiave che si trova in *Calandria* III, 10)¹

Lettera ad Ercole d’Este duca (1532), ove Ruzzante annuncia di arrivare con la sua compagnia e chiede che le sue commedie siano allestite da Ariosto.

Piovana → *Rudens* plautino

Vaccaria → *Asinara* plautina

Cambia il personaggio, (Garbinelo in una e Truffo nell’altra).

Anconitana (1534-35?), commedia urbana ad intreccio “regolare” dove torna il tipo di Ruzzante, integrato però in una logica drammatica d’ambiente, più prossimo alla letterarietà dei servi plautini o della commedia.

¹ TONIN Chi è quel?

RUZANTE A' son mi. Dè-me la mia femena, ch'a' son mi, quel vostro amigo, ch'a' la son vegnúa a tuore.

TONIN A' no l'ho ach governada. Aspetta un po'.

RUZANTE Mo' che fè-vu? Dè-mela pur cossí.

TONIN A' ghe vòl fà stà bass ol pil. A' ghe 'l sbati.

RUZANTE A' no m'intendí. Vegní un po' chialò dall'usso.

TONIN A' 'gh vòl metí la gropera, e la no vol stà ferma. Fat in zà, beschia!

RUZANTE Poh, el no intende, sto cristian. Aldí-vu? O sier soldò!

TONIN Oh, l'è fastidiosa! La no 's vol lagà governà.

RUZANTE El no m'ha gnan intendú. El cre' che dighe la mula.

TONIN Oh, vegni 'l cancher!...

RUZANTE Che, an?

TONIN L'ha fracassada tuta la bardela denanz.

RUZANTE Te 'l dissí che 'l no m'aéa intendú? El cre' che dighe la mula.

TONIN Che? Che no v'intendi? A' meti in orden la mula; mo' el bisogna che tu 'm laghi ficà u ciod in la bardela, ché l'è tuta fracassada.

RUZANTE Pota del'intendere! A' 'l bisogna che 'l laghe rivare. A' porae çigare cossí mil'agni, che 'l no intenderae.

Moa, vegní-vu an?

TONIN A' no cati ol bus del'ardigiò dela çengia, che vegni ol cancher!...

RUZANTE An? Che fèvu?

TONIN Ho rivàt ades ades.

RUZANTE H 'í-vu rivò, ancuò? A' sarae mo' regonò, con disse questú, la noíza.

TONIN Làghe-m pià u po' de fiat. Cancher a sta beschia! A' bisogna ch'a' te la meni a mà, perché l'è fastidiosa.

RUZANTE No possé-vu mè pí intendere, pota d'i balurdi!

TONIN A' vegni ades, mo'.

RUZANTE O cancaro ale mule! A' no digo mula, a' dighe mia mogiere de mi. È-la chialò da vu?

Testamento ruzantiano del 1536 *Littera a Messier Marco Alvarotto*, da recitarsi ad Alvise Cornaro ove si racconta nel pieno della tradizione cuccagnese e bengodiana di un sogno di felicità.

Barba Polo, avrebbe mostrato a Ruzante il podere di Madonna Allegrezza, i cui abitanti, vivono onestamente in armonia col tempo, di cui sanno godere «un'ora di vita di uno che sappia di esser vivo, è più vita, e più lunga, di quella di uno che viva tutta la sua vita e non sappia mai di esser vivo...».