RECENSIONI

Ferguson, Ronnie. *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzzante). Text, Context and Performance*. Ravenna: Longo Editore, 2000. Pg. 24., ISBN 888-8063259-0. L. 50.000.

Agli anni settanta e ottanta appartiene principalmente la rifondazione degli studi ruzantiani, mediante il recupero dell'erudizione di fine Ottocento da una parte (da segnalare la data 1965 della raccolta, a cura di Gianfranco Folena, degli *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana* di Emilio Lovarini: Padova, Antenore) e la rigorosa e metodica applicazione di moderni strumenti storici e filologici alla vasta mole del materiale superstita in biblioteche e archivi. Fermo restando lo straordinario valore della monumentale edizione del *Teatro* di Ruzante procurata da Ludovico Zorzi (Torino, Einaudi, 1967), sono state le edizioni critiche condotte con atteggiamento più conservativo nei confronti delle testimonianze d'epoca, a partire dai due volumi curati da Giorgio Padoan (*La Pastoral. La prima oratione. Una lettera giocosa*, Padova, Antenore, 1978; *I dialoghi. La seconda oratione. I prologhi alla moschetta*, ivi 1981), a consolidare una fortunata stagione di studi linguistici ruzantiani le cui basi erano state gettate da Marisa Milani con due importanti e pionieristici studi (*Note sulla lingua del Ruzante*, "Atti dell'Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 102 (1963-64): pp. 517-552; "Snaturalité" e deformazione nella lingua teatrale del Ruzzante, *Quaderni del Circolo filologico linguistico padovano*, 2, (1970): pp. 111-202).

Fuori d'Italia, spetta principalmente a Linda Carroll aver riportato Ruzante sull'agenda degli studi sul Rinascimento veneto, sia pure in forme perlopiù estranee all'approfondimento linguistico e filologico e con angolazioni ideologiche spesso azzardate, specie nel volume *Angelo Beolco (Il Ruzante)* (Boston: Twayne, 1990). Il presente lavoro di Ronnie Ferguson si presenta come una sintesi del rigore documentario imposto dalla tradizione esegetica italiana e dello sguardo d'insieme caro alle monografie anglosassoni, sostenuto qui da un puntiglioso aggiornamento biobibliografico. Questo connubio avviene peraltro in conformità a un carattere peculiare della ricezione di Ruzante, autore che come pochi altri riesce a conciliare la tradizione tutta italiana dell'espressionismo dialettale con una cospicua fortuna estera, ricostruita puntigliosamente da Ronnie Ferguson nel capitolo 2, dedicato a *Reception: Critical and Production History* (si vedano in particolare le pp. 103-106).

Del *corpus* teatrale ruzantiano Ferguson fornisce un utilissimo regesto suddiviso per schede, una per ogni opera, nel cap. I (pp. 10-72): vi trovano spazio non solo campi descrittivi (varie titolazioni, *dramatis personae*, lingue e dialetti impiegati ecc.), e coordinate filologiche (testimoni superstiti, edizioni antiche e recenti, bibliografia), ma anche sezioni discorsive dall'articolazione meno rigida, dove si fornisce una dettagliata sinossi dell'opera e ne vengono considerate le fonti, la struttura e lo scarto rispetto alla tradizione disponibile all'interno dei generi coin-

volti. Alla storia della tradizione viene dunque riservato uno spazio considerevole, ma quasi esclusivamente analitico, con trattazione separata dei testimoni manoscritti e a stampa. Pur rinunciando, con la sola eccezione di una quindicina di *Comments on the Textual Tradition* (13), a ricostruire il contesto tradizionale del teatro ruzantiano, Ferguson delinea una partizione che sembra corrispondere alla vistosa spaccatura (anche cronologica) tra un *corpus* manoscritto, limitato ma databile in gran parte a un periodo in cui l'autore era ancora in vita, e le molte edizioni, tutte postume, ma di affidabilità presumibilmente alta se occorre considerare la biblioteca dei Cornaro come «the likeliest source of the manuscripts on which Giolito and De Alessi [gli editori delle *principes*] worked» (14).

Il capitolo successivo (*Biography and Patronage*, 107-120) affronta in maniera sintetica, ma saldamente ancorata al dato documentario, la complessa biografia ruzantiana e il decisivo rapporto con Alvise Cornaro (alla cui ascesa economica e politica è dedicata la seconda parte del capitolo), quali emergono dal vastissimo materiale offerto dai *Diari* di Marin Sanudo (su cui cfr. anche le pp. 73-74) e dalla vivace ricerca archivistica fiorita in Italia. La ricostruzione dell'ambiente patrizio in cui avvenne la formazione e l'attività teatrale di Ruzante, un *outsider* cui la lunga frequentazione dei Cornaro aveva garantito il libero accesso ai piani alti dei circoli culturali e universitari tra Padova e Venezia, costituisce la necessaria premessa alla corretta definizione e contestualizzazione dello spazio teatrale in cui tale attività s'inserisce, promossa dalle *Compagnie della Calza*, libere associazioni di benestanti appassionati, e accolta come attrazione principe di feste e banchetti (almeno fino al tentativo dell'austero doge Andrea Gritti di proibire l'intrattenimento teatrale a Venezia dopo le controverse *performances* conviviali allestite a Ca' Priuli nel 1530 (114-116)).

Basta una breve rassegna dei più noti protagonisti delle scene veneziane, a partire da Cherea (il lucchese Francesco de' Nobili, acclamato protagonista del *revival* plautino sulla Laguna), per rendersi conto di quanto marginale l'uso del dialetto fosse rispetto al toscano prima delle innovazioni del Beolco, i cui antecedenti diretti devono essere individuati nei principali filoni dell'improvvisazione buffonesca, le farse denominate — a partire dai protagonisti, rispettivamente il goffo contadino e il *miles*, vero o presunto, *gloriosus* — *villanesca* e *bulesca*. Tali ingredienti sono più immediatamente riconoscibili nelle prime opere ruzantiane, la *Pastorale* il *Parlamento*, la cui pluralità dialettale era ancor più idonea a suscitare meraviglia nell'uditorio patrizio, come fatto pressoché ignoto prima del Beolco e destinato a diventare un marchio distintivo (e rappresentativo della mescolanza linguistica e culturale presente nel grande bazaar lagunare) del teatro veneziano del Rinascimento.

Alla valutazione dello scarto rispetto a generi e tradizioni preesistenti, e in particolare al riconoscimento di ingredienti tonali, tematici e strutturali riconducibili alla prassi buffonesca è dedicata gran parte del cap. IV (*Explorations of Genre and Language*), che offre anche alcuni concisi ragguagli sulla tradizione padovana dei contrasti e dei *mariazi*, particolarmente pertinente per l'inquadramento delle ruzantiane *Fiorina* e *Betia*, ma più in generale delle numerose scene a due in cui il personaggio principale (Ruzante, Bilora) intrattiene con la controparte femminile (Gnua, Dina, Betia) dialoghi caratterizzati dal forte tasso allusivo e da una concezione comicamente materialistica del commercio amoroso. A partire dal prima-

to del modello popolareggiante, Ferguson si chiede giustamente per quale motivo Ruzante, proprio nel momento di maggior prestigio del modello strutturale classico (caratterizzato dalla partizione in cinque atti) «had pursued his own agenda throughout the 1520s, solely within the confines of 'popular' theatrical traditions» (139) e individua nel soggiorno ferrarese (1529-32, cfr. p. 77) la svolta verso impianti più conformi alla moderna voga classicheggiante, sottolineata dall'adozione di sfondi urbani e da precisi richiami intertestuali. Se questi ultimi, nella campionatura offerta da Ferguson alle pp. 140-150, sottolineano la pari familiarità del Beolco con i modelli latini e con quelli contemporanei (su tutti, la *Calandria* di Agnolo Dovizi detto il Bibbiena), solo con le ultime opere in cinque atti (*La Vaccaria* e *L'Anconitana*) può dirsi compiuto il processo di assimilazione e adeguamento alla commedia 'regolare', che non è solo strutturale ma linguistico, con il toscano dei modelli teatrali elevati — il *moschetto* — riservato a personaggi canonici che a tali modelli appartenevano (l'amante afflitto, i fratelli separati ecc.) e contrapposto sia al veneziano realisticamente attribuito alla media borghesia cittadina, sia al connubio pavano-bergamasco della tradizione buffonesca. Si aggiunga che l'abilità contaminatoria di Ruzante faceva perno su alcuni punti di contatto che, paradossalmente, esistevano tra il teatro latino e la *performance* di piazza: uno di questi è senz'altro l'uso sincretico del prologo, lo *sprolico* pavano in cui convergono le finalità introduttive e esplicative della commedia regolare, l'assolo filosofeggiante o apologetico (come nel prologo de *La Betia*) e lo *showcase* di lazzi buffoneschi, il tutto talora dilatato a vita autonoma, come nella *Prima oratione*, che reca il titolo *Sprolico di Ruzante* nel codice veronese (Bibl. Civica, ms. 1636).

Il sesto capitolo (*The Ethics of the Natural*), che conclude il libro, offre una sintesi del dibattuto problema del naturalismo ruzantiano, prendendo le mosse dall'uso lessicale stesso del Beolco (vengono censite le occorrenze di *natura*, *naturale*, *naturalità*, *naturalmen*, con o senza il prefisso intensivo pavano *s-*). Come preliminarmente osserva Ferguson, il messaggio etico che si evolve nell'opera ruzantiana non va certo assimilato a un sistema filosofico: si potrebbe però andar oltre affermando che gran parte di esso può spiegarsi con l'eclettismo letterario di Ruzante, che non solo utilizza ampiamente tradizioni teatrali, ma fa suoi temi cari alla poesia comica e burlesca, quale il 'mondo alla rovescia' e la stessa opposizione *naturale / accidentale*, ricca di doppi sensi fondati sul noto (e antichissimo: è già in *Novellino*, LXXXVI) valore allusivo di *natura* o *naturale*. Ad essa si affianca il mondo *roesso*, o «tutto voltò col culo in su» (nel passo della *Moscheta* citato a p. 197) è in ultima analisi il *mundus immundus*, vulgato *topos* della predicazione, ma anche tema caro alla retorica del paradosso comune alla rimeria comico-realistica, ad esempio in Nicolò de' Rossi. La tradizione della poesia burlesca era del resto assai vivace a Padova, in quegli stessi ambienti universitari frequentati dal Beolco, e intrecciata con l'uso riflesso del dialetto già dal Trecento: Ferguson stesso cita la tenzone fra Francesco di Vannoio e Marsilio da Carrara (135). Altrettanto potrebbe dirsi di svariati temi che caratterizzano «the first explicit formulation of Ruzantian materialism» (209) nella *Seconda oratione*: la condanna di fame e povertà come cause principali della rovina morale e materiale di un mondo «doventrò, co' è una tera vegra», il possesso della *roba* come elemento centrale e fon-

dante della socialità umana (e del successo amoroso) sono elementi che coniugano indissolubilmente, e con accenti misuratamente ambigui, la tirata moralistica e l'iperbole di gusto comico-realistico.

Senza nulla togliere all'eccezionale formazione umanistica del Beolco, occorre un cauto equilibrio nel valutare il peso specifico e relativo delle varie componenti culturali per non indurre nel lettore una concezione semplicistica della carriera teatrale del Beolco come passaggio da esordi vicini al gusto popolare a opere della maturità segnate da una più profonda assimilazione dei modelli classici: nella specifica cerchia dei Cornaro, come già nel primo circolo laurenziano, non doveva esistere una forte differenza di prestigio socioculturale tra l'attenzione alle forme letterarie e teatrali del folklore locale e la frequentazione degli autori greco-latini. Ricondurre sistematicamente — come fa Ferguson nella seconda parte del capitolo — il naturalismo e il materialismo di Ruzante alle fonti classiche (e in particolare epicuree e stoiche) è operazione utile sul piano esegetico (il libro offre in queste pagine una stimolante chiave di lettura contrastiva delle diverse fasi drammaturgiche del Beolco), ma passibile di fraintendimenti su quello storico. In generale, l'esegesi delle fonti non può prescindere da un'attenta considerazione storica del *medium* culturale che rende possibile e pertinente il contatto (cui fa riscontro un'*audience* pronta a recepire il disinvolto reimpiego dei modelli): nel caso di Ruzante, è soprattutto l'insistenza — e programmatica — sovrapposizione di cultura popolare e bagaglio erudito a produrre forme originali, come nel caso già visto degli *sprolichi*. In particolare, il passo del prologo de *La Piovana*, citato a p. 222, è senz'altro l'esempio più evidente di riutilizzo (non senza accenni parodici) della teoria stoica della perenne ciclicità dell'universo, ma potrebbe leggersi altrettanto bene come riflesso di quella satira del nominalismo sofistico di ascendenza ockhamista (comune agli ambienti goliardici ma presto diffusasi — attraverso rimeria giocosa e narrativa breve — anche in ambienti sensibili alla 'materialità' delle cose, quali quello artigiano e mercantile) che vedeva la distinzione fra un «mi, che a' sarè stò mi» e «vu, che a' sarì stè vu» come principalmente indotta dalla convenzione umana e implicitamente in contrasto con l'identità e immutabilità della natura.

In conclusione, siamo in presenza di un lavoro che segna l'importante acquisizione al pubblico di lingua inglese di uno strumento d'indagine ad ampio raggio, bibliograficamente ricco e strutturato per agevolare la consultazione rapida; l'approccio empirico e il rigore metodologico ne marcano la diversità sia da monografie anglo-americane spesso marcatamente 'a tesi' sia da lavori italiani ad uso pressoché esclusivo degli addetti ai lavori. L'auspicabile ingresso del libro nella didattica universitaria può consolidare anche fuori d'Italia l'ingresso di Ruzante nel canone dei Classici della nostra letteratura, in linea con un crescente interesse per la tradizione dell'espressionismo plurilinguistico e della dialettalità riflessa che, soprattutto per la scarsa disponibilità di traduzioni, fatica ad affermarsi al di fuori delle cerchie specialistiche.

MICHELANGELO ZACCARELLO

Pembroke College, University of Oxford