

LE MIMESI DI RUZANTE.
L'ATTORE LETTERATO E LA DIFFERENZA LINGUISTICA

Raimondo Guarino

[Saggio è destinato agli atti del convegno su Ruzante "In lingua grossa, in lingua sottile",
Padova, dicembre 2003]

Revisione del realismo

In un saggio del 1967, Domenico De Robertis riconsiderava lo stato di una questione locale (la «tradizione nenciale»), alla luce delle riflessioni dello *Zibaldone* leopardiano sul primato della poesia nenciale nell'instaurazione del genere bucolico, e ne commentava il rilievo per la problematica generale della mimesi della parlata villanesca:

Oggi nessuno spenderebbe più parole sulla "naturalzza" [tra virgolette si citano i termini leopardiani] della letteratura rusticana; ma nemmeno appare più sostenibile, davanti alla sempre più imponente manifestazione della componente realistica e terrestre dell'esperienza quattrocentesca, l'ipotesi della parodia del costume e del mondo contadino, o del signorile divertimento, magari con sottofondo imbonitorio e accattivante, o della stessa simpatia per la vita del contado (benché quest'idea vada riaffiorando in sede d'interpretazione sociologica); e la "rozzezza" e la "verità", come hanno valore di designazione (giusta il riferimento [leopardiano] a Teocrito) di un ideale poetico, sembrano fissare il senso di una visione e interpretazione della realtà e i termini effettivi di un preciso sforzo di rinnovamento e di rinsanguamento del linguaggio rinascimentale¹.

L'affermazione di De Robertis si giustificava in contrapposizione a una delle chiavi prevalenti di interpretazione della tradizione nenciale e dei suoi equivalenti extra-toscani, consistente nel ricondurla alla matrice della parodia antivillanesca. Il contrasto tra convenzioni comiche ed effetti di verità aveva prodotto la formula necessariamente contraddittoria della «perplessità partecipe», con cui Croce aveva schedato il caso Ruzante confutando l'adeguatezza del termine «realismo»:

Il Ruzante sente la psicologia e il costume dei villani, la loro elementarità, avidità, codardia, mancanza di scrupoli, facilità a transigere in fatto di morale, continuo calcolo dell'utile, estraneità a ogni elevazione ideale, e, insomma, l'ostinata loro inferiorità; ma sente anche quel che v'ha in questa loro psicologia di naturale e necessario, di non mutabile in quelle non mutate condizioni, e non gli sfuggono l'angoscia, l'affanno, lo strazio, la passione, che contorce quelli che son pure esseri umani, e talvolta li spinge a scatti irreflessi e violenti. È comico, per lui, lo spettacolo che

¹ D. De Robertis, *Due altri testi della tradizione nenciale* (apparso per la prima volta in «Studi di filologia italiana», XXV, 1967, pp. 109-153), in Id., *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 148-173, pp. 148-149.

osserva? È comico e non è comico, ne ride e non ne ride, quelle sono cose ridicole, ma anche tristi e truci, e in tale, per così dire, perplessità partecipe si risolve il suo cosiddetto realismo².

Ludovico Zorzi aveva ripreso la formula crociana introducendo la sua edizione del *Teatro*, indicandola come soluzione del «particolare realismo» ruzantiano e riconoscendovi «il prodotto di una severa disciplina di artista»³. Irrompevano nel frattempo le formule e le sintesi continiane. Il quadro concettuale crociano della «dialettalità riflessa» era stato, seppur adottato in parte, vanificato da Contini nella sua definizione cronologica e ricondotto al bilinguismo congenito della letteratura italiana.

Fin dagli studi pionieristici del Lovarini, si guarda a Ruzante, retrospettivamente, come al portavoce di un universo altrimenti muto. Ne misuriamo la partecipazione e la distanza rispetto allo strato culturale di cui lo consideriamo testimone. Ma gli strumenti di questa misurazione, e delle valutazioni che ne conseguono, continuano a richiamare l'ottica crociana, con la sua contrapposizione tra l'artistico e il popolare, e la critica stilistica, con le sue valutazioni della differenza linguistica. Sfugge la qualità della presenza letteraria e teatrale che accreditava un mandato di rappresentanza agli occhi dei contemporanei. Nella trattazione della poesia pastorale di Enrico Carrara, sottinteso capostipite di molte prospettive contemporanee, è proprio l'approdo alla disamina del «teatro pastorale» a richiedere un'ampia prospettiva del significato, per il gusto e la cultura di un'epoca, della fortuna, della frequenza, della varietà di accezioni della mimesi villanesca⁴. La vita teatrale di Ruzante è un nodo di volta in volta sciolto con gli arnesi dell'archivistica, che restaura i frammenti biografici. E con i concetti dell'analisi linguistico-letteraria, che ne ridisegna i tratti nella chiave del «bilinguismo» della letteratura nazionale. Ma l'identità teatrale del Beolco si può intendere solo accostando e confrontando la continuità della piccola tradizione cui appartiene con l'incrocio delle tematiche pastorali e rusticali che costituisce il più vasto contesto della sua elaborazione.

Le dispute e le valutazioni su realismo e deformazione hanno lasciato in ombra il processo di rappresentazione di una cultura altra. Nella tradizione locale cui appartiene Ruzante, il nesso tra ambiente universitario e contado esibiva contrassegni opposti di derisione e di rivendicazione.

² B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933), Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 260.

³ L. Zorzi, *Introduzione a Ruzante, Teatro*, a c. di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, p. LI.

⁴ E. Carrara, *Storia dei generi letterari italiani. La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, s.a. [ma 1908], p. 296.

Da quei presupposti muove l'accezione padovana della più ampia intersezione di mimesi villanesca e mimesi pastorale. Il riferimento alla tradizione romanza della satira antivillanesca, pur indispensabile a comprendere il significato prevalente attribuito all'uso letterario della parlata rurale, sulla scorta dell'«improperium» valorizzato nel *De vulgari eloquentia*, non è sufficiente neanche a illuminare le specifiche vicende della tradizione nenciale e della bucolica volgare. Un testo di riferimento come il Merlini, felicemente dotato di respiro comparativo, considerava onestamente l'ambiguità di una cifra troppo generica, arrivando ad accettare la formula di una «corrente satirica positiva», espressa dalla figura del villano astuto e dai suoi legami con la buffoneria⁵. E il Carrara riconosceva la rilevanza e la vastità delle matrici non umanistiche della poesia rusticana come «rovescio della medaglia della poesia pastorale» e come «reazione al convenzionalismo bucolico», indicando una specifica «tradizione rusticale» rianimata nel circolo intorno a Lorenzo⁶. Ci sono abbastanza elementi per diffidare dell'appiattimento sulla dimensione satirica dello sperimentalismo linguistico e stilistico che gravita intorno alla bucolica volgare nella seconda metà del Quattrocento in Italia. E ci sono soprattutto molteplici ed eterogenei fattori che sul piano europeo allargano l'orizzonte dell'inchiesta e dell'interpretazione della mimesi del villano.

C'è un primo ampio quadro di riferimento. L'immagine degenerata e incivile del sapiente, nutrita dal retaggio di Socrate e dalle filosofie di età ellenistica, ha prodotto nell'antichità una specifica iconografia, collegata all'autorappresentazione dell'intellettuale, che è stata recentemente raccolta e analizzata da Paul Zanker⁷. Dopo la *depositio* delle università medievali e le inversioni rituali dei giovani chierici⁸, la maschera di Socrate riaffiora nell'umanesimo avanzato e trova una consacrazione topica nel risveglio erasmiano dei sileni di Alcibiade, e nella sua amplificazione rabelaisiana⁹. Questo persistente archetipo rivive nelle contaminazioni tra elementi grotteschi, consueti nelle pratiche

⁵ D. Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano, con appendice di documenti inediti*, Torino, Loescher, 1894, pp. 65-79.

⁶ E. Carrara, *Storia dei generi letterari italiani. La poesia pastorale*, cit., pp. 225-226.

⁷ P. Zanker, *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, München 1995, trad. it. Torino, Einaudi, 1997. L'idea della convenzione pastorale come forma di autorappresentazione dell'identità del letterato è stata argomentata per l'età moderna, con riferimento a Spenser, soprattutto da P. J. Alpers, *Pastoral and the Domain of Lyric in "The Shepherdes Calender"*, in «Representations», 12, 1985, pp.83-100.

⁸ Per i documenti sulla *depositio* cfr. R. Guarino, *Teatro e università*, in **Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1231-1260.

⁹ Tra gli studi che hanno dato rilievo recentemente all'*adagium* erasmiano, M. A. Screech, *Laughter at the Foot of the Cross*, Harmondsworth, The Penguin Press, 1997.

rappresentative delle corporazioni dei letterati, e sperimentalismo mimetico e linguistico. Gianfranco Folena ha indicato, toccando il teatro della *basoche* e l'esempio astigiano dell'Alione, alcune affinità dei plurilinguismi italiani con le tradizioni della farsa e della *sotie* transalpina¹⁰. La questione degli esiti dialettali e degli esiti rappresentativi dell'egloga volgare è una questione irriducibile a schematismi e richiede la considerazione della gamma dei singoli passaggi. Contini poteva rimarcare, attraverso l'esempio delle egloghe trevigiane (su cui torneremo), l'immediata proiezione delle convenzioni bucoliche nello sperimentalismo consolidato nella produzione veneta¹¹. Le premesse della *Pastoral* ruzantiana sono più ravvicinate e chiamano in causa l'accezione cortigiana e il progressivo monolinguismo cui il genere stava accedendo, auspici la soluzione sannazariana e l'egemonia del Bembo, anche negli esiti rappresentativi. L'effetto di realismo investe nella *Pastoral* lo scenario bucolico, e, nelle prove successive, il modello della commedia. Il punto di partenza è una tradizione preesistente in cui si sintetizzano elementi letterari e recitativi. L'opposizione che ne scaturisce non riguarda soltanto l'uniformazione del poliglottismo implicito nelle proposte della bucolica volgare. Il ripristino di una complessa problematica espressiva investe anche i concreti esperimenti rappresentativi dell'egloga cortigiana.

L'egloga tra scena e dialetto

L'ipotesi che intendiamo avvalorare, col restituire la *Pastoral* ai suoi ascendenti e precedenti rappresentativi, e a costellazioni tematiche che trascendono i confini delle letterature regionali, è la seguente: il realismo ruzantiano è la consapevole reazione di una tradizione locale all'assetto delle convenzioni bucoliche dopo la diffusione dell'*Arcadia*, e dopo le affermazioni dell'egloga rappresentativa nelle corti italiane. La reazione non poteva che superare per precisione e ampiezza mimetica le accezioni cortigiane e contraddirne i moduli, rivendicando il ripristino dei valori originari del *sermo humilis* e delle sue connessioni con i generi classici, in un audace, paradossale ma fondato connubio di ortodossia del genere e trasgressione della norma, di *decorum* e di esasperazione espressiva.

¹⁰ G. Folena, *Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 129-130.

¹¹ G. Contini, *La poesia rusticale come caso di bilinguismo* (già negli Atti del Convegno *La poesia rusticana nel Rinascimento*, Roma, Accademia dei Lincei, 1969, pp. 43-55), in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 6-21, p. 19.

I rapporti di intersezione e opposizione tra «codice bucolico» e «codice rusticale», prevalentemente riferiti allo sperimentalismo «nenciale», sono stati fissati in maniera corretta ma piuttosto rigida¹²; e non sono né univoci, né cronologicamente puntuali, né estendibili alla vastità dei fenomeni implicati. Le distorsioni villanesche applicate al pastore della bucolica di stampo classico, e ai suoi volgarizzamenti, hanno imponenti presupposti nelle versioni realistiche del pastore toccato dall'annuncio dell'incarnazione divina, in un realismo dunque di matrice scritturale, presente in diverse tradizioni drammaturgiche europee. Dopo lo scenario dei satiri e della mimesi degenerata, tocchiamo qui il secondo, e più stringente, orizzonte di riferimento necessario a collocare la tensione tra convenzioni pastorali e mimesi rusticale. Nelle sequenze pastorali di alcuni cicli del teatro sacro inglese, e nelle *églogas* spagnole della fine del Quattrocento, la lingua e la presenza dei pastori celebrano il connubio della semplicità e della fede. Siamo nel territorio indagato e dissodato dalle ricognizioni di Auerbach sulla coincidenza tra *sublimitas* e *humilitas* nella letteratura cristiana, dove il *sermo humilis* asseconda e attua il «realismo» nell'interferenza dei registri espressivi. A questa dimensione si associa l'interesse per la parlata rurale, nei margini che si aprono all'identificazione del letterato e alle sue scelte linguistiche. Il culto della differenza linguistica e la rappresentazione della cultura rurale avevano risonanze nello stesso tempo burlesche e solenni, che rientrano nella composita fisionomia della celebrazione premoderna (di cui partecipa anche l'invadente categoria del «carnevalesco»), e che sono un precedente rilevante per l'incontro di comicità e solennità gnomica nella confluenza padovana, e nell'ambiente cornariano. A fronte di tali implicazioni, appare sconcertante, per eccesso di semplificazione, l'accento di Contini, nel saggio epocale sulla *Cognizione* gaddiana, che dopo aver messo a fuoco il determinante «incontro di una decisiva cultura universitaria, che è poi largamente cultura ecclesiastica, anzi regolare, e d'una prevalente economia agricola», esclamava: «Altro che simpatia agli umili e orecchio seguace alla plebe! Il Beolco, cliente del Cornaro, adopera senza *caritas* il suo scherno sui "calibani gutturaloidi" della campagna padovana, così come i poeti laurenziani si erano esercitati sui villani del contado valdarnino e mugellano [...]»¹³. Si tratta di una sentenza, per quanto attiene al Beolco, poco attenta alle molte identità del contadino ruzantiano e che,

¹² Cfr. M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 162-169.

¹³ G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, 1963, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 601-619, p. 612.

seppure è capzioso astrarla da una trattazione di grande respiro, e centrata su altro, risulta indicativa dei limiti delle prospettive basate sul bilinguismo e sui suoi equivoci corollari sociologici.

La questione dell'egloga volgare rappresentativa, e la struttura eglogistica e «pluridialettale» della *Pastoral* ruzantiana, richiedono una rincorsa europea e una ricognizione più precisa dei fatti rappresentativi, mentre sono prevalentemente trattate come caso esemplare o laterale di argomentazioni e inchieste sui rapporti lingua-dialetto-letteratura, monolinguismo-plurilinguismo, codice bucolico-codice rusticale.

Le varie fonti della presenza pastorale, e l'attrazione tra pastori e dialetto, alveo dei presupposti mimetici delle lingue subalterne, preesistevano in alcuni ambiti al volgarizzamento del genere bucolico, e designano una sfera di creativa sensibilità alle matrici classiche. Dobbiamo considerare, nel solco di Auerbach, una fase di cristianizzazione, di *interpretatio christiana* dell'egloga come un necessario presupposto del recupero umanistico e delle implicazioni dei volgarizzamenti. La tipologia del pastore incolto, illuminato, convertito delle rappresentazioni natalizie e carnevalesche, affine a quella presente negli intermezzi pastorali della drammaturgia sacra inglese, era stata introdotta da Juan del Encina, dalla prima metà dell'ultimo decennio del Quattrocento, al centro dei testi rappresentativi chiamati *Églogas*, con riferimento al genere prevalentemente dialogico delle bucoliche virgiliane che egli stesso traduceva in castigliano. Nei testi di Encina, il pastore, travestimento cortigiano del letterato, accoglieva tra i suoi tratti linguistici i connotati convenzionali della parlata rustica del *sayagués*¹⁴.

¹⁴ Gli intermezzi pastorali dei cicli inglesi (particolarmente dei testi di Wakefield contenuti nel ciclo detto di Towneley) hanno un ruolo determinante in R. Weimann, *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare* (Berlin, 1967; Baltimore – London, 1978), trad.it. Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 164-181. Una proposta interpretativa sul parallelismo tra sequenze pastorali dei cicli inglesi e *estilo pastoril* nella drammaturgia iberica (Encina, Fernández, Vicente e oltre), nel quadro dei comuni rapporti con il realismo dell'omiletica e con gli ascendenti scritturali, si trova in A. M. Rambaldo, *Analisis preliminar*, in J. del Encina, *Obras completas. IV. Teatro*, a c. di A. M. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pp. XI-XXIII, con la relativa bibliografia. La traduzione di J. del Encina delle *Bucolicas, Églogas, bueltas en nuestra lengua, y trobadas en estilo pastoril* è in *Obras completas*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1978, pp. 218-341. L'intreccio tra modello bucolico e parlata rustica nell'egloga spagnola è stato oggetto di numerosi studi tra cui J. E. Gillet, *Notes on the Language of the Rustics in the Drama of the Sixteenth Century*, in **Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, 3 voll., I, pp. 443-453; F. Weber de Kurlat, *El dialecto sayagués y los criticos*, in «Filología», I (1949), pp. 43-50; F. López Estrada, *La comedia pastoril en España*, in **Origeni del dramma pastorale in Europa*, atti del Convegno a c. di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Union Printing, 1985, pp. 235-256. Il carattere convenzionale del *sayagués* era stato paragonato alla letterarietà dell'imitazione dei «terrigenae mediocres» nel *Contrasto* di Cielo d'Alcamo da A. Monteverdi, «*Rosa fresca aulentissima...tragemi d'este focora*», in «Studi Medievali», XVI (1943-50), pp. 161-175, p. 173. Un accostamento tra la drammaturgia dell'ambiente universitario di Salamanca e l'uso letterario del pavano in L. Stegagno Picchio, *Sulle parlate rustiche nel teatro del Cinquecento: saiaighese, lingua rustica portoghese, pavano*, in **Studi sul teatro veneto tra Rinascimento ed età barocca*, a c. di M. T. Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 273-293. Lo stato degli studi sulla

È una prospettiva limitata quella che ci fa considerare la mimesi rusticana un rovesciamento parodistico delle convenzioni pastorali eglogistiche, perché queste ultime non sono un codice genetico onnipresente e vincolante, ma un modello o un precedente che attraversa e condiziona fattori di complessità espressiva e di pluralismo stilistico riferibili a tensioni ed esperienze più vaste dell'impersonare e del drammatizzare. Tali tensioni ed esperienze a loro volta superano i limiti del registro comico deformante dell'*improperium*, intercettato nella caccia dantesca al volgare illustre. Abbiamo già detto che sono proprio testi di riferimento come il Merlini per la «satira contro il villano» e il Carrara, per la varietà delle matrici della pastorale che superano i prototipi classici, a mettere in guardia contro lo schematismo. Lo scenario della bucolica classica prestava una dimensione di genere potenzialmente contigua rispetto al poliglottismo e allo sperimentalismo insiti nella mimesi rusticale. L'evoluzione monolingvistica del genere contraddiceva le opportunità che esso offriva all'uso delle parlate umili e alle tematiche basse, salvo a recuperarle in sede di richiami programmatici. La definizione teorica del Calmeta, collocando il Sannazaro al vertice della recente tradizione della bucolica volgare, considerava come nell'egloga «tutte le azioni, tutte le comparazioni e faccende devono esser di cose rustiche» e che, nel rispetto dell'esempio virgiliano, i poeti volgari «che hanno avuto giudizio si sono sforzati nelle loro egloghe il pastoral decoro servare, e con agreste comparazione a' lor poemi porgere ornamento»¹⁵. C'è insomma una dimensione in cui pastore è già sinonimo di villano, e di parlata villanesca, nonostante le correzioni e le proiezioni del codice bucolico che preludono al contrasto, all'inversione e all'attrito grottesco dei due profili.

Su questo sfondo si può ragionare sul nodo dell'identificazione di poeta e contadino, che forza la consueta identificazione pastorale. La mimesi rurale si muove in Ruzante all'interno della premeditata escussione di tipologie e di convenzioni, alcune pertinenti alle fertili contraddizioni del genere eglogistico. L'«om bon parlente e sprologaore» della *Prima Orazione* associa alle rivendicazioni di «leze e stratuti novi» l'equivalente pavano della *descriptio puellae* rivista nella deformazione nenciale. In una silloge come il ms. Marciano XI 66, in cui sono compresenti testi ruzantiani e testi pavani di intonazione «simpatetica», come l'*Alfabeto dei*

poesia pastorale in Italia è testimoniato dal recente **La poesia pastorale nel Rinascimento*, a c. di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998.

¹⁵ V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 12-13.

villani, si legge il *Dialogo. Interlocutori Tonin e un depentor de forcieri* di Leonardo Trevisan, di cui Paccagnella ha indicato le parentele tematiche attinenti alla *descriptio Amoris*, condivise con altri testi pavani preruzantiani, con la *Betia*, con il *Contrasto di Tonin e Bighignol* e con le egloghe folenghiane¹⁶. Ruzante usava criticamente i retaggi dell'*Arcadia* e i repertori del contrasto e della poesia pavana, come userà in termini volutamente polemici il platonismo alla moda degli *Asolani*. Eccellea, secondo le note del Sanudo, e secondo le considerazioni dello Scardeone e del Tomasini, insieme con i suoi compagni, perché preservava una tradizione mimetica in altre strutture formali, e in altri contesti del rappresentare.

L'approccio all'egloga rappresentativa costituisce, in quanto revisione critica dell'identificazione pastorale e delle sue attuazioni in forma di spettacolo, una scelta non casuale per il collaudo della portata e del senso dell'invenzione drammaturgica ruzantiana. Riprendendo l'intera vicenda dall'esordio, o comunque dalla fase della *Pastoral*, più che di esiti dialettali dell'egloga, dovremmo parlare di attraversamento della forma eglogistica da parte della letteratura dialettale, e della specifica dialettica con gli sviluppi teatrali del genere. In alcuni ambienti lo scenario e le tematiche bucoliche possono dettare alla mascherata pastorale una lingua progressivamente uniforme, secondo le tendenze contemporanee dei canzonieri e della lirica cortigiana. In altri contesti, sensibili a usi letterari e tradizioni rappresentative e mimetiche della differenza linguistica, lo scenario pastorale torna a dichiarare la connaturata attrazione per la mimesi rusticale, e riapre in ipotesi di teatro e pratiche recitative il culto e il gioco della lingua diversa.

L'egloga in area veneta risente nello stesso tempo delle esperienze locali e delle influenze di scrittura e di spettacolo ferraresi. Vedremo puntualmente i precedenti della corte estense. Per esemplare il flusso tra Ferrara, Venezia e la terraferma, a parte le «egloge» di cui nella richiesta di privilegio di stampa di Francesco de' Nobili detto Cherea, proveniente da Ferrara, al senato veneziano nel 1508, c'è la notizia del Sanudo relativa alla recita dell'egloga villanesca nel carnevale dello stesso 1508 (26 gennaio, Sanudo, VII, col. 311). E la parte del Consiglio dei Dieci che proibisce le

¹⁶ I. Paccagnella, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 211-214. E cfr. l'introduzione e il commento di M. Zaggia a T. Folengo, *Macaronee minori. Zanitonella. Moscheide. Epigrammi*, Torino, Einaudi, 1987, per la frequenza della riflessione parodistica su aspetti e misfatti di Cupido. Contatti già delineati, tra egloga villanesca e Folengo, in B. Cotronei, *Il «Contrasto di Tonin e Bighignol» e due egloghe maccheroniche di Teofilo Folengo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXXVI (1900), pp. 281-324.

recite nel dicembre dello stesso anno menziona «comediae, recitationes et representationes comediales seu tragediales, eglogae». Ci si muove, a Venezia, nell'aura del mimetismo villanesco, tra imitazione delle aristocrazie padane e interesse per ozi e negozi del territorio; una dimensione frequentata dallo stesso Ruzante, dal 1520, nelle sue esibizioni per le Compagnie della Calza degli Immortali, degli Ortolani e degli Zardinieri. C'è sullo sfondo il sottobosco delle stampe che fissano e amplificano le figure dei parlanti delle lingue diverse, e c'è la produzione e diffusione dei testi che operano la strumentale trasformazione filomarchesca del contadino pavano negli anni delle guerre e delle invasioni¹⁷. Circolano nelle corti italiane le esperienze recitative rusticali dei senesi. È del 1515 la notizia sullo Strascino che recita un'egloga a Roma. Alfonso Facino, rinviando da Ferrara la notizia a Isabella d'Este, scrive: «Strassino era un certo villano che facea morir da le rixa»¹⁸.

Egloga era sinonimo di personaggi umili e di *sermo humilis*. La stessa indefinita accezione dell'egloga assorbiva varianti diffuse, nei margini di contraddizione della matrice classica, tra declinazione dialettale e occasioni recitative¹⁹. La trasmissione dei testi, in alcuni casi, accostava prove di sperimentalismo plurilinguistico alla diffusione del contrasto, della bucolica volgare, di altre tipologie liriche e dialogiche legate alla prestazione recitativa²⁰. L'approdo scenico dell'egloga volgare è un processo estremamente ramificato, in cui si traduce, si cristallizza o si moltiplica il contrasto delle lingue, si attuano le ipotesi di attori letterati, si rovesciano e si fondono i giochi mimetici dei cortigiani e le allegorie dei poeti.

Costellazione del lamento e del suicidio

È stata segnalata la dipendenza dell'elaborazione di alcuni motivi bucolici nella *Pastoral* ruzantiana dalla seconda delle quattro egloghe del Tebaldeo, stampate per la prima volta nella *princeps* delle *Opere* del poeta

¹⁷ Cfr. R. Guarino, *La «Betia» e il teatro tra Venezia e la Terraferma*, in «Quaderni Veneti», 1998, 27-28, pp. 107-128.

¹⁸ C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1988, pp. 34-69, spec. pp. 49-54.

¹⁹ Cfr. D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», II (1981), pp. 61-80.

²⁰ M. Corti, «Strambotti a la bergamasca» inediti del secolo XV. *Per la storia della codificazione rusticale nel Nord*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti, Padova, Antenore, 1974, pp. 349-366; F. Parenti, «Antonio Carazolo desamato». *Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, in «Studi di filologia italiana», XXXVII (1979), pp. 119-279.

cortigiano, a Modena nel 1498²¹, e ristampate più volte a Venezia, a partire dall'edizione del Sessa nel luglio del 1500²². La seconda egloga, in cui Tirsi cerca inutilmente di alleviare le pene d'amore del compagno pastore Damone, per poi scoprirne l'avvenuto suicidio, sviluppa in termini cruenti la radice fertilissima del lamento d'amore, che dal *Tyrsis* dell'Alberti²³ discende fino agli sviluppi ironici del contrasto dialettale e dell'egloga maccheronica, tra il *Contrasto di Tonin e Bighignol* e la *Zanitonella* del Folengo. Il tema del suicidio perviene al Tebaldeo dal canto dell'omonimo pastore Damone nell'egloga ottava di Virgilio, e introduce alla ricognizione di uno scenario più ampio. Tra i versi di Filenio Gallo, cioè di Filippo Galli, artefice, secondo Maria Corti, della diffusione del codice bucolico tra la natia Siena, i conventi padovani e veneziani e le derivazioni napoletane, si trova l'*Egloga a Lilia*, intitolata alla dedicataria del primo canzoniere del Galli, in cui il pastore Filenio viene dissuaso dalla ninfa Lilia dal compiere il gesto disperato. La seconda egloga del Galli vede lo stesso Filenio sottratto al lamento dalle considerazioni edificanti della ninfa Safira, musa di un secondo canzoniere. I testi delle egloghe del Galli sono stampati nel primo Cinquecento dai torchi senesi e veneziani, insieme con testi recitativi e con interventi che lasciano intendere adattamenti drammaturgici²⁴. La variante dello scampato suicidio affiora in una *Eclocomoedia* latina di Pietro Corsi, recitata davanti a Giulio II nel 1509, in cui Coridone, deluso da Delia, vuole gettarsi da una rupe ma viene dissuaso da Mopso e si fa teologo²⁵. La costellazione tematica del lamento e del suicidio riappare compiutamente, e senza lieti e salvifici finali, nell'egloga trevigiana trascritta dal Salvioni da un manoscritto bellunese, dove è intitolata *Egloga in lingua rusticana composta per missier Paulo da Castello nobile de la città di Belluno et cittadino trivigiano*²⁶. L'egloga

²¹ D. Boillet, *Il problema del pastiche bucolico nella «Pastoral» di Ruzante*, in *II Convegno Internazionale di studi sul Ruzante* (Padova 1987), Atti del Convegno a c. di G. Calendoli e G. Vellucci, Venezia, Corbo e Fiore, 1989, pp. 197-232.

²² A. Tebaldeo, *Rime. 2. Testi*, ed. e commento a c. di T. Basile, Modena, Panini, 2 voll., 1991-92. Il testo dell'egloga in I, pp. 482-493. Per le stampe cfr. A. Tebaldeo, *Rime. I. Introduzione* a c. di T. Basile e J. J. Marchand, Modena, Panini, 1989, pp. 90-93.

²³ C. Grayson, *Alberti and the vernacular eclogue in the Quattrocento*, in «Italian Studies», XI (1956), pp. 16-29.

²⁴ Filenio Gallo, *Rime*, ed. critica a c. di M. A. Grignani, Firenze, Olschki, 1973, pp. 69-85, per l'*Egloga a Lilia*, e pp. 189-217 per l'*Egloga pastorale. Interlocutori Filenio e Safira*; e pp. 43-45 sulle stampe. Sulle stampe delle egloghe del Galli come traccia di uso teatrale, M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, p. 90. Sulla rilevanza dei testi, dei percorsi e dei contatti di Filenio Gallo, ovviamente M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 325-367.

²⁵ Cfr., sulle egloghe del Corsi, F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 355-357.

²⁶ B. Salvioni, *Egloga pastorale e sonetti in dialetto bellunese rustico del sec. XVI; editi a cura di C. Salvioni*, in «Archivio Glottologico Italiano», XVI (1902-5), pp. 69-104; e Id., *Illustrazioni sistematiche all'«Egloga pastorale e sonetti ecc.»*, ivi, pp. 245-332. Sull'identificazione di Paolo da Castello e l'egloga "minore", cfr. A. Contò, *Egloga in*

trevigiana, menzionata da Contini come testimonianza dell'esito dialettale dell'eglogistica in area veneta, è tramandata, oltre che nel perduto codice bellunese trascritto dal Salvioni, in un manoscritto padovano e in un codice trevigiano, contenente anche una seconda egloga (quella «di Busat e Croch», detta anche dagli studiosi “minore”), attribuita allo stesso Paolo da Castello, e una redazione dell'*Alfabeto dei villani*. L'egloga canta la disperazione e il suicidio del pastore Trotol, che si getta da una rupe per l'indifferenza di Mengola, o Mengela, e il compianto dei suoi compagni Poloni e Morel.

La soluzione del lamento in suicidio porta dal Tebaldeo all'*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* di Juan del Encina, apparsa a stampa per la prima volta nell'edizione del *Cancionero* del 1509²⁷. Juan del Encina, autore dall'ultimo decennio del Quattrocento di testi per rappresentazioni che trasportano i pastori evangelici nel contesto cortigiano e universitario e nell'idioma dell'*estilo pastoril*, è a Roma sicuramente dal 1502. L'*Égloga de Fileno* è ambientata da Encina nello scenario arcadico della bucolica latina. La matrice del Tebaldeo è notevolmente ampliata e modificata dalla presenza comica del terzo pastore Zambardo, ma si conclude ugualmente con la tragica morte di Fileno e con i versi incisi come epitaffio contro amore, causa del suicidio. Le influenze italiane potrebbero non limitarsi all'impronta più evidente del Tebaldeo. La seconda egloga di Filenio Gallo vede come interlocutori Filenio e Safira, una Cefira è causa dei lamenti del Fileno castigliano, e un'altra Safira è evocata nella terza egloga stampata del Tebaldeo. Al viluppo si avvolgono derivazioni ulteriori. La più vicina geograficamente alla variante trevigiana è la riduzione ironizzata del lamento di Trotol per una «Mengolla» in forma di sonetto nel canzoniere bellunese del Cavassico²⁸. Ma va ricordata anche l'esplicita parodia del

lingua villanesca di Busat e Croch. Testo inedito trevisano del secolo XVI, in «Studi trevisani», I (1984), 1-2, pp.55-79, contributo basato sul ms. 1445 della Biblioteca Comunale di Treviso, che contiene una seconda redazione dell'egloga di Trotol edita dal Salvioni (una terza è nel ms. 91 della biblioteca del Seminario di Padova) e una redazione dell'*Alfabeto dei villani*. Riedita con emendamenti l'egloga minore del ms. trevigiano, quella «di Busat e Croch», S. Mazzaro, *Un'egloga rustica veneto-settentrionale del primo '500*, in *Guida ai dialetti veneti. XIII, a c. di M. Cortelazzo, Padova, Clup, 1991, pp. 35-73. Mazzaro segnala il sonetto del Cavassico che miniaturizza e ironizza la situazione di Trotol e Mengola, protagonisti dell'egloga maggiore di Paolo da Castello (*Le rime di Bartolomeo Cavassico notaio bellunese*, cfr. *infra*, n. 28, II, p. 172), e rinvia l'egloga di Busat e Croch al filone della disputa sulla natura d'amore. Cfr. G. Contini, *La poesia rusticale come caso di bilinguismo*, cit., p. 19.

²⁷ J. P. Wickersham Crawford, *The source of Juan del Encina's «Egloga de Fileno y Zambardo»* in «Revue Hispanique», XXXVIII (1916), pp. 218-231; Id., *Encina's «Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio» and Antonio Tebaldeo's second Eclogue*, in «Hispanic Review», II (1938), pp. 327-333. In questo secondo intervento l'ispanista confuta ipotesi alternative di datazione del testo di Juan del Encina, che avrebbero ribaltato in credito il debito verso il Tebaldeo.

²⁸ *Le rime di Bartolomeo Cavassico, notaio bellunese della prima metà del secolo XVI, con introduzione e note di Vittorio Cian e con illustrazioni linguistiche e lessico a cura di Carlo Salvioni*, Bologna, Romagnoli, 1893, 2 voll., II, p. 172. L'edizione del Cian va integrata con G. B. Pellegrini e B. Zanenga, *Poesie inedite in antico bellunese di B.*

lamento e suicidio d'amore dei pastori nella figura del Berna, il villano protagonista dell'«egloga» o «commedia rusticale» omonima dello Strascino che sarà poi intitolata del *Coltellino*, la cui prima stampa (senese) registrata nei repertori è del 1520²⁹. L'amplificazione e il rovesciamento che la chiave tematica subisce nella *Pastoral* ruzantiana ricorrono a motivi vagamente simili all'elaborazione drammaturgica (i pastori e la sepoltura di Placida, la sua resurrezione per l'intercessione di Mercurio e di Venere) cui il motivo accede nell'*Égloga de Placida y Victoriano* di Juan del Encina, rappresentata a Roma nel 1513, «in lingua castiliana, composta da Zanne de Lenzina, qual intervenne lui a dir le forze et accidenti di amore», secondo una lettera di Stazio Gadio, legato mantovano³⁰.

Quando Ruzante nella *Pastoral* recepisce e rielabora in termini grotteschi il lato oscuro di Arcadia, nello scenario del suicidio di Milesio e dello svenimento di Mopso «cascato per morto», preliminare all'irruzione del contadino Ruzante, il motivo cruento fissato dal Tebaldeo ha già impregnato i territori sensibili della bucolica «arrusticada» e innescato le sue varianti drammaturgiche, tra la Roma del «clerigo salmantino» Juan del Encina, il Veneto e Siena. La datazione dell'*Égloga di Trotol* del trevisano Paolo da Castello è incerta. Alcuni testi del manoscritto bellunese sono databili in prossimità della guerra cambraica, mentre la parte cinquecentesca del codice trevigiano, una consistente raccolta dove il testo delle due egloghe è trascritto dopo una redazione dell'*Alfabeto dei villani* intitolata *Alfabeto pavan*, contiene date dal secondo al terzo decennio del Cinquecento. L'importanza della costellazione risiede comunque nella densità e nella variante geometria degli esiti. Dall'accoglienza dello scenario bucolico del lamento amoroso nelle sintesi drammaturgiche di Juan del Encina (tra Salamanca e Roma), già addestrate all'*estilo pastoril* della tradizione autoctona; alle varianti senesi, in un'area di ripresa, fusione e traduzione drammaturgica rusticale della tradizione

Cavassico (Sec. XVI), in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXVIII (1969-70), pp. 649-671; B. Zanenga, *Illustrazione e commenti alle poesie dialettali inedite di B. Cavassico*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXIX (1970-71), pp. 249-291; e G. B. Pellegrini, *Osservazioni linguistiche alle poesie inedite di B. Cavassico*, *ibidem*, pp. 389-412.

²⁹ Cfr. C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, cit., pp. 181-195. Sviluppando il tema del confronto tra Ruzante e i Pre-Rozzi, G. Ulysse ne conclude che, a parte la compresenza costante di elementi bucolici e rustici nelle egloghe senesi, «un paragone tra Ruzante e i senesi mostra che tali esperienze teatrali si sviluppano parallelamente quasi fossero estranee, pur definendosi rispetto a un fondo comune», G. Ulysse, *La «Pastoral» del Ruzante e le egloghe pastorali e rusticali dei pre-Rozzi senesi*, in **Convegno Internazionale di studi sul Ruzante*, (Padova 1983), atti del Convegno a c. di G. Calendoli e G. Vellucci, Venezia, Corbo e Fiore, 1987, pp. 69-89, p. 78.

³⁰ Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 360-363.

nenciale e dell'egloga volgare. La marcata modulazione «espressionistica» del testo trevigiano si caratterizza anche per le proiezioni escatologiche della *visio* dell'«insonnio della Mengola», che segnano anche i più audaci, per virulenza anticittadinesca e fantasia eterodossa, tra i sonetti trascritti dal Salvioni dal manoscritto bellunese; meritevoli, specialmente l'ottavo, e il nono che ne è l'antitesi, di più attenta considerazione che non il deposito negli archivi glottologici. La variante trevigiana viene riecheggiata nell'assortito canzoniere del notaio bellunese Cavassico, già autore della *Favola pastorale* che, rappresentata nel 1513, aveva accomodato lo scenario bucolico, e il recupero della sua quiete turbata, al racconto dei disastri della guerra.

Più dell'incerta filiera dei prestiti, è lo spettro delle varianti e degli innesti a sollecitare l'attenzione dello studioso di Ruzante. Nell'egloga di Juan del Encina, l'elemento comico viene inserito nell'ordito del contrasto pastorale del Tebaldeo, dilatandolo attraverso un personaggio, Zambardo, che incarna l'eredità comico-realistica delle «egloghe» natalizie, e contamina il registro del lamento bucolico. Nell'egloga trevigiana l'adozione costante della parlata rurale si associa all'exasperazione dell'aspetto tragico della vicenda del lamento pastorale, portando fino alle visioni surreali e oscure dell'aldilà l'oltranza espressiva dello stile umile. La partitura della *Pastoral* implica, com'è noto, il contrasto evidente e la giustapposizione delle lingue e degli universi di riferimento. Il «realismo» ruzantiano consisteva qui nel ribaltare le convenzioni allegoriche e il principio di irrealtà del codice bucolico, abordando e amplificando un genere recente e multiforme, che si era mostrato altamente sensibile allo sperimentalismo linguistico e metrico, e in cui convergevano matrici letterarie e occasioni autonome di pratica rappresentativa e di ethos cortigiano³¹. A Padova nel 1520, la mimesi rusticale poteva essere strumento di contrasto con la modulazione cortigiana dell'egloga da recitare. La consapevole polemica di Ruzante attore letterato non si limita a stigmatizzare l'uniformazione linguistica, ma assume forza e identità scenica coinvolgendo gli usi rappresentativi già correnti della letteratura eglogistica.

³¹ Cfr. D. De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», cit. Sull'incontro tra personificazioni mitiche della poesia e pratiche recitative di corte nell'*Orfeo* del Poliziano cfr. R. Guarino, *Generi e tecniche nell'Orfeo del Poliziano*, in **L'officina del teatro europeo*, a c. di A. Grilli e A. Simon, Pisa, Edizioni PLUS, 2 voll., 2001, I, pp. 89-104.

Remedia amoris e pratiche di resurrezione

L'irruzione di Ruzante nello scenario bucolico è un ripristino, radicato in una tradizione rappresentativa locale, delle tensioni linguistiche del *sermo humilis* consone agli ascendenti dell'egloga volgare. Ma è anche molto di più, perché afferma e rivendica il pluralismo della lingua letteraria, nel campo e negli ascendenti propri della letteratura recitativa, adottando la tensione di lingue e apparenze tra letterato e illetterato, riattivata nella marginalità e nella contraddittorietà del genere eglogistico, già neutralizzate dalle riduzioni cortigiane.

In questa cornice va pure riconsiderata la molteplicità dei fattori compositivi. La mimesi villanesca di Ruzante appare nella *Pastoral*, fin dal bilinguismo dei due prologhi e dall'intera struttura «meta-eglogistica», segnata da un molteplice sostrato. C'è l'elemento padovano, in continuità con i «novelli inzegni» evocati nel prologo «in lingua tosca», per la contraffazione della figura del villano e l'adozione del ritmo frottolistico nelle parti dialettali; c'è l'elemento genericamente goliardico, come vedremo, per affinità tematiche con altri stampi del *folk-play* europeo. Evidenti sono i richiami bucolici, con i debiti specifici, di lessico e di metrica, verso esempi canonici, dalla *Fabula di Orfeo* del Poliziano alla recente sintesi lirico-narrativa del Sannazaro³². Ma vanno anche indicate e precisate le dipendenze tematiche dall'acquisita dimensione rappresentativa dell'egloga in ambito estense, nella corte di Alfonso e Lucrezia. Per ricostruire dietro la leggibile varietà del dettato la configurazione di una genesi complessa, è necessario andare oltre la dipendenza o l'analogia della *Pastoral* rispetto alle strutture dello spettacolo veneziano, come è documentato dalle cronache del Sanudo intorno al 1520, data dell'avvento di Ruzante, e negli anni successivi. Di tale dipendenza argomentava Baratto nel suo saggio su *L'esordio di Ruzante*. Baratto riconduceva la composizione della *Pastoral* alla combinazione di figure buffonesche, erudite, villanesche che caratterizzano l'assortimento dei recitanti negli spettacoli organizzati nei carnevali dalle Compagnie della Calza³³. La giustapposizione dei recitanti è un riferimento incontestabile ma insufficiente per misurare la portata della stratificazione originale modellata dal Beolco. Solo considerando

³² Per questi e altri riflessi, e anche per l'adozione dell'andamento frottolistico nelle parti dialettali, cfr. A. Daniele, *Note metriche e testuali sulla «Pastoral» e sulla «Betia»*, in **Ruzzante*, Padova, Editoriale Programma, 1988, pp. 59-106.

³³ Cfr. M. Baratto, *L'esordio di Ruzante*, in Id., *Tre studi sul teatro*, Venezia, Pozza, 1964, pp. 11-68; e quanto ne ho scritto in *Ruzante tra le figure sceniche del Rinascimento veneto*, in **Una lezione sempre viva. Per Mario Baratto, dieci anni dopo*, Roma, Bulzoni, 1994, a c. di F. Bruni, S. Maxia, M. Santagata, pp. 267-278.

l'estrazione delle figure, il medico e il suo servo, i pastori, e i contadini, si constata l'afflusso non solo di tre lingue, ma di tre matrici; quella goliardica europea, presente al contesto universitario padovano e tradotta nella figura del medico che parla, come il suo servo, in bergamasco; la mimesi rusticale che viola e autentifica la sceneggiatura bucolica, trasferendola in territorio pavano; e la stessa tradizione della bucolica volgare, adottata nel segno del lamento e del suicidio di Milesio, cioè in uno dei trattamenti già diffusi in opzioni contrastanti. Nell'Arcadia pavana è possibile scorgere personificazioni diverse del letterato, oltre che anime distinte della letteratura recitativa. Ruzante si muove consapevolmente tra un sottobosco di scritture e una sponda di tradizioni di spettacolo. Il rapporto con Ferrara non si arresta, ovviamente, alla diffusione della produzione eglogistica del Tebaldeo. Nella corte di Alfonso d'Este, succeduto a Ercole nel 1505, l'egloga letteraria si era tradotta in genere rappresentativo, forse anche seguendo l'impulso delle esperienze romane che sotto il papato Borgia avevano animato le feste di Lucrezia. A Roma si registra infatti la presenza di Serafino Aquilano per l'«egloga pastorale» alle nozze di Lucrezia con Giovanni Sforza (1493). E si recitano anche le egloghe latine del Capodiferro, dialoghi di personificazioni, per le nozze tra Lucrezia e Alfonso nel 1502; e le «eclocomoedie» latine del Corsi, che abbiamo già individuato nella costellazione del lamento e del suicidio, durante il pontificato di Giulio II³⁴.

A Ferrara, tra il 1499 e il 1500, Tebaldeo è ritornato dopo i soggiorni a Bologna presso i Bentivoglio e a Mantova presso Isabella d'Este. Nella Ferrara di Alfonso maturano i documentati esiti rappresentativi dell'egloga volgare. Gli spettacoli estensi costituiscono verosimilmente, per gli assodati e continui contatti tra le due aristocrazie confinanti, anche il precedente degli episodi veneziani. Nelle descrizioni degli epistolari cortigiani sono registrati i due spettacoli del 1506 e del 1508. La rappresentazione dell'egloga attribuita a Niccolò da Correggio del 1506 è descritta in una missiva di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este Gonzaga³⁵. L'azione è imperniata su una sequenza di incantesimi evocati dal padre di un giovane pastore innamorato contro i poteri di Cupido.

³⁴ Cfr. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, cit., pp. 253-262, 286-298, 355. Le giunture tra convenzioni del dialogo e della disputa pastorale sull'amore e il contesto rappresentativo di corte sono visibili nell'*Egloga* del Bellincioni rappresentata a Milano, alla corte di Ludovico il Moro, tra il 1488 e il 1493, anno in cui viene stampata. Il testo dell'*Egloga o vero Pastorale* del Bellincioni in **Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a c. di A. Tissoni Benvenuti e M. P. Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, pp. 263-275.

³⁵ La lettera è riedita, recentemente, in M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, p. 40; e in **Teatro del Quattrocento. Le corti italiane*, cit., pp. 750-751.

Sull'egloga di Ercole Pio, rappresentata nel febbraio del 1508, c'è la descrizione contenuta in un'altra lettera del Prospero a Isabella. Nei giorni successivi, allietano il carnevale estense altri spettacoli, menzionati dal Prospero in un'altra missiva dell'8 marzo, tra cui un'inedita egloga del Tebaldeo sul tema di Dafne e la *Cassaria* dell'Ariosto. Lo spettacolo dell'egloga del Pio è stato analizzato in un accurato studio di Clelia Falletti³⁶. La sequenza parte dal lamento di un pastore e dalla successiva disputa con un pastore anziano, seguita dal lamento di una ninfa e dal concitato irrompere di una caccia, che sfocia in un corteo e in un incantamento in onore di Pallade, officiato da una maga. Lamento amoroso e riti pastorali prelevati dall'*Arcadia* ispiravano anche lo scenario delle «stanze pastorali [...] pastoralmente recitate» dell'egloga *Tirsi* del Castiglione e di Cesare Gonzaga, rappresentata a Urbino nel carnevale del 1508, se si accetta la datazione che ne fissa la dipendenza metrica e linguistica dalle *Stanze* del Bembo, recitate nella stessa corte nel 1507³⁷.

L'elemento centrale degli spettacoli ferraresi è la magia, anch'essa presente nel retaggio virgiliano (il canto di Alfesibeo nella seconda parte dell'ottava egloga), e ripresa dalla sequenza delle prose ottava, nona e decima dell'*Arcadia*, con la malinconia amorosa di Clonico e i *remedia amoris* del mago Enareto, esposti presso l'altare di Pan.

A parte l'evidente ricorso dei rituali pagani e della tematica dei *remedia amoris*, riecheggiati e ironizzati dalla presenza di Mastro Francesco, dalla rianimazione di Mopso e dalla «oration al dio Pan» di Arpino, prima della conclusiva litania del Ruzante, i precedenti ferraresi spiegano alcune dilatazioni drammaturgiche della *Pastoral*. Il materializzarsi della ninfa e la sceneggiatura dell'antefatto del lamento e del suicidio risalgono non solo alle esperienze recenti di rappresentazione erotologica, ma all'archetipo dell'inseguimento amoroso teatralizzato che è ovviamente il «Non mi fuggir, donzella» di Aristeo a Euridice nell'*Orfeo* del Poliziano. E si annodano alla cultura cortigiana forse anche per quella presenza femminile, che, a parte l'apparizione di Siringa, sembrerebbe elemento documentato nelle successive sortite ferraresi del Beolco, oltre che nell'*entourage* cornariano.

³⁶ C. Falletti, *Racconto critico di un'egloga cortigiana a Ferrara nel 1508*, in «Teatro e Storia», 9, 1990. pp. 301-310, ove si collegano le pastorali ferraresi all'ambiente delle «delizie» estensi.

³⁷ Cfr. le argomentazioni su questa datazione, più tarda rispetto a quella consueta del 1506, in C. Vella, *Il «Tirsi» di Baldassar Castiglione e Cesare Gonzaga*, in **La poesia pastorale nel Rinascimento*, a c. di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 245-292.

La ripresa ironica delle funzioni magiche in Mastro Francesco declina nella specificità della parlata bergamasca una figura familiare da secoli al *folk-play* e allo spettacolo sacro europeo. L'associazione del medico-mago con le prerogative taumaturgiche della resurrezione apparente, e la procurata morte o resurrezione di figli e di congiunti, qui adombrata nella morte del padre di Ruzante, rimandano a un sostrato profondo quanto vasto. Vi affiorano l'*unguentarius* del dramma sacro e le superstizioni sui *clerici vagi* proiettate nella cultura rurale, che si trasformano nel dialogo impossibile di Mastro Francesco con Ruzante e che includono il complemento del *servus medici Rubinus*³⁸. Mastro Francesco, a parte gli ascendenti europei, appare nel convito di studenti del ms. Marciano Italiano XI 66. Con Ruzante parla il bergamasco delle *Sentencie perse* della stessa silloge. Tali risonanze specificano l'elaborazione topica di una figura caratterizzante le apparizioni demoniache e carnevalesche richiamate da Zorzi, con riferimento a Toschi³⁹. Una situazione riscontrabile in diversi generi, contesti e lingue, viene ripresa e connotata con l'uso del bergamasco, operando un audace trapianto dei motivi magici dello spettacolo eglogistico ferrarese.

L'acquisizione che può scaturire da una sommaria ricomposizione dei fattori della *Pastoral* è che essa si trova alla confluenza non solo di lingue del territorio e delle relative incarnazioni, e dei rispettivi registri mimetici; e non soltanto alla confluenza dell'egloga rappresentativa cortigiana con l'egloga dialettale in area veneta. A tale pluralismo linguistico, mimetico, drammaturgico, corrisponde una contaminazione specifica e consapevole di tradizioni e invenzioni del rappresentare, prossime e remote.

Un'etnografia del rappresentare

Oltre le costellazioni di motivi e di fonti, oltre il generico meccanismo di calchi e riflessi, l'egloga rappresentativa segna un delicato passaggio, solcato dalle competenze e dalle esperienze recitative dei letterati, nel varco tra scritture e pratiche dell'allestimento e della rappresentazione. Nel caso di Ruzante il fulcro dell'articolazione è una figura che ridefinisce, con

³⁸ Si veda l'ampia trattazione dell'*Arztspiel* in R. Stumpfl, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1936, pp. 222-319.

³⁹ Cfr. I. Paccagnella, *Il fasto delle lingue*, cit. pp. 216-218; P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976⁵, pp. 191-194; Ruzante, *Teatro*, a c. di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, pp. 1298-99. Rilievi a cui va aggiunta l'apparizione del buffone Zuan Polo «vestito da miedego di scarlato» in una momaria del carnevale del 1526 (Sanudo, XL, 789).

il suo profilo di letterato, il rapporto tra lingue, letterature e azioni rappresentative.

La posterità immediata di Ruzante era più cosciente di noi del significato condizionante delle questioni di identità e di *status*, rispetto alle classificazioni di stile e di genere. Ritorniamo alle definizioni postume che, con la mitografia del contesto cornariano, e le proiezioni filosofiche dello Speroni, riflettevano la portata del teatro di Ruzante. Secondo il canonico Scardeone, frequentatore di casa Cornaro ai tempi del Beolco, i suoi «socii scaenici [...] nobiles iuvenes patavini [...] sermonem agrestium imitando prae caeteris callebant»⁴⁰. Nell'elogio del Tomasini, la preparazione dei Baccanali patavini e il successo tra la moltitudine «dum personatus incederet», quando avanzava mascherato, sono attribuiti al tenace studio e alla diligente collezione («summa cum diligentia, et auscultatis, et collectis») dei detti, dei motti e degli accenti contadineschi più puri («a purioribus villicis»).

Fuit eo tempore, quo litterae in Lombardia florebant, et idiomate etrusco opera varia a praeclarissimis viris, Bembo, Speronio et aliis conscribebantur, quorum gloriam ossequi cum esse difficillimum nosset, omni industria contendit, ut agresti et rurali lingua talium praeclarissimorum virorum famam aemularetur. A purioribus igitur villicis et ruri degentibus iocosis verbis urbanitatibus, facetiis verioribus simplicioribusque formulis summa cum diligentia, et auscultatis, et collectis, Bacchanaliorum feriis, quibus ad risum, et animi remissionem, solent homines omne delectationis genus confectari, rusticorum habitu, gestu et sermone assumpto, histrionem ruralem nisus est ad amussim agere; et ita perfecte ad optata pervenit, ut dum personatus incederet, a civium multitudinem, quae ad ipsum audiendum agminatim undique convolabat, saepe, ac saepius opprimeretur⁴¹.

La creazione dell'*histrionem ruralem* era l'obiettivo coerentemente perseguito di un'ambizione letteraria. La figura di Ruzante, il nome di recitante e letterato, la *lomenagia* che lo solleva sul passato degli studenti che imitano i villici, e introduce il nome rustico nell'identità del letterato pavano, sono la connessione specifica che modella e fissa in un profilo memorabile l'osmosi tra identità letterarie e tradizioni recitative⁴². Per quanto schematica e parziale possa apparire la sintesi retrospettiva del Tomasini, essa pone i termini e gli strumenti della mimesi in una luce più conseguente della nozione moderna di realismo e delle sue distorsioni, restituendo l'eccellenza dell'imitazione linguistica e comportamentale del

⁴⁰ B. Scardeone, *De antiquitate urbis Patavii et de claris civibus Patavinis libri tres*, Basileae, apud Nicolaum Episcopium juniorem, 1560, p. 255.

⁴¹ I. F. Tomasini, *Illustrium virorum elogium*, Patavii, apud Donatum Pasquardum, et socium, 1630, pp. 31-32.

⁴² Cfr. M. Milani, *La tradizione letteraria pavana*, in *Antiche rime venete (XV-XVI sec.)*, a c. di M. Milani, Padova, Esedra, 1997, p. 9.

villano alle convenzioni e ai profili letterari correnti. La pagina dello Scardeone («prae caeteris callebant»), e il *corpus* dei testi pavani, attestano la rilevanza della consuetudine imitativa della parlata rustica. Lo scenario del contrasto con l'uniformazione del volgare, indicato dal Tomasini, corrisponde alla volontà, talvolta implicita talvolta dichiarata, di creare corrispettivi esiti di struttura e di forma della drammaturgia pavana in relazione prima all'egloga rappresentativa e, successivamente, alla commedia in auge nelle corti italiane, come risulta chiaro tra i prologhi e il congedo della *Betia* e la *Moscheta*, fino alla rivendicata prossimità ai classici dell'ultima fase «plautina». Il realismo è il risultato di un'operazione letteraria e recitativa di mediazione culturale, realizzata attraverso l'esercizio della differenza linguistica e la dilatazione della gamma espressiva.

Nell'ottica dell'erudito secentesco, il realismo non aveva nulla a che fare con l'empatia, ma la differenza linguistica era anzi colta come condizione dell'identità originale del letterato. La distanza della raccolta, dell'inchiesta, della premeditazione mimetica, era a sua volta condizione di un atteggiamento ben più articolato rispetto alla satira antivillanesca, o alla semplice perpetuazione di un genere minore.

Il processo di ridefinizione del letterato e dei suoi strumenti attuato dalla drammaturgia ruzantiana richiede il riferimento a pratiche simboliche che mettono in discussione le nostre categorie di teatro e di letteratura. In un saggio dedicato alle rappresentazioni delle culture indigene negli spettacoli dei missionari cristiani in Messico nel XVI secolo, Richard Trexler ha affrontato il nodo del rapporto tra un'idea di teatro e un'idea di cultura popolare, una *impasse* metodologica simile a quella che impedisce di valutare la portata delle mimesi ruzantiane oltre le formule della dialettalità riflessa e i dilemmi del realismo distante o partecipe.

The master of the ceremonies and the historian and the ethnographer were once one. [...] The tendency to describe popular culture as something apart from elite culture stems from a poor theory of theatre and representation. Whether played in the court, city halls or in the streets, western theatre is not defined as behaviour that creates triumph and humiliation, honour and dishonour. Thus it is not surprising that the elements of "popular culture" are rarely viewed as parts of such political exchange systems. Students of so-called popular theatre and representations need to create a theory of theatre that the theoreticians of theatre have not. [...] It remains to be seen whether the early ethnographers of European peasantry were as frankly choreographers as they were the recorders of that popular culture of subjection they wanted⁴³.

⁴³ R. Trexler, *We think, they act: Clerical Readings of Missionary Theatre in Sixteenth-Century Mexico*, in *Community and Church. 1200-1600*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, pp. 575-613, pp. 577, 613.

I maestri di cerimonie, i coreografi e i promotori di spettacoli davano forma alla differenza culturale attraverso rappresentazioni. Erano gli storici e gli etnografi della prima età moderna, perché fare spettacoli significava dare forma alle culture e ai comportamenti. Quando parliamo del gioco di specchi tra il letterato Ruzante e la ruralità, continuiamo a farlo oggetto di valutazioni estetiche mentre lo usiamo ancor oggi, implicitamente, come etnografo e traghettatore di una cultura altrimenti muta.

Gli argomenti di Trexler hanno qualche accento funzionalistico e tendenzioso, spiegabile per il suo oggetto (gli spettacoli organizzati dai missionari con le comunità indigene del Messico colonizzato nel XVI secolo) e per il sistematico processo di acculturazione entro cui si iscrivono gli eventi e i documenti analizzati. Sono comunque indicativi della necessità di un cambiamento di prospettiva. Il caso di Ruzante è ben diverso. I suoi contadini non erano né gli strumenti né i destinatari delle rappresentazioni che plasmava. La ricostruzione del suo teatro richiede però un'operazione interpretativa affine. Il Beolco interveniva su un'immagine che era un grumo di valori proiettati e predestinati. Questa base qualifica la sua artefatta presenza come un ripristino, improntato alla volontà mimetica, e come un rilancio, mosso dalla consapevolezza dei conflitti esprimibili nelle formule recitative e nelle strutture drammaturgiche. Pensando in termini di letteratura e di teatro, perdiamo l'evidenza degli spettacoli, e degli strumenti del teatro letterato, come azioni di confronto, di approccio, di sfida, tra gruppi, individui, comunità. Sono dinamiche che trascendono la presa e le categorie della critica stilistica e dell'estetica crociana, e che investono implicazioni altrettanto vaste del fare storia delle culture illetterate oltre l'opacità delle fonti scritte, o delle aporie della ricerca sul campo nell'etnografia contemporanea. La perdita di definizione delle azioni teatrali ci impedisce di superare le idee precostituite di differenza e gerarchia culturale, di capire che le relazioni interculturali sono costruite dalle stesse azioni rappresentative che pretendiamo di spiegare alla luce di classificazioni preliminari. Ciò accade, per Ruzante, quando misuriamo la fedeltà della sua rappresentazione del mondo rurale alla luce dei testi suoi e dei suoi predecessori, e quando usiamo come referto dialettologico la sua mimesi della parlata rurale. Paccagnella ha scritto, a proposito dell'«uso letterario del pavano rustico» nell'intera tradizione dei testi pavani, di «ricreazione parodica ma senza tratti caricaturali del dialetto di campagna, che sarà una

costante della storia del pavano: il che comporta anche l'assenza di deformazione linguistica e un sostanziale rispetto per la realtà documentaria di questo strato dialettale»⁴⁴. Come scrivono gli intellettuali locali che ne celebrano la capacità mimetica, nella creazione del parlante rurale come *histrion ruralis* sono implicite un'etnografia e una dialettologia, orientate a un'emulazione e a un'affermazione rovesciata e degenerata (affine alla deforme saggezza dei sileni di Alcibiade) del prestigio dei letterati. Un delicato equilibrio di fedeltà «documentaria» e di idiosincrasia prende corpo nella molteplicità dei comportamenti imitati e nel respiro delle forme drammaturgiche. Così il Beolco porta la tradizione pavana molto più avanti dei suoi predecessori anonimi.

La rappresentazione della ruralità nella prima età moderna era un vasto fenomeno di acculturazione. Dava voce a un universo eterogeneo e modellava una cultura altra proponendone e proiettandone schemi e valori⁴⁵. Ruzante si interpone in questo processo, lo presuppone e vi si insedia, personificazione che affascina e ferisce, nell'articolare e ribaltare il discorso, le figure e le azioni di un mondo indifeso. A questo si devono l'impressione di efficacia e di ambiguità del «cosiddetto» (Croce) o «particolare» (Zorzi) realismo ruzantiano.

Operando su un'immagine molteplice e diffusa, vivificandola e ribaltandone l'eredità e il potenziale, Ruzante si proponeva come mediatore di ambienti storie e lingue, come inventore di etnografie drammatizzate, tra sette accademiche e mimetismi aristocratici, ricostruendo feste rurali nel paradiso cornariano, in Palazzo Ducale e in dimore patrizie a Venezia, poi nella corte ferrarese, che vedeva le pastorali magiche del primo Cinquecento rivoltate nei canti e nei casi del contado confinante. Il rapporto con convenzioni e fonti della letteratura rusticale e l'amplificazione della differenza linguistica e delle sue implicazioni si comprendono nella cornice di questi processi, nello scenario in cui, per riprendere la formula di uno storico dell'età della Riforma, «during and after the Reformation, these learned elites acted both as middlemen and gatekeepers»⁴⁶. Il prisma delle figure ruzantiane trasforma l'allegoria bucolica e la parodia villanesca in una scena che provoca e discrimina, dove l'attore letterato esercita e rivela il suo potere duplice di mediatore e

⁴⁴ Cfr. I. Paccagnella, *Il plurilinguismo di Ruzante*, in «Quaderni veneti», 27/28, 1998, pp. 129-148, p. 136.

⁴⁵ N. Zemon Davis, *La stampa e il popolo*, in Ead., *Le culture del popolo* (Stanford, 1975), trad. it. Torino, Einaudi, 1980, pp. 259-308.

⁴⁶ R. W. Scribner, *Heterodoxy, Literacy and Print in the early German Reformation*, in Id., *Religion and Culture in Germany (1400-1800)*, ed. by L. Roper, Leiden, Brill, 2001, pp. 235-258, p. 257. Scribner si riferisce principalmente a medici e giuristi.

custode delle differenze. In tale postazione di confine e di confronto, Ruzante ridisegna i varchi tra una continuità di convenzioni e sperimentazioni della scrittura e una tradizione di pratiche del recitare, e trasforma in un raffinato scambio d'identità l'ordinaria meccanica degli ascendenti e degli spostamenti parodistici tra matrice bucolica e mimesi villanesca. Una soluzione che richiede di considerare i testi, le loro fonti e le loro tipologie nell'ambito di complesse azioni simboliche.

Le convenzioni letterarie di relazione tra stili e *status* si inseriscono in un contesto di contrattazioni e contrasti. La mimesi del letterato si misura con altre modalità del comunicare, e la produzione della finzione si annoda con la produzione delle identità e dei documenti. In questo quadro è necessario richiamare e riattivare gli indispensabili apporti delle ricerche biografiche di Paolo Sambin e Emilio Menegazzo, e delle relative prove archivistiche da cui «Angelus Ruzante de Padua» risulta «*commissus*» e «*nuncius*» degli affari di Alvise Cornaro, coinvolto nelle transazioni e nelle svolte traumatiche dell'economia rurale⁴⁷. I sondaggi recenti di Lorena Favaretto hanno riattivato l'ascolto del brusio incessante di dispute legali e fiscali, e dei mutevoli meccanismi di delega in cui si traduceva l'attrito tra lingue e interessi divergenti della città e dei centri del contado⁴⁸. Si pensi alla «tecnica precoce della registrazione scritta del parlato» che Folena individuava, cercando presagi del *mariazo* pavano e ascendenti del *Filò* di Zanzotto, negli atti dei processi di Lio Mazor trascritti da Ugo Levi come monumenti delle parlate lagunari⁴⁹. Un esempio di rilievo nella storiografia recente individua ancora più direttamente il senso della dialettica tra scrittura e parola illetterata, che attraversa la narrativa, il teatro e le scritture giuridiche. Alludiamo alla ricerca di Natalie Zemon Davis sulle *lettres de rémission*. In *Fiction in the archives*, come suona il titolo originale del prezioso saggio, la studiosa analizza motivi e formule delle ricostruzioni di delitti nelle suppliche redatte da giuristi e notai per imputati di ogni ceto sociale, finalizzate all'ottenimento dell'indulgenza regale. Ne risultano scritture che partecipano di un flusso di tecniche e situazioni di narrazione, ed esaltano, per obiettivi di formale credibilità, gli indici di realismo e di autenticità nell'illustrare i casi degli individui delle

⁴⁷ I saggi e i documenti apparsi in «Italia Medioevale e Umanistica» sono ora raccolti in E. Menegazzo, *Colonna, Folengo, Ruzante e Cornaro. Ricerche, testi e documenti*, a c. di A. Canova, Padova, Antenore, 2001; P. Sambin, *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro. Restauri di archivio*, rivisti e aggiornati da F. Piovan, Padova, Esedra, 2002.

⁴⁸ L. Favaretto, *Il territorio padovano nell'epoca del Ruzante: l'indagine storica e il messaggio letterario*, in «Quaderni veneti», 27/28, 1998, pp. 27-39.

⁴⁹ U. Levi, *I monumenti del dialetto di Lio Mazor*, Venezia, 1904; cfr. G. Folena, *Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 128.

classi illetterate dal loro punto di vista. Nella cornice del discorso giuridico, finzione del parlante e mimesi di *status* coltivano e condividono tensioni, strumenti e valori della mimesi letteraria⁵⁰.

Nei frangenti delle guerre e delle carestie, delle rotture e riconciliazioni tra Padova, il contado e Venezia, l'idioma rustico non suona come una lingua perduta ma come un responso talvolta osceno e ridicolo, talvolta arcano, sempre rivelatore. Una consuetudine imitativa studentesca, un travestimento vissuto come una moda pervasiva tra cortigiani e aristocrazie urbane, diventano un'opzione ideologica e identitaria. Il rilancio della mimesi villanesca nell'epoca dell'imposizione dei modelli linguistici e comportamentali, e la sua dilatazione al di là della reclusione e della segregazione dei generi, si spingono fino alla ridefinizione dell'identità del letterato, del letterato che lavora sulla sua presenza come sulla sua scrittura, tentando l'eccellenza nel terreno della marginalità. Il ritratto studiatamente marcato e la storia immobile del contadino disegnano la metafora protettiva della tradizione e dell'identità di recitanti che ne hanno catturato e alimentato l'immagine. Il mondo rustico acquista valori impensati e sfumature innumerevoli, «fissa il senso di una visione e interpretazione della realtà», per riprendere la citazione da De Robertis con cui abbiamo aperto, perché traspone e trasmette l'identità di chi lo rappresenta. Nella mediazione operata, il significato primario degli spettacoli è l'investitura di un potere informale. Potere informale e autorità del rappresentare vengono perseguiti, attraverso il culto dell'idioma locale e l'adozione di uno stato inferiore, da letterati recitanti che non riconoscono il prestigio dell'uniformità ma ricercano il privilegio della differenza, elaborando le sembianze aliene e familiari del villano fino alla perfezione, fino al paradosso della superiorità espressiva e sapienziale della «naturalzza». L'incrocio di solennità e deformazione, di inchiesta e di adesione, non corrisponde soltanto a un intento di interferenza stilistica. L'ambiguo realismo delle mimesi ruzantiane significa: *larvatus prodeo*, io sono il letterato recitante che crea il parlante rurale, e nelle sue apparenze tiene il discorso della verità, e governa le soglie e gli scambi delle lingue e dei costumi.

Accettiamo di cadere in un'illusione etnografica, quando consideriamo Ruzante, questo nome di scrittore (l'«Angelo Ruzzante» che chiede al Doge e al Senato veneziano il privilegio di stampa per le «traduzioni» da Plauto), di attore, di villano in commedia, di procuratore e protetto di un

⁵⁰ N. Zemon Davis, *Storie d'archivio* (Stanford, 1987), trad. it. Torino, Einaudi, 1992.

possidente, come il rappresentante della cultura cui ha dato forma di teatro. Ma anche qui la finzione non è un inganno. La rappresentazione molteplice e incisiva del mondo rurale è il segno della resistenza e della rivendicazione di un'arte della mimesi che è, concretamente, una tradizione che si proclama eccezione, nel fare spettacoli e assumere voci e volti del contado, e nell'eivarli a cifra di un'autonomia e di una sovranità di conoscenze e di soluzioni espressive. Con queste premesse, dopo la soluzione originale dello snodo tra egloga letteraria ed egloga rappresentativa, si attua la sintesi tra forme drammatiche neoclassiche, che modellano la struttura dei testi, ed esperienze rappresentative coltivate da pratiche autonome. Fino alla rivendicazione di consanguineità tra forme originarie del teatro e tradizione locale. L'efficacia e la portata della mimesi rusticale ruzantiana derivano dall'aver stravolto la gerarchia dei generi e dei livelli di cultura, per annodare l'alleanza tra *ignorance abecedaire* e *ignorance doctorale* di cui scriveva Montaigne, nel saggio (*Essais*, I, 54), noto a Croce⁵¹, dove si ragiona sull'oggettiva intesa tra la «poésie populaire et purement naturelle» e «la principale beausté de la poésie parfaite, selon l'art». Tale sovversione ha in sé un'obiettiva rilevanza interpretativa, da coniugare ai sondaggi linguistici. Ma ha anche un valore dimostrativo più generale, perché indica quanto continuiamo a ignorare sul senso dei gesti del rappresentare nell'ampiezza e nella concretezza dei processi culturali, nel Rinascimento europeo e oltre, e quanto trascuriamo dietro i nomi del teatro e della scena.

⁵¹ B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, cit., p. 32.