

Isabella Valeri

Il Plauto di Ruzante.

Prime ricognizioni sulla contaminatio nella Piovana

Abstract

This paper analyzes the particular approach to Plautus (and, more generally, to ancient theatre) adopted by Ruzante, focusing on the specific function of *contaminatio* in his *Piovana* – one of his “Plautine” comedies, in which he translates Plautus’ *Rudens*. After recognizing the presence of one scene of Terence’s *Heautontimorumenos* in *Piovana* 1, 4 and of two scenes of Plautus’ *Mercator* in *Piovana* 4, 9, the paper shows that *contaminatio* is only a part of a wider range of references to ancient theatre. These “contaminated” scenes belong indeed to a complex and coherent plot, modelled on Plautus’ *Asinaria* and developed thanks to an erudite and effective “mending” of Plautine and Terentian scenes, cues and images.

Questo contributo prende in esame il rapporto di Ruzante con Plauto e, più in generale, con il teatro antico, soffermandosi soprattutto sul modo in cui egli fa ricorso alla *contaminatio* nella *Piovana* – una delle due commedie “plautine”, che traduce in dialetto pavano la *Rudens*. Oltre a ravvisare la ripresa di una scena dell’*Heautontimorumenos* nel primo atto (*Piovana* 1, 4) e di due scene del *Mercator* nel quarto (*Piovana* 4, 9), il contributo mette in evidenza come il ricorso alla *contaminatio* non sia che l’aspetto più immediatamente percepibile di una fitta rete di riferimenti al teatro antico. Le scene contaminate, infatti, si rivelano parte di una trama più ampia e complessa, che Ruzante modella sull’*Asinaria* e costruisce “rammendando” sapientemente scene, battute ed immagini plautine e terenziane.

Il rapporto di Ruzante con il teatro antico¹ si rivela uno degli aspetti più complessi e controversi della sua produzione. In special modo la scelta di confrontarsi direttamente con Plauto nelle sue ultime due commedie, la *Piovana* e la *Vaccaria*, viene considerata come il delicato momento in cui la «creatività spontanea» del Ruzante uomo di teatro lascia il posto all’«elaborazione riflessa» di un Ruzante traduttore² – ed è

¹ Il rapporto di Ruzante con il teatro antico è stato preso in esame da BÖHM (1896); VITALI (1956); ZORZI (1967); NARDO (1972); BARATA (1973); NARDO (1973-1974); ALONGE (1989); BARATTO (1990); RIEHLE (1990, 275-276); BERTINI (1997); DANIELE (2005); SEITA (2005); VESCOVO (2005); D’ONGHIA (2010, 29-30); SCHIAVON (2010).

² Cf. ZORZI (1967, xl). Sul carattere dell’ultima produzione di Ruzante cf. in particolare p. lviii: «Due commedie (la *Vaccaria* e la *Piovana*) diverse nel raggio delle intenzioni sperimentali, ma affini nell’unità dell’ispirazione e nel peso specifico dei risultati, gli sono state sufficienti a provare a se stesso l’inerità del canone dell’imitazione e la sterilità nell’insistervi. Come sempre, l’innata capacità di sintesi che guida il suo genio di teatrante (alla quale si aggiunge ora la perizia di una carriera al meriggio) gli consente di scendere al centro della nuova forma drammatica e di coglierne preventivamente la meccanicità di ogni

proprio su questo profilo, rimasto per lo più in secondo piano rispetto al primo, che intendo concentrarmi nel corso del contributo. Prendendo in esame una sola delle due “plautine”, la *Piovana*, mi soffermerò sul modo in cui Ruzante si relaziona con forme e temi del teatro antico, cercando soprattutto di comprendere come egli intenda la *contaminatio*³ ed in che modo vi faccia ricorso all’interno della commedia.

Il suo approccio nei confronti dell’antico è ben visibile già nel prologo. A differenza del modello⁴, nella *Piovana* esso viene affidato al *famegio* Garbinello ed assume, sin dalle primissime parole, un tono polemico ed un sapore che potremmo definire “terenziano”. Ruzante infatti sorvola del tutto sugli antefatti e, per converso, indugia su questioni di poetica, che assumono a tratti toni di polemica letteraria.

Per prima cosa, ribadisce con forza la sua volontà di tradurre Plauto in pavano e, per sottolineare la dignità letteraria del suo dialetto, mostrando come esso sia in grado di tradurre forme e temi del teatro antico, attinge sapientemente dai prologhi di Plauto e di Terenzio.

Nel momento in cui sottolinea il “sapore” pavano della sua traduzione, ad esempio, egli fa riferimento a *Men.* 11-16⁵:

ulteriore svolgimento».

³ La mia analisi circa la presenza e la funzione della *contaminatio* nella *Piovana* prende avvio da ZORZI (1967, 1503-1506) che, nelle sue note al testo, mette in evidenza come in *Piovana* 4, 9 Ruzante non si limiti a riprendere singole battute del *Mercator* plautino ma, al contrario, modelli l’intera scena su *Mer.* 741-800. A tal proposito cf. p. 1505: «La scena che segue [*Piovana* 4, 9] corrisponde fedelmente alla situazione che si verifica nel *Mercator* (vv. 741 ss.). Le differenze sono superficiali, come la sostituzione del *cocus* con il pescatore e lo sgombero delle masserizie iniziato da Resca (molto efficace dal punto di vista teatrale), ma la sostanza degli equivoci e delle reazioni dei personaggi rimane immutata». La ripresa, in *Piovana* 4, 9, di due scene del *Mercator* viene segnalata anche da SEITA (2005, 150 s.).

⁴ La *Rudens* presenta un prologo di divinità, che viene pronunciato dalla stella Arturo e si articola in due sezioni, dedicate rispettivamente a tratteggiare l’orizzonte morale di riferimento (*Rud.* 1-29) e ad esporre gli antefatti (*Rud.* 30-82). Per le caratteristiche tematiche e strutturali del prologo di divinità cf. RAFFAELLI (2009, 13-31).

⁵ Sulla diffusione dei *Menaechmi* tra XV e XVI secolo rimando a UBERTI (1985); GUASTELLA (2007, 69-150). I *Menaechmi* rappresentano un riferimento costante nei prologhi “plautini” del Ruzante; non a caso anche la *Vaccaria* presenta un’efficace immagine ripresa da *Men.* 3-4: *adporto vobis Plautum – lingua, non manu; quaeso ut benignis accipiatis auribus; Vaccaria*, Prologo II TRUFFO. Mo mi a’ ve la porto, no in spala, mo a parole; e vu tolila, no vo le man, mo co le regie. «TRUFFO. Ora io ve la porto, questa commedia, non in spalla, ma a parole; e voi, prendetela, non con le mani, ma con le orecchie». Questi versi dei *Menaechmi* vengono inoltre ripresi, fra gli altri, anche da Dovizi da Bibbiena nel prologo della *Calandria*: Ma ecco qua chi vi porta lo Argumento. Preparatevi a pigliarlo bene, aprendo ben ciascuno il buco de l’orecchio. Per il testo della *Calandria* faccio riferimento a PADOAN (1985).

Men. 11-16

atque adeo hoc argumentum graecissat, tamen
non atticissat, verum sicilicissat.
† huic argumento antelogium hoc fuit†;
nunc argumentum vobis demensum dabo,
non modio neque trimodio, verum ipso horreo:
tantum ad narrandum argumentum adest benignitas⁶.

Piovana, Prologo

GARBINELLO. Donca conzève ben tutti da
stare artinti, finché a' ve fago argomento:
no miga de quigi che se fa a gi amalè, che
a' no sfiorentinezo, a' pavanezo, mi; e in
lo me lenguazo «far argomento» ven a dir
tanto, con' serà «dar anemo, e impoare»
(p. 117 S.)⁷.

Oltre a tradurre il concetto di *argumentum* (nonché la locuzione plautina *argumentum eloquar*⁸), Ruzante ripropone perfettamente la coppia plautina *graecissat – sicilicissat* nel binomio *sfiorentineza-pavaneza*, che non soltanto mantiene il significato ma ripropone anche il gioco di parole di Men. 13⁹. Il riferimento plautino, immediatamente percepibile da quella parte del pubblico che aveva “Plauto in la manica”, va dunque a sottolineare un’importante dichiarazione di poetica: proprio come la lingua dei *Menaechmi* ha un sapore “non di Attica ma di Sicilia”, allo stesso modo la *Piovana* non parla toscano ma pavano. Ruzante dunque modella la sua scrittura sul prologo dei *Menaechmi* nel momento in cui teorizza e rivendica un’operazione per molti versi affine al *vortere barbare* plautino: egli infatti dichiara di voler tradurre la *Rudens* in una lingua “barbara”, che pur affondando le sue radici nella *snaturalità* pavana, proprio come la lingua di Plauto diventa una lingua d’arte, una lingua per la scena, che indugia nei giochi di parole e che, tanto nel significante quanto nel significato, si fa portatrice di *vis comica*¹⁰.

Allo stesso modo, Ruzante evidenzia come il suo dialetto sia del tutto in grado di tradurre uno dei cardini del genere commedia, cioè il sistema di tipi fissi: a tal fine

⁶ Per il testo della *Rudens* – e di tutte le commedie di Plauto citate – mi avvalgo di LINDSAY (1910²).

⁷ «GARBINELLO. Dunque, ora fate in modo di stare attenti, finché io vi faccio l’argomento: non mica di quelli che si fanno agli ammalati, perché non fiorentineggio, pavaneggio, io, e nel mio linguaggio far l’argomento sta a significare ‘dare animo’ e incominciare». Per il testo della *Piovana*, qui e altrove, faccio riferimento a SCHIAVON (2010, 117-75); ciascuna citazione verrà segnalata, a testo, per mezzo dell’indicazione del numero di pagina seguita dalla sigla S., e corredata in nota da una mia traduzione.

⁸ Ruzante si serve di questa locuzione in entrambi i prologhi pavani delle “plautine”; anche nella *Vaccaria* infatti il *famegio* Truffo esclama: E tolila, che mi adesso ve faghe argomento, che a’ n’abiè paura a tuorla, perché la intenderi (p. 181 S.). «TRUFFO. E prendetela questa commedia, perché adesso io vi dico l’argomento, affinché non abbiate paura a prenderla, perché la intenderete.»

⁹ Particolarmente interessante, a tal proposito, GRATWICK (1993, *ad loc.*) «frequentative, formed by two Greek suffixes, as if from *σικελικίζω like ἄττικίζω, ‘affect an Attic style’; so ‘insistently put on (it) a Sicilian accent in the air. Elsewhere in Plautus ‘Attic is by itself ‘first class’ (*Poen.* 372) and ‘Sicilian’ implies ‘tawdry’ (*Per.* 395)».

¹⁰ Per una panoramica delle peculiarità linguistiche ed espressive del teatro di Ruzante cf. FOLENA (1991, 119-46); PACCAGNELLA (1998, 129-58); PACCAGNELLA (2004, 167-76).

propone un lungo elenco di maschere che presenta interessanti somiglianze con i prologhi terenziani (e, in particolar modo, con *Eun.* 35-41 e *Heaut.* 35-39)¹¹.

Piovana, Prologo

GARBINELLO. Perché a' seon de Pavana, a' no saveron fare intravegnire in sta noella putte robbè o putte perdùe? No, haron mosche. Perché a' no favelleron alla moschetta, a' no saveron metterghe zovenati inamorè, famigi che corra o magnaor che magne? No, haveron el biro! A' no saveron far vegnire viegi scorrezzè, scarsumare? No, haron freddo. Perché a' no haron mettù nomenagie de Firantibio, Pinosi, Constiforio, a' no saveron metterghe ruffiani senza fè? No, haron el tiro (p. 118 S.)¹².

Anche in questo caso è possibile notare come il piano letterario e quello metaletterario procedano di pari passo. Da un lato, infatti, Ruzante traduce in *lingua pavana gruossa* i tipi fissi della *palliata*¹³: la locuzione *zovenati inamorè* corrisponde perfettamente a quella plautina di *adulescens amans*. Parimenti, *servi che corra* è la traduzione di *servus currens*, così come *magnaor che magne* di *parasitus edax*. Allo stesso modo, egli traspone in dialetto pavano sia la maschera del *senex*¹⁴, ricorrendo alla locuzione di *viegi scorrezzè*, sia quelle dell'*uxor dotata* e del *leno periurus*, che traduce rispettivamente con *vegie scarsumare* e *rufiano senza fè*. D'altro canto, nel momento in cui offre questi saggi di traduzione, Ruzante si sofferma sull'operazione stessa del

¹¹ Ter. *Eun.* 35-41: *quod si personis isdem huic uti non licet: / qui mage licet currentem servom scribere, / bonas matronas facere, meretrices malas, / parasitum edacem, gloriosum militem, / puerum supponi, falli per servom senem, / amare odisse suspicari? denique / nullumst iam dictum quod non dictum sit prius;* Ter. *Heaut.* 35-39: *adeste aequo animo, date potestatem mihi / statariam agere ut liceat per silentium / ne semper servo' currens, iratus senex / edax parasitu', sycophanta autem inpudens, / avaru' leno adsidue agendi sint seni / clamore summo, cum labore maxumo.* Per il corpus terenziano, qui e altrove, faccio riferimento a KAUER – LINDSAY – SKUTSCH (1958³).

¹² «GARBINELLO. Perché siamo di Pavana, non sapremo far entrare in scena, in questa commedia, ragazze rubate o ragazze perdute? No, manco per idea. Perché non useremo una lingua 'ideale', non sapremo metterci giovani innamorati, servi che corrano o parassiti che pensano solo a mangiare? No, manco per sogno. Non saremo in grado di portare in scena vecchi corrucciati e vecchie taccagne? Senza dubbio no. Perché non li abbiamo chiamati Firantibio, Pinosi, Constiforio, non sapremo servirci di ruffiani spergiuri? No, nemmeno questo».

¹³ Ruzante traduce tutto il sistema di maschere mantenendo il binomio "formulare" dei tipi di commedia. Per quanto riguarda la formularità delle maschere comiche cf. e. g. Apul. *Flor.* 16: *Nec eo minus et leno periurus et amator fervidus et servulus callidus et amica illudens et uxor inhibens et mater indulgens et patruus obiurgator et sodalis opitulatur et miles proelior, sed et parasiti edaces et parentes tenaces et meretrices procaces.*

¹⁴ Sul tipo del *senex* che vive *impero uxorio* e subisce le vessazioni di un'*uxor dotata* cf. BIANCO (2003, 79-88).

vortere e ribadisce come il suo dialetto sia del tutto in grado di tradurre forme e temi del teatro antico¹⁵.

Ravvisare l'autocoscienza critica¹⁶ del Ruzante permette di comprendere più a fondo un'altra dichiarazione di poetica, in cui egli teorizza il suo rapporto nei confronti dell'antico (e, più nello specifico, del suo modello plautino, la *Rudens*).

Piovana, Prologo

GARBINELLO. Né no ven che negun habbia robbò negun, con se pensa qualcun, che an questa sia stà robà; che a' no la mostressamo a tanti, mo a' la tegnissemo asconta. Se uno cattlesse int'un cofanazo vegio una de quele gonele che se solea portare al tempo de antighità passò, e che 'l pano fosse bon, mo la sisa fosse desmetùà; se del pano el ne fesse cassiti e zupariégi e corsiti per i vivi, e la sisa el la lagasse per i muorti, seràvelo robare questo? Mo a crezo de no, el serave c o n z a r p e r i v i v i, e no tuor a negun de i muorti; chè la sisa sera' d'i muorti e 'l pano d'i vivi, e a sto muò no ghe mancherà gniente, e no ghe mancando gniente, el no ven robò. Mo ben, cossì è intravegnù de sta noela, che iera fata per i viegi antighi muorti, che no gh' pi, e fata con parole desmetùe, che no iera bone per i vivi; e el maestro, che l'ha conzà, ha lagò le suò parole a i muorti, e quel che volea dire quele parole el l'ha conzà per i vivi; e a sto muò d'una gonela da muorti el n'ha fato cassiti e cupariégi per i vivi, e no ha tolto quel de negun, né to torave, con fa tal ghe n'è (p. 118 S.)¹⁷.

¹⁵ Ai passi già visti, tradotti rispettivamente alle note 7 e 12, si aggiunga: *Piovana*, Prologo. GARBINELLO. A' s t e m o c o s i b e n p o e r v e a g o r a r e s a n i t è, e d i n a r i, e z u o g i a, e l e g r e z z a, c o n l a m i a l e n g u a p a v a n o g r u o s s a, c o n f a r à u n a l t r o c o n u n a l e n g u a m o s c h e t t a s o t t i l e. «Posso benissimo augurarvi salute e soldi e gioia e allegria con il mio dialetto pavano grossolano, come farebbe un altro, nella sua lingua moschetta e raffinata». Per quanto riguarda l'accezione dell'aggettivo *moschetto* rimando a D'ONGHIA (2010, 12 n. 4): L'aggettivo *moschetto*, infatti, «passa dal significato letterale 'profumato di muschio' a quelli figurati e via via spregiativi 'elegante', 'azzimato', 'affettato', 'artificioso'».

¹⁶ Questa definizione dell'approccio del Ruzante nei confronti del teatro antico viene formulata da ZORZI (1967, 1521) e ripresa da SCHIAVON (2010, 9).

¹⁷ «GARBINELLO. Né ciò avviene perché nessuno abbia derubato nessuno, come qualcuno potrebbe pensare, che anche questa commedia sia stata rubata; perché allora noi non la mostreremmo a tanti, ma terremmo nascosta. Se uno trovasse in un vecchio cofano uno di quegli abiti che si solevano portare nell'antico tempo passato, e il panno fosse buono, ma la foggia fosse in disuso, se del panno egli facesse farsetti e giubbetti e corsetti per i vivi, sarebbe un rubare questo? Io credo di no, sarebbe un raccontiare per i vivi senza nulla togliere ai morti; perché la foggia sarebbe dei morti e il panno dei vivi, e in questo modo non mancherebbe niente; e quando non manca niente, nessuno ha rubato. Ebbene, così è accaduto di questa storia, che era stata fatta per i vecchi antichi, per i morti che ora non sono più, ed era fatta con parole in disuso, che non potevano più servire per i vivi; e il mastro che l'ha raccontata, ha lasciato le loro parole ai morti, e il senso di quelle parole lo ha adattato per i vivi; e in questo modo di un abito di morti egli ha fatto farsetti e giubbetti per i vivi, e non ha tolto a nessuno, né vorrebbe toglierlo, come altri fanno».

Ruzante sostiene di aver *conzato per i vivi* la *Rudens* plautina, mantenendo il *panno* e modificando la *foggia*, lasciando ai morti le loro *parole desmettùe* e raccomandando per i vivi *quel che quele parole volea dire*. Per rendere ulteriormente “visuale” la sua dichiarazione di intenti, Ruzante ricorre all’immagine di una vecchia *gonela* che, mantenendo il panno grezzo, viene rammendata e trasformata in una serie di corsetti, farsetti e giubbetti per i vivi.

A prima vista questa dichiarazione di poetica potrebbe apparire poco più che un insieme di luoghi comuni: tanto la contrapposizione tra antico e moderno quanto la difesa rispetto ad un’eventuale accusa di furto si rivelano infatti veri e propri *topoi*, che ricorrono costantemente nei prologhi rinascimentali¹⁸. Oltre a ciò, nel momento in cui Ruzante sostiene di voler raccomandare le parole ormai “dismesse” della commedia, sembra alludere a tutta quella serie di aggiustamenti di carattere linguistico e socio-culturale che sono inevitabili in qualunque traduzione.

Il carattere non topico ma programmatico di questa affermazione emerge però nel momento in cui si prenda in esame la metafora da lui utilizzata. Ruzante infatti paragona l’operazione compiuta sulla *Rudens* a quella di un “mastro”, che rammenda una vecchia *gonela* – cioè una veste lunga ed omogenea non divisa sulle gambe¹⁹ – trasformandola in tutta una serie di corsetti, farsetti e giubbetti. Proprio questa dichiarazione di poetica rappresenta il punto d’avvio della mia analisi che, soffermandosi sulle modifiche operate da Ruzante sul modello, mira a mostrare come tutta questa sezione (in maniera analoga rispetto alle precedenti) presenti un carattere programmatico e come, più nello specifico, una delle principali operazioni che si nasconde dietro l’immagine del *conzare* sia per l’appunto la *contaminatio*.

Prendendo avvio da un sommario confronto tra le due trame è possibile notare come nella *Piovana* Ruzante si attenga in maniera sostanzialmente fedele al plot della *Rudens*: in entrambi i casi una giovane, scampata ad un naufragio, ritrova in maniera

¹⁸ A proposito del carattere topico di questi temi cf. e. g. il prologo della *Calandria*: «Che antiqua non sia dispiacer non vi dee, se di sano gusto vi trovate: per ciò che le cose moderne e nove delectano sempre e piacciono più che le antique e le vecchie, le quale, per longo uso, sogliano sapere di vieto. [...] De’ quali se fia chi dirà lo autore essere *gran ladro di Plauto*, lassiamo stare che a *Plauto* *staria molto bene lo essere rubbato*, per tenere, il moccicone!, le cose sua senza una chiave e senza una custodia al mondo; ma lo autore giura, alla croce di Dio, che non gli furato questo (facendo uno scoppio con la mano); e vuole stare a paragone. E, che ciò sia vero, dice che si cerchi quanto ha Plauto, e troverassi che niente gli manca di quello che aver suole: e, se così è, a Plauto non è suto rubbato nulla del suo. Però non sia chi per ladro imputi lo autore. E, se pure alcuno ostinato ciò ardisse, sia pregato almeno di non vituperarlo accusandolo al bargello; ma vada a dirlo secretamente nell’orecchio a Plauto».

¹⁹ A proposito del termine *gonela* cf. e. g. BELLONI – POZZA (1987, 43-44): *Petrus i(n)duitur a me tunica pani catabriati, braciun cuius co(n)stitit dece(m) soldis. Pero fi vestido da mi una g o n e l a d(e) drapo vergado, lo braco de lo qual costà dese soldi*.

insperata suo padre e può sposare il suo innamorato, grazie al fortunoso ritrovamento del baule del lenone cui ella apparteneva²⁰.

Pur rispettando i nodi centrali della vicenda, però, Ruzante compie alcune sostanziali modifiche, aggiungendo quattro personaggi e diciassette nuove scene. Più nel dettaglio, egli inserisce una scena alla fine del primo atto (*Piovana* 1, 4) e, tra il quarto ed il quinto, ne aggiunge rispettivamente nove e sette (*Piovana* 4, 2-10; *Piovana* 5, 1-2; 8-10; 13; 15). Per quanto riguarda il sistema dei personaggi, invece, in *Piovana* 1, 4 introduce un secondo vecchio, Maregale, e tra quarto e quinto atto fa entrare in scena altri tre nuovi personaggi (il *famegio* Garbinello, la *vegia* Resca ed il *pescadore*).

Già a partire da questa prima, rapidissima panoramica, è dunque possibile notare come Ruzante, pur mantenendo la trama della *Rudens*, operi delle aggiunte sostanziose – e, da un punto di vista strutturale, non omogenee. Egli infatti, dopo aver aggiunto una scena “isolata” in *Piovana* 1, 4, continua a seguire in maniera sostanzialmente fedele il modello principale nel secondo e terzo atto, per inserire poi un gran numero di scene e personaggi soltanto a partire da *Piovana* 4, 3. Nel seguito dell’analisi cercheremo dunque di comprendere più a fondo il carattere delle aggiunte operate da Ruzante, soffermandoci sulla loro costruzione letteraria e, in particolar modo, sulla presenza e la funzione della *contaminatio*.

1. *Piovana* 1, 4

Ruzante interviene sul modello plautino alla fine del primo atto; dopo aver “tradotto”, in *Piovana* 1, 1-3²¹, i vv. 83-147²² della *Rudens*, egli aggiunge una nuova

²⁰ La *Rudens* ruota attorno alle vicissitudini della giovane Palestra che, giunta sulle coste di Cirene insieme alla sua compagna Ampelisca, al lenone Labrace e al suo *hospes Siculus* Carmide, ritrova in maniera del tutto inaspettata suo padre Demone e sposa il suo innamorato, l’*adulescens amans* Plesidippo. Il riconoscimento è reso possibile grazie al ritrovamento, operato dal *piscator* Gripo, del baule del lenone, all’interno del quale erano contenuti i *crepundia* della giovane. In maniera perfettamente analoga anche nella *Piovana* la giovane Nina, sopravvissuta ad un naufragio insieme alla compagna Ghetta, al lenone Slaverò e all’Oste, suo ospite, viene riconosciuta da suo padre Tura e può sposare il *zovene inamorò* Siton. Il vecchio ritrova in maniera del tutto inaspettata sua figlia grazie al ritrovamento, ad opera del *famegio* Bertevello, del baule all’interno del quale sono contenuti i ninnoli della ragazza.

²¹ La *Piovana* si apre con un monologo di Siton, che entra in scena dolendosi di aver perduto la sua amata (*Piovana* 1, 1); il giovane non si dà per vinto e chiede informazioni della sua donna al *famegio* Daldura (*Piovana* 1, 2), che, insieme al suo padrone Tura, sta cercando di rimediare ai danni causati alla casa dalla tempesta della notte precedente (*Piovana* 1, 3).

²² Nella *Rudens* il primo a prendere la parola è il servo Sceparnione, che constata i danni provocati dalla tempesta (*Rud.* 83-88); entrano poi in scena il giovane Plesidippo (*Rud.* 89-95) ed il vecchio Demone (*Rud.* 97). Nel corso di un dialogo ‘a tre’, il giovane chiede informazioni del lenone Labrace (*Rud.* 124-30) e, proprio nel momento in cui quest’ultimo viene avvistato in mare dallo schiavo (*Rud.* 148-55), esce

scena ed introduce un secondo vecchio, Maregale, vicino di casa di Tura nonché padre del giovane Siton.

Ruzante pone le basi di questa aggiunta intervenendo sulla drammaturgia della *Rudens*: mentre infatti nel modello plautino il vecchio Demone e il suo servo Sceparnion tornano da soli verso casa, al fine di riparare i danni provocati dalla tempesta, nella *Piovana* il *vegio* Tura ed il *famegio* Daldura si dirigono per l'appunto a casa del vicino Maregale, al fine di chiedergli tegole e legname.

Rud. 181-84

DA. si tu de illarum cenaturus vesperi es,

illis curandum censeo, Sceparnio;

si apud med essuru's [es], mihi dari operam volo.

SC. bonum aequomque oras. DA. sequere me hac ergo. SC. sequor.

Piovana 1, 3

DALDURA. Con faròngi a covrirla?

TURA. Barba Maregale, sto vegio nostro vesin, che tosse pur guanno ste molonare a fitto, le ne servirà de cupi e de pagia. E a punto villo, che 'l inse fuori de ca' (p. 123 S.)²³.

Mentre dunque nella *Rudens* il vecchio ed il servo escono di scena, nella *Piovana* l'azione si sposta a casa di Maregale – che rappresenterà il contesto di tutte le aggiunte operate da Ruzante. Oltre a collocarsi in uno spazio comico 'altro', anche da un punto di vista drammaturgico questa aggiunta non apporta alcuna modifica sulla trama del modello ma, al contrario, si configura come una parentesi di carattere diegetico, interamente dedicata alla presentazione del personaggio di Maregale ed al racconto della sua triste storia. Il vecchio infatti entra in scena pronunciando un monologo di sortita (in cui si presenta come un uomo del tutto asservito ai voleri di sua moglie) e, spinto dal suo vicino di casa, spiega per quale ragione ha preso in affitto il campo confinante con quello di Tura. Maregale racconta di aver perduto un figlio, allontanatosi di casa ormai da tre mesi, e di essersi inflitto una condizione di esule ed una vita di stenti proprio per prendere parte, seppur indirettamente, alle sofferenze del giovane.

Già a partire da questa sommaria panoramica è immediato notare come il racconto di Maregale presenti chiare somiglianze con l'*Heautontimorumenos*, la commedia cui Ruzante attinge per contaminazione.

di scena, nella speranza di raggiungerlo (*Rud.* 157-59). Il vecchio e il servo, dunque, dopo aver visto in lontananza i superstiti al naufragio (*Rud.* 160-80), tornano indietro verso casa (*Rud.* 181-84).

²³«TURA. Come faremo a coprirli? DALDURA. Barba Maregale, il nostro vecchio vicino, che prese quest'anno in affitto queste mellonaie, ci fornirà di tegole e di paglia. Eccolo lì, sta uscendo di casa proprio in questo momento».

Il riferimento a Terenzio è percepibile sin dall'inizio della scena. Sia Menedemo che Maregale cominciano infatti a raccontare la loro storia dietro esplicita richiesta dell'interlocutore – rispettivamente Cremete e Tura.

Heaut. 53-60

CH. quamquam haec inter nos nuper notitia admodumst
(inde adeo quod agrum in proxumo hic mercatus est)
nec rei fere sane amplius quicquam fuit,
tamen vel virtus tua me vel vicinitas,
quod ego in propinqua parte amicitiae puto,
facit ut te audacter moneam et familiariter
quod mihi videre praeter aetatem tuam
facere et praeter quam res te adhortantur tua.

Piovana 1, 4

TURA. Maregale, a' stemo che la
vesinanza sea un mezo parentò; perzò
dime un può con' è stà sta noela de
sto perdere; che a' no 'l cerco con fa
qui che ha sì puoco far d'i fati suò,
che i va cercando qui de gi altri, mo
per amore che a' te vuogio (p. 124
S.)²⁴.

Heaut. 75-79

ME. Chreme, tantumne ab re tuast oti tibi
aliena ut cures ea quae nil ad te attinent?
CH. homo sum; humani nil a me alienum puto.
vel me monere hoc vel percontari puta:
rectumst ego ut faciam; non est te ut deterream.

Ruzante traduce il dialogo con cui si apre la scena terenziana (*Heaut.* 53-79) condensando le immagini a suo parere più significative in un'unica battuta pronunciata da Tura. Quest'ultimo, per convincere Maregale a parlare, mette in evidenza come essere vicini di casa sia una specie di parentela (*Piovana* 1, 4 TURA. *Maregale, a' stimo che la vesinanza sea un mezo parentò*), riprendendo così la battuta di Cremete di *Heaut.* 56-58: *tamen vel virtus tua me vel vicinitas, / quod ego in propinqua parte amicitiae puto, / facit ut te audacter moneam et familiariter*. Tura ribadisce poi come non sia la curiosità che lo spinge a parlare ma, al contrario, l'affetto che egli prova nei confronti dell'amico (*Piovana* 1, 4 TURA. *Che a' no 'l cerco con fa qui che ha sì puoco far d'i fati suò, che i va cercando qui de gi altri, mo per l'amore che a' te vuogio*), condensando così in un'unica affermazione il rimprovero di Menedemo (*Heaut.* 75-76 ME. *Chreme, tantumne ab re tuast oti tibi / aliena ut cures ea quae nil ad te attinent?*) e la risposta di Cremete (*Heaut.* 77 CH. *homo sum; humani nil a me alienum puto*).

Dopo aver ripreso le battute incipitarie della scena, Ruzante inserisce un altro particolare: non sarà un caso, infatti, se tanto Menedemo quanto Maregale lamentano il fatto che il loro unico figlio si sia allontanato da casa ormai da tre mesi.

²⁴ «TURA. Maregale, io penso che la vicinanza sia una mezza parentela; perciò dimmi un poco com'è la storia di questa perdita. Non te lo chiedo come potrebbero fare quelli che hanno pochi fatti propri da fare e vanno cercando quelli altrui, ma per il bene che ti voglio».

Heaut. 113-18

ME. postremo adeo res rediit: adulescentulus
saepe eadem et graviter audiendo victus est;
putavit me et aetate et benevolentia
plus scire et providere quam se ipsum sibi:
in Asiam ad regem militatum abiit, Chreme.

CH. quid ais?

ME. clam me profectu' m e n s i s t r i s abest.

Piovana 1, 4

MAREGALE. E 'l putto desperò tosse su; e
andè via in quel'ora, che 'l è adesso t r i
m i s i ch' a' no n'he sappù noella d'ello
(p. 124 S.)²⁵.

Parimenti, Ruzante riprende le battute finali della scena terenziana, in cui Cremete ribadisce la sua volontà di infliggersi una vita di stenti e declina l'invito a cena del vicino, che se ne va con le lacrime agli occhi.

Heaut. 161-170

ME. utinam ita di faxint!

CH. facient. nunc si commodumst,
Dionysia hic sunt hodie: apud me sis volo.

ME. non possum.

CH. quor non? quaeso tandem aliquantulum
tibi parce: idem absens facere te hoc volt filius.

ME. non convenit, qui illum ad laborem in<pe>pulerim,
nunc me ipsum fugere.

CH. sicine est sententia?

ME. sic.

CH. bene vale

ME. et tu

CH. lacrumas excussit mihi
miseretque me eiu'. sed ut diei tempus est,
<tempust> monere me hunc vicinum Phanium
ad cenam ut veniat: ibo, visam si domist.

Piovana 1, 4

TURA. A' he mandò sta doman a pescare.
Vuoto vegnire, che a' disneròn de brigà,
e staròn un puoco in legration? La
melenconia è una soma che no se
stravolze mè da so posta, chi no cerca de
buttarla zo.

MAREGALE. Vate pur da' piasere, Tura,
che mi 'l è sententiò che a' no abbi pi
ben. E sì stento an ontiera, perché, così
con' a' crezo che quel puovero figliuolo
debbia stentare an ello fuora de ca',
gnian mi no vuò aver pi bon tempo, mo
stentar de brigà con ello. Negun no me
favele pi de aver ben. Laghème andare.

TURA. El no volea gnian star pi a tuorse
via, chè 'l me aea tirè le lagreme fina a le
scarpogie de gi uogi; che a' me son tornò
a recordare de la mia tosarela, che a'
perdi per la guera, che aèa altra ca quella
(p. 125 S.)²⁶.

²⁵ «MAREGALE. Il ragazzo disperato prese su e andò via sul momento; e adesso sono già tre mesi che non ho più sue notizie».

²⁶ «TURA. Ho mandato a pescare. Vuoi venire a cena da me, per stare un po' in allegria? La malinconia è come un peso che non si scarica da solo, se non sei tu stesso a lasciarlo andare. MAREGALE. Va' pure a darti piacere, Tura, che per me è ormai deciso che non debba aver mai bene. E io soffro volentieri, perché, come credo che quel povero figliuolo debba soffrire anche lui fuori di casa, così neppure io voglio avere buon tempo, ma voglio soffrire assieme a lui. Nessuno mi parli più di aver bene. Lasciatemi andare.

Anche in questo caso Ruzante riprende le battute a suo parere più efficaci, intervenendo sulla scena terenziana da un punto di vista linguistico e drammaturgico. Per prima cosa, nel momento in cui traduce *Heaut.* 161-62 (CH. *nunc si commodumst / Dionysia hic sunt hodie: apud me sis volo*), opera una modifica che gli permette di ottenere una coerenza drammaturgica d'insieme: mentre infatti Cremete fa riferimento alle Dionisie, Tura sostiene di aver mandato qualcuno a pescare (TURA. *A' he mandò sta doman a pescare*). Ruzante anticipa dunque, già nel primo atto, un particolare che riprende da *Rud.* 897-903²⁷ e che andrà a sviluppare a partire da *Piovana* 4, 3: sarà proprio quel *famegio*, uscito a pesca incurante della tempesta, a ritrovare il baule e a rendere così possibile il riconoscimento. Oltre a ciò, uno di quelli che potremmo definire gli 'elementi plautini' del *vortere* di Ruzante consiste nella sua costante volontà di inserire giochi di parole. Mentre infatti, in *Heaut.* 167-68, Cremete fa riferimento alle lacrime ed al sentimento di pietà suscitato in lui dal discorso dell'amico (CH. *lacrumas excussit mihi / miseretque me eius*), Ruzante potenzia l'immagine, mettendo in evidenza come le parole del vicino abbiano fatto scendere le lacrime fino "alle suole degli occhi" di Tura (*El no volea gnian star pì a tuorse via, chè 'l me aèa tirè le lagreme fina a le scarpogge de gi uogi*).

Un aspetto su cui vorrei attirare l'attenzione – e che finora non è stato notato dalla critica ruzantiana – consiste nel fatto che il riferimento a Terenzio non è che l'elemento più evidente di una più fitta e complessa rete di riferimenti al teatro antico, cui Ruzante attinge a diversi livelli.

Spingendo l'analisi più a fondo è infatti possibile notare come l'intera scena da lui aggiunta risulti modellata sull'*Asinaria* plautina. Il personaggio di Maregale, proprio come Demeneto, è un vecchio di indole buona che vive *imperio uxorio* e che entra in scena lagnandosi della moglie malvagia.

As. 59-62

DE. bene hercle facitis et a me initis gratiam.
verum m e a m u x o r e m, Libane, nescis quali' sit?
LI. tu primus sentis, nos tamen in pretio sumus.

Piovana 1, 4

MAREGALE. A' he ben bisogno del so
alturio, Tura [...] No in' dego essere,
se 'l è trent'agni che a' son con m a l a

TURA. Non voleva più andarsene, quello lì; mi ha fatto scendere le lacrime fino alle suole degli occhi, perché mi sono ricordato anch'io della mia figlioletta che persi per la guerra; non avevo altri figli all'infuori di lei».

²⁷ *Rud.* 897-903 DA. *sed Gripus servos noster quid rerum gerat / miror, de nocte qui abiit piscatum ad mare. / pol magi' sapisset si dormivisset domi, / nam nunc et operam ludos facit et retiam, / ut tempestas est nunc atque ut noctu fuit. / in digitis hodie percoquam quod ceperit, / ita fluctuare video vehementer mare.*

DE. fateor eam esse inportunam et incommodam. m o g i e r e ?
 TURA. Te he gran compagnia. E po, de quel che negun pò fuzire, te no t'he da lamentare; che 'l è un mal pi snaturale a chi se maria, che no la fievera, che a tutti la ghe scon vegnire.
 As. 87
 DE. argentum accepi, dote imperium vendidi. [...]
 MAREGALE. Mo quelle da la granda dota, Daldura?
 DALDURA. Aponto quelle è pi fievera che le altre; perché la dota si è con l'arzonta che se dà a i buratti; con l'arzonta è maore, 'l è l segno che la robba è pi cattiva (p. 124 S.)²⁸.

Se l'invettiva nei confronti della moglie potrebbe apparire niente più che un motivo topico²⁹, la dipendenza dall'*Asinaria* emerge chiaramente nel momento in cui vengano presi in esame gli equilibri tra i personaggi ed i meccanismi drammaturgici della scena. Ruzante infatti non si limita a presentare Maregale ma al contrario costruisce la coppia comica *senex-uxor dotata*. A tal proposito, mettendo a confronto i due testi, è interessante notare come egli presenti la moglie del vecchio riprendendo nel medesimo ordine e traducendo in maniera sostanzialmente fedele gli elementi di caratterizzazione che il plautino Demeneto fornisce di sua moglie, nel botta e risposta con il servo Libano. Entrambi i vecchi, infatti, fanno riferimento prima al carattere insopportabile della donna (As. 61-62 DE. *fateor eam esse inportunam et incommodam*; Piovana 1, 4 MAREGALE. *No in dego essere, se l'è trent'agni che a' son con mala moglie?*) e poi alla sua grande dote (As. 87 DE. *argentum accepi, dote imperium vendidi*; Piovana 1, 4 MAREGALE. *Mo quele da la granda dota, Daldura?*). Oltre a ciò, già in queste prime battute Ruzante struttura un meccanismo drammaturgico che sarà alla base della sua aggiunta (e che marca in

²⁸ «MAREGALE. Ho proprio bisogno del tuo aiuto, Tura. [...] Non dovrei esserlo, se sono trent'anni che sto con una moglie cattiva? TURA. Hai una grande compagnia! E poi, di ciò che nessuno può fuggire, tu non ti devi lamentare; perché questo è un male più naturale, per chi si marita, della febbre – e viene a tutti, ma proprio a tutti, nessuno escluso. [...] MAREGALE. Ma quelle [mogli] che hanno una grande dote, Daldura? DALDURA. Quelle sono una malattia ancora più grave delle altre, perché la dote è come l'aggiunta che si dà ai buratti; quanto più l'aggiunta è grossa, tanto più è segno che la roba è cattiva».

²⁹ Sull'odio del *senex* nei confronti della vecchia moglie, cui non di rado viene augurata la morte cf. e. g. Tr. 51-56 CA. *quid agit tua uxor? ut valet?* ME. *plus quam ego volo.* / CA. *bene hercle est illam tibi valere et vivere.* / ME. *credo hercle te gaudere si quid mihi mali est.* / CA. *omnibus amicis quod mihi est cupio esse idem.* / ME. *eho tu, tua uxor quid agit?* CA. *inmortalis est, / vivit victuraque est.*

maniera ancora più chiara il legame con l'*Asinaria*): il vecchio, sin dal momento in cui entra in scena, si presenta infatti come l'aiutante del figlio, mentre alla vecchia madre spetta l'insolito ruolo di antagonista³⁰.

Attingendo dall'*Asinaria*, dunque, Ruzante costruisce una cornice narrativa, all'interno della quale innesta la scena contaminata. Dopo aver posto le basi della vicenda ed aver strutturato la coppia comica *senex-uxor dotata* seguendo *As.* 59-62, Ruzante interviene infatti sulla drammaturgia della scena, inserendo i vv. 53-174 dell'*Heautontimorumenos*. Nell'*Asinaria* il vecchio, appena dopo essersi lamentato della sua fastidiosa moglie, dichiara di voler accondiscendere agli amori di suo figlio (*As.* 52-58) ed ordina al suo servo di fare di tutto per spillare del denaro alla moglie (*As.* 64-84). Ruzante “sospende” questo meccanismo – che svilupperà soltanto in *Piovana* 4, 3 – e, nel resto della scena, fa curvare il suo plot, inserendo una scena di carattere diegetico che contamina per l'appunto dall'*Heautontimorumenos*; a differenza del Demeneto dell'*Asinaria*, il vecchio Maregale non agisce ma racconta la sua triste storia.

Ravvisare la presenza e la funzione del riferimento all'*Asinaria* permette dunque di cogliere una peculiarità dell'operazione compiuta da Ruzante: egli infatti non soltanto colloca la scena contaminata in uno spazio comico 'altro', ma la inserisce all'interno di una cornice di riferimento modellata per l'appunto sull'*Asinaria* ed indipendente rispetto all'ossatura della commedia (che continua invece a seguire fedelmente la *Rudens*).

I riferimenti al teatro antico, però, non finiscono qui. Analizzando nel dettaglio *Piovana* 1, 4 è possibile notare come Ruzante, appena prima di concludere la scena, attinga ancora una volta dal *corpus* plautino, smorzando i toni a suo parere eccessivamente patetici per mezzo di una battuta dello *Pseudolus*.

Ps. 75-77

CALI. quin fles? PS. pumiceos oculos habeo: non queo lacrumam exorare ut exspuant unam modo.
CALI. quid ita? PS. genu' nostrum semper sicco oculum fuit.

Piovana 1, 4

DALDURA. A' no posso pianzere innanzo bere, che 'l pare, se a' no bevo, che i miè vuogi sia sicchi con' e uossi; e chi i torcolesse, i no porae buttar una lagrema.

³⁰ Per quanto riguarda le strutture semplici della trama cf. BETTINI (1991, 65). «Nell'*Asinaria* lo schema è quello abituale (trasferimento di un bene da un soggetto riluttante a cederlo ad un altro soggetto che, invece, ne brama ardentemente il possesso) [sul concetto di *trasferimento* cf. BETTINI (1991, 11-13; 18)]. Solo il ruolo di “madre”, per ciò che concerne l'antagonista, è abbastanza insolito. Il motivo di ciò è spiegato da Demeneto stesso all'inizio della commedia: egli afferma infatti che vuole essere amato da suo figlio (*As.* 77) mentre è la madre che lo tiene *arte contenteque*, secondo il costume dei padri. In altre parole, padre e madre si sono scambiati qui gli attributi che sono loro soliti, diventando così 'indulgente' il genitore che suole essere 'rigido' e viceversa». A proposito dei meccanismi scenici dell'*Asinaria* cf. DANESI (1999, 51-58).

A' son mo de quel parentò de gi uogi sichi (p. 125 S.)³¹.

DALDURA. Chi va in là desperò, chi va in qua desalturiò, chi va sgniccando, chi va fifolando. Se a' no vago a pianzere an mi, a' parerè poltron; perzò è forza che a' vaghe a bere; perché, con' abbia bevù, e che a' veza el bocal vuogio, el me vegnirà malinconia, e sì pianzerè. E questo è che inanzo bere, a' no posso pianzere (p. 125 S.)³².

Ruzante conclude il primo atto traducendo in *lengua pavana gruossa* l'immagine del *genus siccoculum* per mezzo della locuzione *parentò de gi uogi sichi*. Oltre a ciò raddoppia l'immagine, riproponendola all'interno di una seconda battuta ed insistendo così sulla corrispondenza tra il piangere ed il bere, da lui ritenuta drammaturgicamente efficace (*Piovana* 1, 4 DALDURA. *Perzò è forza che a' vaghe a bere; perché, con' abbia bevù, e che a' veza el bocal vuogio, el me vegnirà malinconia, e sì pianzerè, e questo è che, inanzo bere, a' no posso pianzere*).

In conclusione, è possibile notare come in *Piovana* 1, 4 Ruzante costruisca la sua aggiunta attingendo dal *corpus* plautino e terenziano a tre diversi livelli. Da un punto di vista strutturale, egli modella la scena sull'*Asinaria*; una volta costruita una cornice narrativa, vi innesta *per contaminationem* una scena dell'*Heautontimorumenos* e, secondo una pratica costante nella *Piovana*, nel momento in cui ritiene i toni eccessivamente patetici, li smorza concludendo la scena per mezzo di una gustosa battuta dello *Pseudolus*.

2. *Piovana* 4, 3 – 5, 10

Dopo aver aggiunto una scena in *Piovana* 1, 4, Ruzante continua a seguire in maniera pressoché fedele il modello, per poi inserire ben sedici scene e tre nuovi

³¹ «DALDURA. Proprio non riesco a piangere se prima non bevo – perché, se non bevo, sembra che i miei occhi siano secchi com'è secco un osso e, se uno provasse a strizzarli, non sputerebbero fuori nemmeno una lacrima. Si vede proprio che sono della stirpe degli 'occhi secchi'».

³² «DALDURA. Chi va in là disperato, chi va in qua disgraziato, chi va piangendo, chi va singhiozzando...se non vado a piangere anche io, farò la figura del buono a nulla. Perciò è necessario che vada a bere; perché, quando abbia bevuto e veda il boccale vuoto, mi verrà malinconia e così piangerò. Ora ho capito perché, prima di bere, non riesco proprio a piangere».

personaggi soltanto a partire da *Piovana* 4, 3. Queste numerose aggiunte, che a prima vista potrebbero apparire sostanzialmente irrelate, dimostrano invece una profonda omogeneità – e, soprattutto, si rivelano parte di un disegno unitario – nel momento in cui si colga la stretta relazione che esse intrattengono con la scena, apparentemente isolata ed “inerte”, dislocata alla fine del primo atto. Come cercherò di mostrare qui di seguito, infatti, a partire da *Piovana* 4, 3 Ruzante riprende e sviluppa i riferimenti letterari ed i meccanismi drammaturgici contenuti *in nuce* in *Piovana* 1, 4.

Mentre alla fine del primo atto, dopo aver posto gli assi della vicenda ed aver costruito la coppia comica *senex-uxor dotata*, Ruzante aveva smesso di seguire l'*Asinaria*, inserendo una scena dell'*Heautontimorumenos*, a partire da *Piovana* 4, 3 riprende e porta in scena il meccanismo drammaturgico di *As.* 87-104: il vecchio Maregale, proprio come Demeneto, chiede allo schiavo di ordire un inganno per racimolare il denaro di cui suo figlio ha bisogno.

As. 87-104

DE. argentum accepi, d o t e i m p e r i u m v e n d i d i.
nunc verba in pauca conferam quid te velim.

viginti iam usust filio argenti minis:

face id ut paratum iam sit. LI. unde gentium?

DE. me defrudato. LI. maxumas nugas agis:

nudo detrahere vestimenta me iubes.

defrudem te ego? age sis tu, sine pennis vola.

ten ego defrudem, quoi ipsi nihil est in manu

nisi quid tu porro uxorem defrudaveris?

DE. qua me, qua uxorem, qua tu servom Sauream

potes, circumduce, aufer; promitto tibi

non offuturum, si id hodie ecfeceris.

LI. iubeas una opera me piscari in aere,

venari autem rete iaculo in medio mari.

DE. tibi optionem sumito Leonidam,

f a b r i c a r e q u i d v i s , q u i d v i s

[c o m m i n i s c e r e :

p e r f i c i t o a r g e n t u m h o d i e u t h a b e a t

[filius

Piovana 4, 3

MAREGALE. Oh, figliuolo me, ch' a' no vezo mè l'ora de poertela mettere in brazo la to Nina, al despetto de quella to maletta mare; che, con' te l'arè abbu, la scognerà pur aver pacintia! A' me smeravegio che Garbinello famegio no vegna fuora de ca' driome, per andar a far quel che 'l dê; che 'l povero Sitton, che l'aea mandò in Pavana dalla femena per farghe trare le cinquanta lire da dare a Slàvero, la no ghe le ha vogiù dare, mo la l'ha mandò da mi, e mi a' vuò che 'l ghe torna, e ghe fазze 'l piezo che 'l sa per farghele trare. A' vezo che 'l ven. El no bisogna ch'a' ghe dighe altro. A' vuò mo andar a cattare qualche bon cao de pesse da far un bon magnare alle putte e al me figiuolo. Arè pur un puo' de bon tempo ancora. O su, a' vago (p. 145 S.)³³.

³³ «MAREGALE. Figlio mio, non vedo l'ora di potertela mettere in braccio, la tua Nina, a dispetto della tua maledetta madre – a cui, nel momento in cui avrai la donna che ami, non resterà da fare altro che aver pazienza. Mi meraviglio che il mio famiglio Gabinello non esca di casa, venendomi dietro, per andare a fare quello che deve; perché il povero Sitton lo aveva mandato in Pavana, da mia moglie, per farsi dare le cinquanta lire da consegnare a Slaverò, ma quella non ha voluto dargliele per nessuna ragione e, anzi, l'ha rimandato indietro da me. Ma io voglio che torni là, e che faccia il peggio che sa fare per spillarle il denaro necessario. Vedo che viene; non c'è bisogno che aggiunga nemmeno una parola. Voglio andare a

amicae quod det. Li. quid ais tu, Demaenete?

Proprio come in *Piovana* 1, 4, in questo monologo Maregale ribadisce i ruoli dei personaggi, presentandosi come l'aiutante del figlio e assegnando invece la funzione di antagonista a sua moglie (*Piovana* 4, 3 MAREGALE. *Oh, figliuolo me, ch' a no vezo mè l'ora de poertela mettere in brazo la to Nina, al despetto de quella to maletta mare che, con te l'harè habbu, la scongnerà pur haver pacintia!*). Oltre a modellare sull'*Asinaria* i nodi narrativi della vicenda, in *Piovana* 4, 3 egli traduce la battuta chiave del dialogo tra il vecchio ed il suo servo, quella cioè in cui Demeneto chiede a Libano di fare “del suo peggio” per trovare il denaro. (*As.* 181-84 DE. *tibi optionem sumito Leonidam, / fabricare quidvis, quidvis comminiscere: / perficito argentum hodie ut habeat filius / amicae quod det; Piovana* 4, 3 MAREGALE. *E mi a' vuò che 'l ghe torna, e ghe fазze 'l piezo che 'l sa per farghele trare*).

Anche in questo caso la ripresa dell'*Asinaria* rappresenta una cornice di riferimento all'interno della quale Ruzante assembla altre tessere plautine. Ancora una volta infatti, dopo aver modellato la vicenda su *As.* 87-104, egli innesta sulla cornice narrativa un altro meccanismo comico tipicamente plautino, che ‘traduce’ invece dallo *Pseudolus*: la capacità del *servus callidus* di ripensare l'inganno. Mentre infatti nell'*Asinaria* Demeneto chiede al servo di escogitare un piano per racimolare il denaro necessario al giovane, nella *Piovana* gli inganni architettati dal *famegio* Garbinello sono ben tre. La ripresa di questo meccanismo comico emerge anche da una spia di carattere linguistico: nel momento in cui Garbinello, ormai pronto a mettere in atto l'inganno ai danni della vecchia moglie di Maregale, la vede sopraggiungere all'improvviso, si trova nella stessa situazione di Pseudolo (e, non a caso, pronuncia una battuta modellata per l'appunto su *Ps.* 600-605).

Ps. 600-605

Ps. st!

tace, tace, meus hic est homo, ni omnes di atque homines deserunt.
novo consilio mi opus est,
nova res haec subito mi obiectast:
hoc praevortar principio; illaec omnia missa habeo quae ante agere ocepi.
iam pol ego hunc stratioticum nuntium advenientem probe percutiam.

Piovana 4, 4

GARBINELLO. A vuò mo tornare in Pavana. Hegi paura che 'l me manca le garbinelle? A' le ardupiarè a tante duppie, che, se 'l s'in' rompesse diese, el me ne romagnerà sempre tre e quattro de bone in man. A' vuò tornar in Pavana a cattar la vegia. Le cinquanta lire no ne bisogna pi per aver la putta, chè l'è in ca', ella; le ne bisogna per de le altre spesarelle. Donca a' vago. Ih, mo, che vèzogi?

comprare un po' di pesce, per preparare una bella cena per le ragazze e per mio figlio. Avrò ancora la possibilità di essere felice. Orsù, vado».

No èlla quella la vegia, che è vegnù an ella chialò? L'è ella, al sangue del cancaro! Oh, la me ha guastò la bella garbinella, che me aea pensò! El besogna che in' cate un'altra, chè quella no è pi bona. A' vuò dire...No, cancaro, che a' me guasterà po de là. L'è miegio chia dighe che 'l vegio li... No, a' no farà gniente per quell'altro, po; se a' disesse, a' me darà po incontra. A' l'he cattà, a'l'he cattà! A' vuò tornar in ca' (pp. 145-46 S.)³⁴.

Sia Pseudolo che Garbinello, proprio nel momento in cui stanno per attuare il piano architettato, si trovano di fronte ad una situazione inaspettata che vanifica tutti i loro progetti (*Ps. 600a Ps. nova res haec subito mi obiectast; Piovana 4, 4 GARBINELLO: Ih, mo, che vezògi? No èla quella, la vegia, che è vegnù an ela chialò?*). Entrambi devono dunque architettare in fretta un nuovo inganno; mentre però Pseudolo si limita a ribadire la necessità di ripensare il piano dalle fondamenta (*Ps. 602-603 Ps. hoc praevortar principio; illaec omnia missa habeo quae ante agere occepi*), Ruzante interviene su questa battuta plautina potenziandone la *vis comica*. Egli infatti porta in scena l'indecisione di Garbinello, che rimugina tra sé e sé sul da farsi fino a quando non trova una soluzione (*Piovana 4, 4 GARBINELLO. El besuogna che in cate un'altra, chè quella no è pi bona. A' vuò dire... No, cancaro, che a' me guasterà po de là. L'è miegio chia dighe che 'l vegio li.. No, a' no farà gniente per quell'altro, po. Se a' disesse... A' me darà po incontra. A' l'è catà! A' l'è catà! A' vuò tornar in ca'.*)

La capacità del *servus* di escogitare un nuovo piano diventa dunque per Ruzante un meccanismo comico che egli potenzia e reduplica; come e più di Pseudolo, infatti, Garbinello è un'inesauribile fucina di inganni – e, non a caso, tra quarto e quinto atto architetta ben tre diversi piani che, in un crescendo in comicità, si rivelano un vero e proprio “inventario” di meccanismi comici. Il primo, basato sulla beffa, non viene però

³⁴ «GARBINELLO. Me ne voglio tornare in Pavana. Ho forse paura che mi manchino trappole? Le raddoppierò al quadrato...ma che dico al quadrato, al cubo, di modo che, anche se la vecchia ne facesse fallire dieci, me ne resterebbero in mano almeno tre o quattro, di quelle buone. Bene, voglio tornarmene in Pavana e andare a cercare la vecchia. Le cinquanta lire non sono più necessarie per entrare in possesso della ragazza, dal momento che quella lì è già in casa; serviranno ad altre spesette. Bene, vado. Ma... ma che cosa vedo? Ma... quella lì è la vecchia, che è venuta fin qui? E' lei, al sangue del canchero. Mi ha rovinato il piano che avevo pensato. Bisogna che ne trovi un altro, perché quello che avevo architettato non va più bene. Potrei dire.... No, canchero... che poi andrei a far danni per quella cosa. È meglio che io dica che il vecchio le... No, poi non potrei far niente per quell'altro. Ma... se dicessi no, mi darei la zappa sui piedi. L'ho trovata! L'ho trovata. Voglio tornare in casa!».

portato in scena ma viene soltanto menzionato dopo il suo fallimento³⁵; in maniera speculare, il terzo (basato sul travestimento)³⁶ non ha nemmeno il tempo di realizzarsi. L'unico piano di Garbinello ad essere portato realmente in scena è il secondo, basato sull'equivoco: il *famegio* infatti, al fine di suscitare un moto di disperazione nella vecchia, le fa credere che le due donne in casa di Maregale siano le sue amanti, scatenando così l'ira della vecchia e mettendo in moto un colossale equivoco³⁷ tra marito e moglie, che andrà a complicarsi con l'arrivo di un *pescaore*, chiamato dal vecchio per cucinare del pesce. Già a partire da questa prima, generalissima panoramica, è possibile notare come il secondo inganno sia interamente costruito sul *Mercator* plautino, dal quale Ruzante riprende per contaminazione due scene, occupate dall'equivoco tra Dorippa e Lisimaco (*Merc.* 700-740) che si complica ulteriormente con il sopraggiungere del cuoco (741-802)³⁸.

³⁵ «GARBINELLO. A' me l'haea pur pensà bella. A' hea ditto alla vegia che Siton so figiuol giera stò cattò una sera in ca' d'una putta figiuola d'un migiolaro, e che i ghe la volea far sposar per forza, o che 'l ghe desse cinquanta lire per dota, e che ello me mandava mi da so mare che ghe le desse, pi tosto ca lagarghe tuore colietà, che no iera femena de so braccio, perché togiandola 'l harà vergognò el parentò» (p. 145 S.). «GARBINELLO. Ma l'avevo pensata bella per davvero. Avevo detto alla vecchia che suo figlio Siton era stato sorpreso una sera a casa di una ragazza, figlia di orciolaio, e che quello gliela voleva dare in moglie ad ogni costo, a meno che egli non gli avesse dato cinquanta lire di dote. Le ho detto che era stato proprio Siton a mandarmi da sua madre per chiederle di dargli quei soldi, piuttosto che costringerlo a sposarsi, perché quella non era la donna giusta per lui e perché, prendendola in sposa, avrebbe compiuto una gran villania nei confronti di tutto il parentado».

³⁶ Garbinello, inventando una storia mirabolante – che si rivela un vero e proprio *pastiche* di *topoi* comici – sostiene di aver incontrato il vero padre di Nina, che è pronto a riconoscere la figlia e a concedere a lei e a Siton tutte le sue ricchezze (*Piovana* 5, 1-2).

³⁷ «RESCA. Che è intravegnù, che te si così fuora de ti? GARBINELLO. Noelle malettinissime e cattivitissime! RESCA. Che cosa? Di' mo. GARBINELLO. Che voli ch'a' diga, agni muò... RESCA. Con' vol dir sto "ogni muò"? Ogni muò che? GARBINELLO. Sì, che ghe possàngi fare nu, no ghe possando essere Siton, che è colù che è cao e via de agno ben? RESCA. Dilo almanco, perché a' 'l sappia an mi. GARBINELLO. A' posso dire, mo...RESCA. Che "mo"! Di' via ancuò! GARBINELLO. Vostro mario... RESCA. Che cosa, me mario? GARBINELLO. 'L ha fatto con' fa i Turchi. RESCA. Con'? Mo che dirèto? Renegò la fe'? GARBINELLO. A' dighe, tolto tante mogiere, con' el ghe pò far le spese! RESCA. Dito da davera? GARBINELLO. Cossi non fosse! Do altre, senza de vu!» (pp. 146-47 S.). «RESCA. Che è successo, che sei così fuori di te? GARBINELLO. Notizie bruttissime, le più brutte che si può. RESCA. Che è successo? Dimmi un po'. GARBINELLO. Che volete che dica. Tanto... RESCA. Che vuol dire questo 'tanto'? Tanto che cosa? GARBINELLO. Sì, ma che cosa possiamo farci noi, dal momento che non c'è Siton, lui che è via e fonte di ogni bene? RESCA. Ma almeno dimmelo, di modo che lo sappia anche io. GARBINELLO. Lo posso dire, ma...RESCA. Quale 'ma'. Forza, parla! GARBINELLO. Vostro marito... RESCA. Mio marito che cosa? GARBINELLO. Ha fatto come fanno i Turchi. RESCA. Come? Ma che dici? Ha rinnegato la fede? GARBINELLO. Ma no, intendo dire che ha preso tante mogli, quante ne può mantenere. RESCA. Ma dici per davvero? GARBINELLO. Potesse non essere così! Altre due, senza contare voi!».

³⁸ Per quanto riguarda l'inserimento *per contaminationem* dei vv. 700-802 del *Mercator* – che è già stato ampiamente notato ed analizzato e su cui, per ragioni di spazio, non mi soffermo in questa sede – cf. ZORZI (1967, 1503-1506); SEITA (2005, 150 s.).

L'operazione compiuta da Ruzante a partire da *Piovana* 4, 3 si rivela dunque tipologicamente affine ma due volte più complessa rispetto a quella di *Piovana* 1, 4: mentre infatti alla fine del primo atto egli aveva inserito i vv. 53-174 dell'*Heautontimorumenos* direttamente sulla cornice narrativa modellata sull'*Asinaria*, qui mette in relazione due meccanismi comici - l'ordine rivolto allo schiavo di fare del suo peggio (che riprende dall'*Asinaria* e che dà avvio all'azione) e la capacità del servo di ripensare l'inganno (che traduce dallo *Pseudolus* e su cui struttura la vicenda) - e su questa cornice narrativa inserisce *per contaminationem* le due scene del *Mercator*.

Prima di concludere desidero segnalare, prendendo in esame *exempli gratia* un passo particolarmente significativo, come anche in questo caso Ruzante attinga dal teatro antico ad un terzo livello, disseminando riferimenti plautini nel tessuto del testo:

Piovana 4, 4. GARBINELLO. A' son Garbinello, e sì el me fo mettù nome così, perché, dasché a' nassì, a' he sempre habbù avanti de far miegio garbinelle, e de far trar dinari a questo e quello, ca omo che supia stò al mondo. E i miè antessore viegi tutti, me pare, el par del par de me pare, me messiere avo, me messier besavo, settavo e an me messiere vintavo e trentavo, tutti tutti ha sempre fatto garbinelle; e chi gi haesse torcolè, ghe harà struccò pi tosto fuora de bocca i dente ca una veritè. A' parentezo pur an mi, a' son pur de nagia; e tamentre a' no he sappù far trare quelle cinquanta lire alla vegia mare del me paron minore Siton. Ieri el me mandè da Veniesia in Pavana per farghele trare, e a' no he fatto gniente. No seràvigi mè mi quel Garbinello, che a' suògio? Haràve mè perdù la nome, con' fa una manza quando la diventa una vacca? No seràve gnian mi pi quel Garbinello, no me seando andà fatta la garbinella? (p. 145 S.)³⁹.

Garbinello, nel momento stesso in cui entra in scena, insiste sulla corrispondenza biunivoca tra il suo nome parlante e la *garbinella* – che, da generazioni, si rivela il vero e proprio “marchio di fabbrica” legato al suo *nomen* ed alla sua *gens*. Da un lato, questa affermazione presenta interessanti affinità con lo *Pseudolus* (*Ps.* 580-81 *Ps. duplicis, triplicis dolos, perfidias, ut, uniuomque hostibu' congregiar / maiorum meum fretus virtute dicam, mea industria et malitia fraudulenta*; *Ps.* 590-91 *Ps. eo sum genere gnatus: magna me facinora decet ecficere / quae post*

³⁹«GARBINELLO. Io sono Garbinello, e mi fu messo nome così, perché, da quando nacqui, ho sempre avuto il vanto di far gherminelle e cavare denari a questo e a quello, meglio di ogni altro uomo che sia stato al mondo. E i miei antenati, tutti quanti, mio padre, il padre di mio padre, mio messer avolo, mio messer bisavolo, settavolo e anche mio messer ventavolo e trentavolo, tutti, tutti hanno sempre fatto gherminelle; e chi li avesse torturati, avrebbe cavato loro dalla bocca piuttosto i denti che una verità. Anch'io parenteggio, sono pur della mia schiatta; eppure non ho saputo cavare quelle cinquanta lire alla vecchia madre del mio padroncino Siton. Ieri mi mandò da Venezia in Pavana per farglielle sborsare, ma io non ho fatto niente. Non sarò forse quel Garbinello, che sono di solito? Avrei forse perduto il nome, come fa una manza quando diventa una vacca? Non sarei io più quel Garbinello, non essendomi riuscita la garbinella?».

da lui operate (rispettivamente nel primo, nel quarto e nel quinto atto), lungi dal presentare un carattere eterogeneo, siano parte di un disegno unitario. Per prima cosa, Ruzante costruisce una cornice narrativa facendo riferimento all'*Asinaria*: l'azione infatti prende avvio nel momento in cui Maregale - che proprio come Demeneto è un vecchio di indole buona, del tutto asservito alla sua *uxor dotata* (*Piovana* 1, 4) - chiede a Garbinello di fare del suo peggio per spillare il denaro alla vecchia moglie (*Piovana* 4, 3). Intervenendo poi sul personaggio del furbo *famegio*, egli si serve di un altro meccanismo comico tipicamente plautino, cioè della capacità dello schiavo di ripensare l'inganno - che riprende dallo *Pseudolus* e su cui struttura tutta la sua aggiunta. Le sedici scene disseminate tra quarto e quinto atto ruotano infatti attorno ai tre diversi piani architettati dal *famegio*, dei quali l'unico ad essere portato in scena è il secondo - che, da un punto di vista letterario, risulta interamente costruito sul *Mercator* (*Mer.* 700-802).

Al termine di questa analisi, che rappresenta la prima parte di un'indagine più ampia, è dunque possibile cominciare a comprendere il carattere programmatico dell'immagine del *conzare*, che contiene *in nuce* una delle operazioni più originali compiute da Ruzante sul modello plautino. L'inserimento per contaminazione dei vv. 53-174 dell'*Heautontimorumenos* e dei vv. 700-802 del *Mercator* rappresenta soltanto l'aspetto più immediatamente percepibile di un disegno più ampio e 'sommerso'. Ruzante, infatti, non inserisce le scene contaminate direttamente sulla trama della *Rudens*; al contrario, le colloca all'interno di una linea narrativa secondaria unitaria e coerente, che egli costruisce 'conzando' sapientemente meccanismi comici, personaggi, battute e suggestioni della *palliata*. È proprio questo abile 'rammendo' di tessere plautine e terenziane a creare un vero e proprio mosaico, che nasce dalla sintesi tra «creatività spontanea» ed «elaborazione riflessa»⁴¹ e rappresenta uno degli apici del *vortere* di Ruzante, costantemente sospeso tra la 'penna' e la 'scena'.

⁴¹Cf. p. 1 e, in particolare, n. 2.

referimenti bibliografici

ALONGE 1989

R. Alonge, *Ritorno a casa. Angelo Beolco da Ruzante a Plauto*, in G. Calendoli, G. Vellucci (a cura di), *Convegno internazionale di studi sul Ruzante (Padova 27-28-29 maggio 1983)*, Venezia, 37-44.

BARATA 1973

J.O. Barata, *Sulla cultura del Ruzante*, «AIV» CXXXI, 101-37.

BARATTO 1990

M. Baratto, *Per un'interpretazione della Piovana*, in *Id.*, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Napoli, 89-113.

BELLONI – POZZA 1987

G. Belloni, M. Pozza (a cura di), *Sei testi veneti antichi*, Roma.

BERTINI 1997

F. Bertini, *Plauto e dintorni*, Roma/Bari.

BETTINI 1991

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino [già in *Id.*, *Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto*, «MD» VII, 1982, 39-101].

BIANCO 2003

M.M. Bianco, *Ridiculi senes. Plauto e i vecchi da commedia*, Palermo.

BÖHM 1896

A. Böhm, *Fonti plautine del Ruzante*, «GSLI» XXIX, 101-14.

DANIELE 2005

A. Daniele, *Ruzante classicista*, in C. Schiavon (a cura di), *In lingua gruossa, in lingua sutile*, Padova, 278-301.

D'ONGHIA 2010

L. D'Onghia, *Ruzante. Moschetta*, Venezia.

DANESE 1999

R.M. Danese, *I meccanismi scenici dell'Asinaria*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates II. Asinaria*, Urbino, 49-95.

GRATWICK 1993

A.S. Gratwick (ed.), *Plautus Menaechmi*, Cambridge.

GUASTELLA 2007

G. Guastella, *Menaechmi e Menechini*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XI, Menaechmi*, Urbino, 69-150.

KAUER – LINDSAY – SKUTSCH 1958³

R. Kauer, W.M. Lindsay (edd.), *P. Terenti Afri Comoediae...*, supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii.

LINDSAY 1910²

W.M. Lindsay (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxonii.

NARDO 1972

D. Nardo, *La Vaccaria di Ruzante tra Plauto e Terenzio*, «LI» XXIV, 1-29.

NARDO 1973-1974

D. Nardo, *Ruzante e i volgarizzamenti di Plauto*, «AMAP» LXXXVI, 225-36.

PADOAN 1985

G. Padoan (a cura di), *Dovizi da Bibbiena, La Calandria. Commedia elegantissima*, Padova.

PACCAGNELLA 1998

I. Paccagnella, *Il plurilinguismo di Ruzante*, in P. Vescovo (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di studi per il quinto centenario della nascita di Angelo Beolco, il Ruzante*, Ravenna, 129-48.

PACCAGNELLA 2004

I. Paccagnella, *Livelli linguistici della Piovana del Ruzante*, in F. Frasnedi, R. Tesi (a cura di), *Lingue stili traduzioni. Studi di linguistica offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, Firenze, 167-76.

RAFFAELLI 2009

R. Raffaelli, *Esercizi plautini*, Urbino.

RIEHLE 1990

W. Riehle, *Shakespeare, Plautus and the Humanist Tradition*, Cambridge.

SCHIAVON 2005

C. Schiavon (a cura di), *In lingua gruossa, in lingua sutile. Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, Padova.

SEITA 2005

M. Seita, *La vita è sogno? Lettura della Rudens di Plauto*, Alessandria.

UBERTI 1985

M.L. Uberti, *I Menechini di Plauto: Volgarizzamenti rinascimentali*, Ravenna.

VESCOVO 2005

P. Vescovo, *Machiavelli, Ruzante. Due ritorni a Plauto*, in C. Schiavon (a cura di), *In lingua gruossa, in lingua sutile*, Padova, 267-78.

VITALI 1956

F. Vitali, *La Piovana di Ruzante e la Rudens di Plauto*, «BMCP» XLV, 143-82.

ZORZI 1967

L. Zorzi, *Ruzante. Teatro*, Torino.