

Da Marin Sanudo a Silvio Berlusconi: una *élite* municipalistica ed edonistica (non sempre colta)*

Roberto Alonge

Una rilettura più puntuale dei *Diarii* di Marin Sanudo non dice nulla di nuovo rispetto al sapere consolidato sul teatro veneziano. È un teatro che si afferma con un certo ritardo rispetto alle corti della Padania, con un motore trainante nelle Compagnie della Calza, e una dimensione spettacolare assai lata (la quale si esprime in un ventaglio di spazi scenici – pubblici e privati – egualmente lato): dalle giostre alla decapitazione di porci e tori in Piazza San Marco nel rito carnevalesco del giovedì grasso, dalle processioni dei *trionfi dogali* alle *momarie* pubbliche e private, dalle *performances* dei buffoni alle varie forme di teatro vero e proprio (tragedie e commedie di ispirazione classica, commedie villanesche, pastorali, ecc.)¹. Giova sempre, tuttavia, ripercorrere con occhio attento le cadenze della scrittura di un testo, anche se non è un testo artistico, ma solo documentario. È vero che siamo di fronte a una «sintassi incerta e brancolante»², che determina «le consuete oscurità della prosa del diarista», poco più di un «appunto brachigrafico»³, ma alcune sensibilità assai peculiari (del cronista e della società del suo tempo) emergono e si impongono. E prima di tutto la assoluta, violenta, fedeltà alle proprie radici municipalistiche. Alla data precoce dei *Diarii* del 14 febbraio 1498 Sanudo annota di una *momaria* organizzata da mercanti fiorentini operanti in Venezia, che però «non reuscite come si credeva, et dirò cussì, fo una zanza fiorentina» (I, 874)⁴. Segue il riporto di un «soneto

* Testo presentato al Convegno “Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi” (Torino, 20-22 maggio 2009), promosso dal Centro di Studi “L’Italia del Rinascimento e l’Europa”.

1. Cfr. R. Alonge, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, vol. I, pp. 32-4.

2. R. Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, il Mulino, Bologna 1995, p. 241.

3. L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, p. 298.

4. Cito da Marin Sanudo, *Diarii*, a cura di R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Allegri, Stamperia Visentini, Venezia 1879-1902.

contra fiorentini». Anche di fronte a un capolavoro come la *Mandragola*, Sanudo è assai freddo, come notò a suo tempo il compianto Giorgio Padoan: appunto per spirito tradizionalmente antiflorentino, sebbene non solo per questo⁵. Insomma, un *fondamentalismo municipalistico* duro e puro, una feroce e tirannica *reductio ad unum*, che è la patria veneziana. Siamo abituati a connotare con significato negativo l'aggettivo *municipalistico* (nel gergo dei concorsi universitari, uno studioso "di interessi culturali municipali" è uno studioso da bocciare), a contrapporre la dimensione angusta del *municipale* a quella più ampia della *nazione*, ma, in verità, nella lingua del Sanudo (e – dobbiamo dire – già nella lingua *tout court* dell'intero Cinquecento) l'orizzonte *municipale* coincide con l'orizzonte *nazionale*. Si parla infatti tranquillamente di *natione venetiana* o di *natione fiorentina*, ma il termine *natione* è lungi dal poter significare il concetto moderno di *nazionalità* (e bisognerà aspettare secoli, in Italia più che in altri paesi europei, per ragioni storiche notorie). Sorprende comunque che l'attitudine *contro* sia persino più enfatica di quella *a favore*. Sempre nel febbraio 1498 c'è un ispirato elogio di «questa inclita città di Veniexia», che garantisce matrimoni con doti di «più de ducati 3000 fino a 10 milia et più. Et fo uno carlevar molto dolce et tutto festoso, sì de mumarie qual di altri piaceri, *al dispeto de li inimici*» (I, 885-886, corsivo mio). Il *repère* è la patria veneziana, ma la patria veneziana esiste e consiste nell'antagonismo con «li inimici». I *Diarii* registrano la serie infinita di feste e festeggiamenti, pubblici e privati, che esaltano l'opulenza e la felicità della Serenissima «al dispeto de li inimici». C'è piacere e tripudio, ma non *in sé* e *per sé*, bensì *contro qualcun altro*.

Ma quale tipo di piacere? A sfogliare i *Diarii* si è colpiti dalla dimensione dello sguardo, da una sorta di *concupiscenza dell'occhio*. Piacciono molto le *momarie*, mascherate o azioni mimiche e coreografiche che raccontano una *fabula* (spesso di carattere mitologico), in cui hanno molto rilievo i costumi e la danza⁶. L'esibizione fastosa degli abiti dei ricchi aristocratici veneziani e le geometrie insinuanti della danza sono una costante dello spettacolo rinascimentale, segnano e contrassegnano il carattere *doppio*, *duplice* (ma non *triplice*) della sensibilità e della socialità mondana della classe dirigente veneziana. C'è il gusto, il compiacimento della *visione*, di una effigie di dovizia, espressa nel lusso raffinato delle vesti; e c'è il gaudio della liberazione del corpo attraverso il dinamismo della danza. Non c'è il gaudio intellettuale del testo teatrale. Su questo piano l'annotazione del diarista è sistematicamente rapida, generica. Alla data del 23 settembre 1507: «Et fo recitò la comedia, in caxa di la rezina di Cypri, per le noze di sier Filippo Capello, de sier Pollo, el cavalier» (VII, 152). Quale commedia? Non sappiamo, non importa sapere. L'interesse è sempre in un'altra direzione, più *visionaria*, come in questo appunto del 14 ottobre dello stesso anno, meno di un mese dopo:

5. Cfr. G. Padoan, *Momenti del Rinascimento veneto*, Antenore, Padova 1978, pp. 43-4.

6. Cfr. P. La Rocca, «Né altro fu fatto che balar». *La danza a Venezia attraverso i Diarii di Marin Sanudo (1496-1533)*, in A. Pontremoli, P. La Rocca, *La danza a Venezia nel Rinascimento*, Neri Pozza, Vicenza 1993, pp. 54-5.

Fo bellissima mumaria: di Iason, quando l'andò a tuor il *vellus aureum*. Et nota, a tempo dil disnar, dove io era, fo portà in bazili zerca ducati 4 milia, in 6 bazili, il primo oro, il resto monede, ch'è parte di la dote di questa dona. Et è ben fato, chi 'l pol far (VII, 161).

Bisogna arrivare al gennaio del 1508 per avere almeno il titolo di una commedia, «la comedia di Plauto, dita *Menechin*. Fo bellissima. La fa Francesco Cherea» (VII, 243). Non va disprezzata la aggettivazione: «bellissima» è la *momaria* di Giasone e del Vello d'oro, e «bellissima» è la commedia dei *Menechmi*. Questa *élite* del denaro e del potere si sforza di ragionare in termini estetici, ma misura le parole, che pesano come macigni: solo il titolo per Plauto, qualcosa di più per la *momaria*, ma assai di più si indugia – in data 24 ottobre 1507 – a descrivere la bellezza dei vestiti della compagnia degli Immortali: «Veneno vestiti di veludo paonazo, di varo [vaio, animale da cui si ricava una pelliccia pregiata], a manege a comedo [maniche a gomito], calze una rossa l'altra meza paonaza e beretina. El signor, di alto basso cremesin; a manege averte, fodrà di armelini, e bareta di veludo negro a la franzosa in testa, con una zoja suso» (VII, 169).

Ho detto che la danza interessa molto, ma bisogna cercare di approfondire la questione. Più di Sanudo torna utile una lettera del 14 febbraio 1524 (che il Sanudo riporta nei suoi *Diarii*), scritta dal «vicebailo a Constantinopoli», in cui si racconta di mercadanti della «nation fiorentina» e della «nation nostra» (cioè veneziana) che partecipano a feste organizzate dall'ospite turco, e che hanno il loro momento apogetico quando compaiono «alcune turche virtuose, giovene, belle, le qual prima comenzorono a sonar, da poi cantorono». Ma è utile (e saporosa) una più ampia citazione:

Di poi comenzorono a ballare per alcune vie molto lassive, con alcuni gesti de testa, incrozamenti de braze, movimenti di lavri, con capelli sparti per li humeri et in alcuni tempi butandoli sul mento et sul dorso con gran gratia, batendo li tempi con alcuni boffi [forse parola onomatopeica, a indicare una sorta di nacchera] che teniva in mano, con li quali faceva alcuni contraponti mirabili, poi stringendosi su alcuni ponti moreschi butarono molti belli salti schiavoneschi, con certe forteze di schena che fu bellissimo veder, et sopra tutto gesti et modi tanto lassivi, che faceano liquefar i marmi; et credete a me che vedea scolare la neve giù per l'alpe della vechiezza non che alli giovenili anni, et *maxime* perché le dame erano gratiosissime et li habiti tanto restrecti et atilati, che le parte secrete tutte comprender bene si poteano; siché pensate che questa fu una bella parte. [...] Da poi tornò le turche a ballare et ad atteggiare con tanti lascivi modi, che li homeni diventavano statue et se reservavano in quelli dolzi humori, che ben me potete intendere, e le giotte più sempre si accendevano perché di queste belle giovene si delectavano: [...] et credete che l'amor passeggiava sopra le medolle de alcuni che spasmavano, et credetime che l'amor fa il sasso (XXXVI, 118-119, 121).

Commentando questo brano, Patrizia La Rocca osserva che la danza, in siffatto caso, «anziché rendere il corpo tramite di un'apertura trascendente verso il Divino, lo lega sempre più alla propria sensualità, chiudendolo entro l'orizzonte del-

la pura fisicità. L'effetto è lo stravolgimento dell'umanità dello spettatore, la sua metamorfosi in sasso»⁷. Non voglio mettere in dubbio che la danza possa (anche) essere *tramite verso il divino*, ma è certo che il punto di vista di Sanudo (non meno di quello del suo corrispondente da Costantinopoli) è laico, laicissimo. Basti questa ferma annotazione in data 13 febbraio 1515: «Et poi la sera fo fatto nel monastero di San Salvador una representatione per li frati, di santo Alexio. Fo devota cossa» (XIX, 434). È chiaro che c'è *un teatro religioso*, e c'è *un teatro laico*; il primo («devota cossa»: concisa formula assai liquidatoria) è visibilmente delegato agli ecclesiastici (e al popolino); il secondo, appannaggio (e *status symbol*) della classe dirigente. A Sanudo interessa il secondo, non il primo. Certo, il documento sopra ampiamente riportato non è di Sanudo, che ha scrittura solitamente assai *più controllata*, ma il cronista fa sua la lettera del «vicebailo» di Costantinopoli. Che ha una sua gravidanza stilistica indubbia. Per tre volte ritorna l'aggettivo «lascivo» (o «lassivo»), mai con l'intonazione vagamente (o fintamente) censoria che si può cogliere nell'uso sanudiano. Affiora una sapida dialettica fra scena e platea, fra danzatrici e pubblico. Le reazioni del fruitore sono indagate con implacabile nitore, mettendo in luce una pungente polarità degli opposti: da un lato l'allucinazione epifanica che sconvolge il maschio spettatore, che lo fulmina – per così dire –, bloccandolo in una sorta di immobilità catatonica (l'insistita metafora degli uomini che sono «marmi», che «diventavano statue», dell'amor che «fa il sasso»); e dall'altro lato, per l'opposto, il desiderio che si traduce in una serie di immagini *umoral*i, quasi di secrezioni fisiche, di liquidi corporali («liquefar i marmi», «scolare la neve giù per l'alpe della vecchiezza non che alli giovenili anni», «dolzi humori», «le medolla de alcuni che spasemavano»). Non credo di essere troppo indiscreto a voler cogliere, in filigrana, un movimento di alternanza fra irrigidimento e sgonfiamento, fra erezione e fluidificazione. Non direi comunque – a differenza di quanto pensa Patrizia La Rocca – che la recezione delle danze turche risulti eccitante a causa degli «abiti succinti» delle interpreti⁸. Non mi pare che il testo evidenzi tale dettaglio. Peraltro, sappiamo – noi appassionati lettori di Barthes – che l'accensione erotica non discende mai dalla contemplazione di margini più ampi di nudo, bensì – semmai – sempre e solo da porzioni di corpo *intravisto*, *velato*. Nel caso in esame sono gli abiti *ristretti e attillati* (ma proprio per niente *succinti*) che – lasciando indovinare *le parti segrete* del corpo femminile – procurano godimento.

All'altezza del 1524 (data della lettera) Marin Sanudo ha 58 anni; per l'epoca è un vecchio; forse si identifica un po' (e anche *più di un po'*) nei vecchi che si sciolgono – come la neve delle Alpi – alla vista delle danzatrici orientali. Ma nel febbraio 1512 Sanudo è al culmine della sua maturità di uomo, ha 46 anni, e annota, a proposito di una festa a Murano, in casa privata: «et balando con dite done tuta la note, *adeo* quando fo compita la festa era di chiaro. Et io me ne tornai senza dor-

7. Ivi, p. 54.

8. Ivi, p. 53.

mir nulla, che fo gran cossa, ma con effeto fu bel veder» (XIII, 483). Sanudo si mette in gioco, si confessa partecipe della *pazza nottata di balli*, durata sino a che fu giorno «chiaro». C'è come sorpresa e stupore, per una notte trascorsa senza dormire, ma anche un sottile appagamento, per una infrazione che ha portato giubilo. Financo l'uomo d'ordine (quale è indubbiamente Marin Sanudo, interprete fedele dei valori dell'oligarchia veneziana)⁹ sa concedersi alle gioie del corpo.

Insomma, è del tutto evidente – mi pare – che il diletto della spettacolarità è semplicemente una delle tante facce di un *edonismo* di fondo (duro e puro, non meno del *municipalismo*) che caratterizza le pratiche della classe dirigente italiana in epoca rinascimentale, nelle corti principesche o nei luoghi privilegiati delle repubbliche oligarchiche, come è il caso di Venezia. I giovani aristocratici delle esclusive Compagnie della Calza recitano *en amateurs* i testi della nascente commedia di discendenza classica per «un fenomeno di distinzione e raffinata trasgressione»¹⁰, ma le loro recite si intrecciano strettamente con balli, banchetti e commerci sessuali con prostitute, possibilmente «suntuose», cioè «ben vestite». È sufficiente una rapida schedatura dei *Diarii*:

3 gennaio 1513: «In questa matina fo publicà a Rialto et San Marco la parte presa nel Consejo di x zerca bandizar le caxe si ballava la note per le contrade con meretrice et homeni scelesti» (XV, 448).

12 giugno 1514: «In questo zorno a Muran, in ca' di Prioli, fu fato certa festa e recitò una commedia per li compagni Zardinieri, et vi era alcune meretrici, né volseno altri alcun vi intervenisse» (XVIII, 265).

26 febbraio 1519: «Noto. In questo carlevar non si pol far mascare, ma fase caze [cacce] per campi et comedie di zentilhomeni e altri in caxe, dove intravien putane solamente ben vestite, e stano a balar etc.; cosa, per opinion mia, vergognosa a questa ben instituta Republica» (XXVI, 501).

20 febbraio 1520: «Fu fato a la Zuecha, in casa di sier Polo Malipiero, una cena di alcuni patricii e altri, dove erano alcune putane a balar, et vi fu virtuosi et fato bella cena» (XXVIII, 271).

27 gennaio 1524: «In questa sera, per alcuni zentilhomini nostri, a Muran in la caxa di sier Lunardo Justinian quondam sier Bernardo cavalier procurator, fo fato un festin con putane suntuose, zerca 15, le qual ballono e cenono li con virtuosi et gran piaceri. Vi fu *solum* uno per Compagno a la festa fin compita, i Compagni numero... Et vene tre Procuratori stravestiti a ballar, sier Marco da Molin, sier Francesco di Prioli e sier Marco Grimani, li quali in una camera con alcune di esse ballono etc. Siché la festa durò fino ore 10 e più» (XXXV, 375).

9. Padoan parla degli «ambienti dirigenti di cui il Sanudo è fedele interprete» (Padoan, *Momenti del Rinascimento veneto*, cit., p. 45).

10. Guarino, *Teatro e mutamenti*, cit., p. 153.

7 febbraio 1529: «In questa sera, a Muran, in la caxa fo di sier Michiel di Prioli, fo fato una festa di alcuni mercadanti forestieri di cerchio con putane sontuose stravestite et ben in ordine, et fato una comedia bufonesca, et cenà fra loro» (XLIX, 430).

3 febbraio 1530: «Fo fato questa sera una comedia a la bergamasca a San Fantin, in ca' Zorzi, capo sier Hironimo Falier quondam sier Thomà; et chi volse veder pagò un scudo et cenò lì. Vi fo molti che deteno. Cenò da 99 a tavola. Molti veneno a veder senza pagar, tra li quai io, Marin Sanudo, ma non restai a cena perché non vulsi. Vi fu 4 procuratori, di zoveni, molte putane sontuose stravestie» (LII, 553).

Prevalgono le ricorrenze carnevalesche, ma il divertimento festivo tocca anche altre date del calendario solare. E l'impasto è sempre lo stesso: banchetti, spettacoli (dalle cacce alle commedie), balli con prostitute. Solo una volta – nei sette casi riportati – Sanudo mostra di scandalizzarsi; negli altri registra – impassibile – la presenza delle meretrici, mescolate alla crema del ceto sociale veneziano: non solo, infatti, giovinastri gaudenti e un po' scioperati, ma anche seri funzionari dello stato, "Procuratori", persone inserite nei posti di comando e di responsabilità delle sacre istituzioni. Da notare la puntigliosa consapevolezza della propria condizione elitaria: i giovani della Compagnia dei Giardinieri non vogliono (nella occorrenza del 12 giugno 1514) che alcuno venga a invadere il loro territorio, cioè a godersi la propria commedia (e le proprie prostitute). Si conferma ciò che ha scritto – con un linguaggio più accademico – Raimondo Guarino, circa lo scatenarsi di una dinamica di invidia e di risentimento da parte degli esclusi¹¹.

È interessante però cogliere il definirsi di ciò che possiamo chiamare una sorta di *doppia morale*. Sanudo tradisce tutta la propria generosa e comprensiva *complicità di maschio*, quando si tratta di festini organizzati da maschi soli (o che si sono *resi soli*), cioè di giovani scapoli (o simil-scapoli), comprensibilmente circondati dunque da prostitute. L'angolazione cambia invece nettamente quando entrano in scena le mogli, le figlie, le nipoti. Procediamo a un'altra rapida schedatura:

15 febbraio 1515: «Et la sera, a la Zuecha, in ca' di sier Marin Trivixan quondam sier Marchiò, in corte, poi preparato uno loco bellissimo, fu fato per una compagnia nova ditta i Ortolani, una bellissima comedia recitata da loro, cosa nova ma un poco lassiva. Eravi assae done et patricj da conto; era fato un bellissimo aparato; vi vene l'orator di Franza et il capitano di le fantarie» (XIX, 434).

5 maggio 1523: «Da poi disnar fo Collegio di Savii, et in palazzo dove si fa li pasti fu fato un bel pasto a zentilhomeni et done invitate per le noze di sier Antonio Grimani di sier

11. «La recita era una forma aggiornata di contatto, un fattore più sottile del lusso che si proponeva come licenza e suscitava l'emulazione, l'invidia e scomposti tentativi di partecipazione negli esclusi. [...] L'articolazione della festa verso l'esterno cerca un equilibrio difficile tra l'esibizione e il segreto. La fissazione delle commedie in pubblico si fonda anche sui complessi movimenti di esclusione e imitazione che provocano intorno alla festa privata la vana sollecitudine dei censori e la costante spinta alla partecipazione» (Guarino, *Teatro e mutamenti*, cit., p. 179).

Vincenzo dil Serenissimo, et da basso in la sala disnò li Consieri, Cai [capi] di XL, Avogadori e Cai di X, et alcuni Procuratori invidati, i quali poi veneno suso e lì in sala fo recità una comedia fata per Ruzante, qual questo inverno fu fatta ai Crosechieri, cossa molto discoreta da far davanti la Signoria» (XXXIV, 124).

9 febbraio 1525: «Poi Ruzante e Menato padoani da vilan feno una comedia vilanesca et tutta lasciva, et parole molto sporche, *adeo* da tutti fo biasemata, et se li dava stridor. Quasi erano da done 60 con capa sul soler [tribune di legno che isolavano le spettatrici dagli spettatori], et scufie le zovene, che se agrizavano a quello era ditto per so' nome. Tutta la conclusion era de ficarie, et far beco i so' mariti» (XXXVII, 560).

16 febbraio 1530: «[...] in palazo dil Serenissimo, dove in sala fu fato un festin de 15 donne sue parente, con mascare. Fo comenzà reciitar una egloga, ma perché era parole sporche il Serenissimo li mandò via» (LIV, 296).

Come dire che scandalo vero e proprio non c'è, se resta confinato all'interno della pura *società maschile*, coperta dalla naturale *connivenza maschile* (e maschilista). È il contesto familiare che genera scandalo, e invoca pertanto la risposta repressiva, sia pure con una certa gradazione di intensità. I quattro brani sono stati citati in successione cronologica, ma è possibile percepire curiosamente una sorta di *climax*. Nel primo esempio c'è una commedia «un poco lassiva». Nel secondo caso (Ruzante) il giudizio è più deciso («cossa molto discoreta da far davanti la Signoria»), ma non abbiamo notizia di scelte punitive. Nel terzo caso (ancora Ruzante, ma non è sicuro se opera di Ruzante o solo recitata da Ruzante)¹², si trattava di una prova generale, e Sanudo ci informa che alla prima, quattro giorni dopo, il 13 febbraio, la commedia è cancellata dal programma degli spettacoli¹³. Nel quarto caso la reazione è immediata, lo spettacolo è bruscamente interrotto, i teatranti *scorretti* sono cacciati via all'impronto.

È difficile dire se la varietà delle repliche sia proporzionata alla gravità delle situazioni, o se esprima, piuttosto, genericamente, il senso di una *oscillazione*, di una incertezza, rispetto a qualcosa che visibilmente attira e respinge al tempo stesso, suscita attrazione e repulsione. È ormai chiaro, però – dopo talune ingenue dichiarazioni di qualche studioso ruzantiano troppo *progressista* degli anni Sessanta –, che l'interesse di Ruzante per il personaggio contadino nasce nella prospettiva della *satira antivillanesca*, e che tale è anche il punto di vista dei suoi spettatori, a Padova o a Venezia. Quando parla le due prime volte di lui, a pochi giorni di distanza, utilizzando sostanzialmente le stesse parole, Sanudo insiste su due concetti: che l'autore-attore è soprannominato Ruzante, e che è bravissimo a imitare la figura del contadino¹⁴. Le due cose sono strettamente legate: lo colpisce l'abilità a imitare il

12. Cfr. Padoan, *Momenti del Rinascimento veneto*, cit., pp. 115-8.

13. «[...] et non feno recitar la comedia sporca fata per quel da l'Oio» (XXXVII, 572).

14. In data 13 febbraio 1520: «[...] una altra comedia a la vilanesca, la qual fece uno nominato Ruzante padoan, qual da vilan parla excelentissimamente» (XXVIII, 255). E in data 16 febbraio 1520: «Poi

linguaggio rusticano, ma anche questa intima *fusion*e dell'attore con il suo personaggio, sì da chiamarlo con il nome del personaggio da lui creato. Ciò che interessa (e quasi seduce) lo spettatore Sanudo è la *diversità* antropologica dell'uomo della campagna, più bestia che uomo in verità, e dunque portatore di un universo remoto, che incuriosisce proprio perché *remoto*. Si osservi che fra le due *performances* di Ruzante del '23 e del '25 che creano scandalo, Sanudo ne registra un'altra, nel carnevale del '24, di genere differente:

[...] *item* Ruzante padon, altri vestiti a la vilanesca che saltavano e ballavano benissimo; et sei vestiti da vilani putati che cantavano villote, et cadaun havea cosse rustical varie in man, come zape badili, etc., pale, vange, rastelli, etc. *Item* trombe, pifari, pive et trombe squarzade. Et questi deteno una volta per piazza, poi la sera con li torzi impizadi [torce accese] andono per la terra, e a hore una di note veneno in palazo dil Doxe in corte a mostrar le soe virtù. Poi andono in procuratia, da sier Marco da Molin procurator, che feva un festin, poi in diversi luogi, a la fin veneno a cena a l'hostaria de la Simia [...] (XXXV, 393).

Questa volta non già una *commedia alla villanesca* (per lo spazio ristretto della sala patrizia, in tempo serale), ma piuttosto una semplice *mascherata* (per lo spazio ampio di Piazza San Marco e dei *diversi luogi* urbani, in tempo diurno). Non prosa ma *performance* mimico-canora, dove colpisce però la *presentazione* dei semplici oggetti della realtà del lavoro contadino (zappe badili pale vanghe rastrelli), che vengono *offerti in visione* ai cittadini, oggetto di riso ma anche di attenzione, come oggi certe processioni folkloriche nei paesini, il giorno di Ferragosto. La campagna lontana si svela e si mostra alla città. Ruzante è *mediatore fra i due mondi*, e, come tale, appare fortemente inserito nelle relazioni di potere, ai livelli più alti. Non partecipa ai semplici *intrattenimenti privati*, per committenti di distinta aristocrazia; è direttamente al servizio dell'istituzione politica, delle massime autorità. Ma quel cosmo distante che è la campagna parla alla città con la lingua che è sua: aspra, brutale, spesso oscena. Che ripugna ma che alletta al tempo stesso, come è ovvio. Forse è qui il motivo della inaspettata *tolleranza* del regime, a differenza di quanto avviene con gli interpreti dell'*egloga* contenente "parole sporche", che risultano cacciati via malamente e su due piedi dal Doge. Qualche anno dopo, la città non avrà più bisogno della *mediazione* di Ruzante per entrare in contatto con la campagna. I contadini arrivano a Venezia in prima persona. Sanudo parla di Ruzante a Venezia solo fino a tutto il 1526, e poi ne ri-parla per le opere plautine, recitate a Padova nel 1533¹⁵. Tra il '28 e il '29 è il tempo della grande carestia, che de-

recitò la comedia di padoani a la villana, e uno cognominato Ruzante e uno Menato feze ben da villani» (XXVIII, 264).

15. Il 17 febbraio 1533: «A Padoa al Santo, in ca' Corner, un'altra comedia per Ruzante, bellissima» (LVII, 528). Non c'è il titolo della commedia ma potrebbe trattarsi della *Piovana*. Per la *Vaccaria* non è invece ricordato il nome di Ruzante, alla data del 25 febbraio 1533: «Noto. A Padoa in questo zorno fu fatto in la caxa di Alvise Corner al Santo una bellissima comedia nova chiamata *Vaccaria*, quasi *Asina-*

vasta le campagne, e ributta i contadini nella metropoli, nell'illusione di una sopravvivenza. È giusto leggere ciò che scrive Sanudo nel febbraio del 1528:

Ma per non restar di scriver cosa notanda, qual voio sia a eterna memoria di la gran carestia è in questa terra, et oltra li poveri sono di questa terra, che cridano per le strade, sono *etiam* venuti di Buran da mar il forzo [il grosso, la gran parte] con le visture [vesture, abiti da donna] in cao [capo] et fioli in brazo chiedendo elemosina; poi villani un numero grandissimo et villane è venute, et stanno sul ponte di Rialto con puti in brazo dimandando elemosina. Et di Visentina et Brexana ne veneno assai, ch'è una cosa stupenda. Non si pol udir messa che non vegna io poveri a chieder elemosina; non si pol aprir la borsa per comprar alcuna cosa che poveri non dimandano un bezo, *imo* la sera tardi si va batendo a le porte, et cridando per le strade: «muoro di fame». *Tamen* per il publico non si fa provision alcuna a questo (XLVI, 612).

Degno di nota il fatto che Sanudo prenda atto che c'è una emergenza sociale, un problema di ordine pubblico, e lamenti che le autorità non provvedano («per il publico» vale «da parte dell'autorità pubblica»).

Insomma, il quadro che ci sta dinanzi è pieno di *nuances*, e dobbiamo riuscire a coglierle, senza semplificazioni depistanti. Guarino sottolinea molto la «insistente trasgressione degli apparati della festa privata, rispetto alla reiterata censura delle leggi suntuarie», la conflittualità fra *élites* giovanili e regime¹⁶, ma ad analizzare le cronache di Sanudo si comprende bene che, semmai, c'è una contraddizione tutta interna alla società mercantile veneziana, che è nata ed è cresciuta sui valori del risparmio, della sobrietà, della riservatezza, ma che poi, per forza di cose, non può non tracimare nel gratificante rispecchiamento della propria potenza, e dunque nell'ostentazione del fasto. Non si tratta solo di una dialettica fra la generazione dei giovani e quella dei padri. Basta leggere i *Diarii* per sorprendere la chiusa letizia con cui Sanudo (che pure esprime il punto di vista dell'ideologia dei *vecchi*) inventaria la doviziosa esuberanza non solo degli abiti e della entità finanziaria delle doti messe a disposizione dei matrimoni fra potenti (come abbiamo già visto in apertura del nostro discorso), ma persino dei menù. È sufficiente questo stralcio in data 22 febbraio 1517, cena privata di un membro del Consiglio dei Dieci: «et fo una cena excelentissima con pernise, fasani, ostrege frite, marzapani, confeti, colombini et altro, con tutte le musiche e virtù di questa terra» (XXXIII, 599). Un corto circuito si determina fatalmente quando i guardiani della moralità e della sobrietà si abbandonano in prima persona ai sollazzi delle feste. Si arriva al punto che un bel giorno «non fu possibile tenere adunanza in Pregadi, né al Consiglio dei Dieci, per l'assenza di molti membri di quelle assemblee, i quali, sebbene piovesse, avevano preferito recarsi a vedere la commedia»¹⁷.

ria, ben recitata et ben conza [acconciata] la sena [scena]. Vi fu sier Andre Marzello capitano, et il podestà sier Agustin da Mula era indisposto» (LVII, 549).

16. Guarino, *Teatro e mutamenti*, cit., pp. 9-11.

17. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 301. Per l'episodio riassunto da Zorzi, si vedano i *Diarii* alla data del 9 febbraio 1525 [per errore Zorzi scrive 11 febbraio] (XXXVII, 559).

D'altra parte è una regola di tutte le istituzioni politiche quella di puntare a una *esibizione statale*. Nel caso di Venezia ci sono le pompose uscite del corteggio del Serenissimo (i cosiddetti *trionfi dogali*), contrassegnate da un cerimoniale meticoloso. La *dépense* obbedisce a un paradosso che conosciamo bene nella civiltà del Rinascimento: la dissipazione di denaro *arricchisce* (e non *impoverisce*) colui che dissipa. Se dunque nemmeno gli anni della guerra interrompono il flusso delle occasioni festevoli, non si tratta solo di una irresistibile espressione del desiderio. Seguiamo bene l'articolarsi della riflessione di Sanudo in data 26 giugno 1514 (cioè dopo il disastro di Agnadello del 1509 – che per un momento mette addirittura a rischio la sopravvivenza di Venezia come Stato indipendente – e dopo la dura sconfitta con gli imperiali alla battaglia de La Motta nel 1513), in margine alle spese assunte dallo Stato per una celebrazione in Canal Grande, con dispendiosa bella mostra di bucintoro: «Et non voglio restar di scriver che questa festa ozi *publice* dete che dir a molti, quali diceano meglio era aver speso li danari in la guerra; *tamen* fu di honor al Stado, atento che i nimici è col campo mia 30 lontan, e *tamen* non se fa stima, e qui si sta su le feste, sicome non fusse guerra, e più su le spexe che mai» (XVIII, 300). Ancora il paradosso di sempre: meglio investire i soldi nella guerra, piuttosto che nell'economia dello spasso, visto che il nemico è alle porte, distante solo 30 miglia? No, perché la perduranza festiva, anche in tempo di guerra, è metafora della perduranza della Serenissima. E ancora, similmente, il 25 gennaio 1515:

In questo zorno fo fato sul campo di Santa Maria Formosa una bellissima caza, fato sole-ri e vasi con fochi artificiadi, fo assa' mascare a cavallo e per terra et assa' zente; siché si sta su gran piaceri, e si fa un numero grandissimo di mascare; par la terra sia in feste, *tamen* semo in la guerra più che mai, et pochissime noze si fa questo carlevar (XIX, 393-4).

D'altra parte non sembra opportuno esasperare il contrasto tra norma e devianza, tra sobrietà civica e lusso delle comunità giovanili aristocratiche (come se davvero il *vizio privato* potesse convivere con la *pubblica virtù*), dal momento che è lo stesso Stato a delegare alle Compagnie della Calza i festeggiamenti per gli ospiti illustri in arrivo a Venezia. Lo Stato si preoccupa di fissare delle *leggi suntuarie* (che colpiscano lo sfoggio della magnificenza), affida ai Provveditori alle Pompe di vigilare (sulla *pompa*, appunto), ma poi concede deroghe e sopporta infrazioni. I *Diarii* ci parlano ripetutamente di delibere oppressive che il Consiglio dei Dieci assume (niente commedie, niente balli, niente maschere, perché la libidine e la violenza si nascondono dietro le forme della festività, e ogni tanto ci scappa qualche morto)¹⁸, che sono però costantemente contraddette dai fatti: in concreto si continua a fare commedie, a ballare e ad andare in giro in maschera. Se le delibere (*le parti*, nel linguaggio burocratico) sono reiterate, è segno che sono state disattese. Sanudo non rifugge, il 14 dicembre 1518, dallo stendere l'elenco – nome e cognome – del-

18. «Item, atento se comenzava a far mascare, le qual portavano arme et fuseti [pugnali], et eri fo morti do per tal conto» (XXVI, 278).

le nobildonne che «si havia fato veste listade di restagno [stoffa pesante di seta, di grande pregio] e d'ariento, tra le qual done queste sono: la moier di sier Bernardo Capello di sier Lorenzo, ch'è fia di sier Hironimo Loredan dil Serenissimo; la moier di sier Zacaria Vendramin, ch'è fia di sier Zuan Venier; la moier de [...]», quasi a voler bilanciare la «mormoration di la terra», che finisce peraltro per obbligare i Provveditori alle Pompe a intimare che ci sono delle leggi suntuarie, «siché le donne convene andar con altri habiti» (xxvi, 278-279). L'intervento di controllo non impedisce, ovviamente, l'insubordinazione, come in questa altra occorrenza, del 18 novembre 1520, allorché capita di scorgere «donne ben vestite con oro assa' attorno, *contra la parte*» (xxix, 399). Abbiamo posto in corsivo il termine che – si è detto – indica *la parte presa*, la delibera. Per mostrare che Sanudo indugia scientemente a evidenziare la pratica illegale delle gentildonne.

Il quadro delineato è, a questo punto, sufficientemente chiaro. Una classe egemone saldamente chiusa nel proprio soddisfatto orizzonte di potere e di privilegio, solo episodicamente (appena) scossa quando l'emergenza della carestia rovescia brutalmente sotto gli occhi la dura realtà delle classi sfruttate. Per l'opposto, in tempi di *normalità*, gli umili e gli offesi vanno normalmente *tenuti in riga*, tanto più se si permettono di scimmiettare i gentiluomini, e non vale nemmeno la scusa della *follia carnevalesca*, come mostra bene questa risentita nota del febbraio 1525:

In questa sera, a Santa Maria Formosa, in la caxa sul ponte da ca' Morexini, per una compagnia de famegii di zentilhomini fu fatto una festa et balli. Quali messeno un ducato per homo, feno un signor, e tutti con la sua putana, et ballono tutta la notte et cenono lì, né volse alcun ve intrasse. Siché, a concorentia di nobili, li famigii fanno festa. Fo mal fatto, e li Cai di x doveva proveder (xxxvii, 578).

Ha detto bene (questa volta) Patrizia La Rocca: il motivo del biasimo di Sanudo non dipende dal fatto che alla festa partecipino le puttane, ma semplicemente, *che ci sia la festa*, che i servi *facciano concorrenza* ai nobili (si osservi giustappunto l'intensità di quella espressione: «a concorentia di nobili»), che si permettano di organizzare qualcosa che deve restare prerogativa del ceto aristocratico¹⁹. Anche il particolare di *non lasciare entrare altri* riecheggia un dettaglio di comportamento padronale già citato precedentemente.

Mi resta da giustificare il titolo del mio intervento, forse troppo sfacciatamente giornalistico. Volevo semplicemente dire che Berlusconi e la Lega non sono fenomeni *scandalosi*, incomprensibili, quasi fossero sorta di extraterrestri caduti per sbaglio sull'Italia, come credono gli intellettuali di sinistra. Sono invece eventi *comprensibilissimi*, puro frutto della *razza italica*, espressione genuina di una Italia con cento capitali e cento dialetti-lingua, sostanzialmente insensibile al fascino delle *costruzioni politiche unitarie*, che sono state sempre e soltanto l'effetto di scelte operate da *élites* (dai garibaldini ai partigiani), tanto nobili quanto isolate rispetto al

19. Cfr. La Rocca, «*Né altro fu fatto che balar*», cit., p. 31.

tessuto ampio della popolazione. Tutti i prodotti di *qualità* del paese-Italia sono unicamente il risultato del lavoro di *minoranze*, a cominciare dal marchio Ferrari. L'*eccellenza* è l'*eccezione*. Potremmo dire – con il gusto della provocazione – che questo vale, paradossalmente, *nel bene e nel male*, per la Ferrari ma anche per le Brigate Rosse. Il sequestro Moro (dal massacro di cinque uomini di scorta che lascia miracolosamente indenne il politico, all'intera gestione dell'*affaire* nei 55 giorni di prigionia) è tale dimostrazione di *geometrica potenza* da avere indotto (a torto) il sospetto di una regia di servizi segreti stranieri. Come dire che tanta *efficienza* non può appartenere all'Italia sgangherata di sempre.

Ma volevo anche dire che è impressionante – leggendo Sanudo – lo scarto fra la voluttà dell'occhio e il misuratissimo appagamento del cervello. Il teatro non è *testo drammaturgico* (che, come tale, non strappa nessuna considerazione al diarista), bensì sempre e solo *visione*, godimento dello sguardo (per l'apparato scenografico, i costumi, la gestica, le danze ecc.). Né si tratta solo del buon Marino Sanudo. Il coltissimo Baldassar Castiglione *recensisce* in una sua lettera famosa la prima rappresentazione della *Calandria*, ma parla per pagine e pagine della trasformazione subita dalla sala del palazzo ducale per ospitare lo spettacolo, della scenografia, dei quattro *intermezzi* (ripieni di musiche canti danze mimi sfilate di carri ecc.) e nulla dice del testo. Certo, è la sensibilità cortigiana che privilegia, *naturaliter*, il *côté* estetizzante, la dimensione edonistica, ma la corte del Seicento francese, erede legittima della cultura classicista del Rinascimento italiano, sa dispiegare – accanto alle delizie dei sensi, e al giusto apprezzamento delle *veline* dell'epoca – anche una robusta riflessione intellettuale sui nodi che l'intelligenza scomoda dei suoi Corneille, dei suoi Molière, dei suoi Racine propongono alla ribalta. Nulla di simile, invece, nel Palazzo del Principe del nostro primo Cinquecento: né di fronte alla drammaturgia di Ruzante né dinanzi agli isolati ma assoluti capolavori della *Mandragola* di Machiavelli o della *Lena* di Ariosto. In terra italiana, allora e poi, l'ottica delle *veline* resta prevalente, dominante ed esaustiva.