RIFLESSIONI SU UN ARCHIVIO DEL TEATRO RINASCIMENTALE

In numerosi romanzi e film polizieschi (americani) è presente il topos dell'investigatore, rigorosamente privato, che, per l'adeguato svolgimento della propria *detection*, utilizza — di solito con la compiacenza di un amico che vi lavora — l'archivio di un giornale, tanto ordinato e lindo da far sorgere il sospetto che sia stato allestito all'esclusivo consumo di quelle occasionali visite; però anche tanto ordinato da consentire al detective non solo di trovare l'intera collezione degli articoli che lo interessano, ma anche tutta una serie di dati collaterali ben catalogati, di informazioni e di chiavi convenienti per la soluzione del caso attorno al quale sta lavorando.

Ignoro se simili eventi accadano nella realtà, e ancor più ignoro se simili archivi esistano veramente, se siano retaggio dei soli giornali americani o anche di quelli europei e nostrani. Se vi si trovi la risposta alle pertinenti domande (di *detection*). Però è bello e fa piacere crederlo.

Il lavoro dello storico, la ricerca dello storico sono spesso stati assimilati nel metodo (giustamente) al compito del detective (*I detectives dell'archeologia*, su un versante analogo, è intitolato un fortunato libro di C.W. Ceram), necessitando molto spesso di qualità logico-investigative nell'individuazione dei documenti ancor prima che nel saper interrogarli. Tanto più oggi che una certa tendenza storiografica ha accentuato l'aspetto dell'indagine poliziesca, accreditando l'immagine fascinante di un ricercatore (sarebbe forse più esatto dire: di un cercatore), che svolge le proprie investigazioni quasi «fiutando» e «assaggiando» i documenti, alla caccia di tracce anche labili, di indizi apparentemente minimi («due mani che si stringono, un cappello a punta, un profilo mezzo cancellato»). Di un ri-cercatore che, per giungere a conclusioni convincenti e utili, non esita a ficcare il naso e a insinuare il proprio *occhio privato* negli altrui fatti privati (parentele, amicizie, relazioni di interessi o di cultura, reti di rapporti biografici, ecc.: vedi C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, Einaudi, 1982³).

Ora, a parte il non trascurabile fatto che uno storico ben difficil-

mente riesce ad assomigliare sino in fondo ad una «suola» (Philip Marlowe), o anche ad un raffinato ed elegante investigatore (Philo Vance), e ad agire come tale, il vero guaio è che le analogie si fermano ai fondamentali del metodo, perché diverse sono certe strutture di supporto e, a differenza del detective, chi si occupa di ricerca storica — anche ammettendo l'esistenza di amici compiacenti — in realtà non dispone di quello strumento principe che è l'archivio ideale, la «banca dati» centrale dalla quale, sfogliando qualche pagina e aprendo qualche cassetto di schedario (oggi: digitando qualche tasto e sforzando la vista su un monitor), ricavare una possibile completezza d'informazione. O almeno, ed è quel che più mi interessa, di un simile archivio non dispone lo storico del teatro, e un adeguato ed esauriente sistema di informazione resta ancora relegato nella disperante fiducia che tenacemente si nutre nei confronti dei desideri mai destinati ad avverarsi. Ben lo sa chi, scendendo ancor più nel particolare, si è qualche volta accinto — a diverso titolo e con diversità di scopi e angolazioni — a studiare qualche evento della civiltà e della cultura teatrale del Rinascimento.

Della possibile esistenza di un utile archivio (per gli studiosi del Rinascimento) però si discute. Se ne è discusso diffusamente a Ferrara con due giornate di dibattito (il 24 e il 25 settembre 1986) sul tema *Per un archivio dei generi del teatro e della scena nel Rinascimento*, ben articolato all'interno del più vasto ambito di manifestazioni che sono passate sotto la denominazione di *Ferrara per il Rinascimento: una risorsa primaria*, organizzate dal Comune e dall'Istituto di Studi Rinascimentali.

Non è da questo primo incontro, per forza di cose, che si potevano attendere proposte solutorie, soprattutto in vista di un archivio centrale unificato in grado di offrire una totalità di materiali, di documentazione e di dati informativi utili alle singole ricerche (meglio: ai singoli studi), la cui principale difficoltà, come è naturale, risiede nella contraddizione sempre viva tra realtà soggettiva e un'oggettiva omogeneità di archiviazione che non sia soltanto astratta o ipotetica, quando non irraggiungibile in assoluto.

Le due giornate ferraresi sono state per questo soprattutto un interessante punto d'avvio sul quale tuttavia, per come il dibattito si è svolto, vorrei costruttivamente proporre almeno una riflessione che nasce anche da un certo disagio provato.

Le relazioni-quadro che si sono succedute — da quella accurata di Giulio Ferroni sulla definizione e sulla storia globale dei generi teatrali, a quelle di Franco Ruffini e Fabrizio Cruciani sulla «totalità» di uno sguardo fuori dei generi, fino alle intelligenti proposte operative di Elvira Garbero Zorzi sull'iconografia — ma ancor più gli interventi che ne sono derivati hanno infatti reso evidente la «differenza» che separa e distingue tuttora gli storici della letteratura, in senso esteso, dagli storici della cultura teatrale. Dato di fatto che può essere indice di «vivacità» e pro-motore di dialettica, ma che testimonia anche la difficoltà che può invece insorgere sul piano operativo quando ci si trovi nella necessità di unificare sguardi diversi. Difficoltà, questa, che resta particolarmente avvertibile di fronte ai problemi che il teatro rinascimentale pone, e soprattutto in occasioni, vorrei aggiungere, in cui si tenta di definire qualcosa già di per sé difficilmente definibile se non in maniera necessariamente soggettiva — un modello di possibile scheda d'archivio — secondo o in vista delle, al contrario oggettive, modalità di un vero e proprio programma informativo complesso (e, significativamente, la zona che non ha prestato il fianco a discussioni è stata quella iconografica, laddove il dibattito si è concentrato presto attorno al problema del «testo» letterario e del «testo» teatrale).

Non è mia intenzione offrire qui un bilancio dell'incontro se non per ricordare rapidamente, proprio su questo versante, alcuni degli aspetti più interessanti che sono emersi: da un lato l'accento sull'ormai nota utilità di un'analisi per aree geografico-culturali tramite l'uso del testo drammatico come cartina di tornasole per il riconoscimento di numerose problematiche (editoria, tipologia dei personaggi, forme linguistiche, poetiche, committenza, ecc.), dall'altro l'individuazione e la segnalazione del rischio connesso sia a modelli archivistici che assumano come punto di partenza le categorie storiografiche anziché le realtà storiche, sia a una concezione di «genere» che finirebbe con l'esaurirsi in se stessa incrementando semplicemente il numero delle notizie su alvei che già conosciamo invece di ampliare l'informazione.

Proprio sui problemi che la schedatura della drammaturgia pone vorrei fare una riflessione — da studioso del teatro — originata, come dicevo, da un disagio (fermo restando che per ovvie ragioni resta fuori dal discorso l'approccio all'elemento teorico e strutturale della scrittura drammaturgica, per sua stessa definizione non riducibile a

scheda documentaria): l'imbarazzo che avvertivo nell'ascoltare le numerose proposte e richieste (i letterati erano la maggioranza) di archiviazione di un testo, per così dire, radicalmente *out context* (o almeno: radicalmente fuori di un contesto che non fosse quello formato dall'insieme di tutti gli altri testi). Dal disagio e dal fastidio che una simile schedatura (nel «genere», sia pure intelligentemente e con le massime aperture possibili inteso) mi fa subito provare, non riuscendo a concepirla e a scorgerla che alla stregua di un sistema gerarchizzato, tale da crearmi limitazioni invece di accrescere la (mia e degli altri spero) conoscenza, e di fornire concretezza all'«uso» della cultura drammaturgica rinascimentale. Laddove avverto piuttosto proprio l'esigenza di un lessico aperto, di concatenazioni possibili, di continui rimandi senza mediazioni d'impedimento.

È ben vero che Gordon Craig (in *Towards a new Theatre*) ha scritto che quando si indica una direzione si corre sempre un grande pericolo, persino se si indica un oggetto familiare; ed ha usato, per parlare del Teatro, la metafora della montagna e della diversità degli sguardi di chi l'osserva, che è diversità di interessi, di punti di vista (sino a poter addirittura affermare che la montagna non esiste). A questo pensavo a Ferrara e ciò nonostante (nonostante l'avvertimento sulla pericolosità dei punti di vista), vorrei porre qui un polo di discussione esattamente da un *punto di vista*, esplicitandolo, ma anche cercando di evitare — come mette in guardia Craig — lo sfuggire dell'occhio dalla montagna per guardare chi a sua volta sta guardando. E non nascondendomi neppure l'intrinseco paradosso di insistere sulla presenza di un *punto di vista* di fronte a un problema come quello della definizione di un archivio documentario che non può più essere concepito se non come un sistema logico, provvisto non semplicemente di dati, ma di adeguate regole di associazione tali da poter restituire risposte valide, selezionando tra tutte le soluzioni eventuali: traducendo cioè in uno schema coerente l'analisi dei documenti per renderceli in una organizzazione informativa concatenata.

Anni fa Nicola Savarese aveva elaborato un modello di scheda per la tragedia cinquecentesca (lo ha ricordato a Ferrara anche Cruciani, sia pure sottolineando come oggi il campo dell'informazione possa e debba essere allargato partendo piuttosto dalle biografie degli autori che dai testi), che può risultare di una certa utilità proprio per le dinamiche di apertura che consente. Il valore della proposta di Sava-

rese, infatti, era (è) direttamente proporzionale non alla funzionalità del testo letterario, ma alla funzionalità della cinquecentina, dell'edizione, *di ciò che il libro contiene oltre al testo drammatico*, del pensare a una stampa ricca di elementi solo apparentemente accessori ma in realtà in grado di esplicitare un'attribuzione che non chiarisce soltanto il significato dell'operazione editoriale e di mercato, bensì anche la qualità di un «testo» nella sua globalità, come oggetto della cultura teatrale.

Nessuno può negare che la specificità letteraria attribuita al testo drammatico abbia finito con lo spazzare via, con lo scartare, tutto ciò che (istituzionalmente) veniva giudicato non pertinente alla sua lettura perché esterno (ciò vale soprattutto per la produzione cinquecentesca, ma generalmente per tutta l'editoria teatrale). Che esistano fattori esterni non significa però che siano casuali e occasionali. Può essere banale affermarlo, ma ciò che appare «esterno» — e quindi sostanzialmente estraneo — dovrebbe almeno stimolare curiosità, interesse, domande sulla sua presenza.

Ora, non si tratta tanto di suggerire un «recupero», di pescare tra i rifiuti e gli scarti per un discorso fine a se stesso, quanto di restituire un testo alla sua contestualità totale partendo da ciò che gli è contestualmente minimo; di ricomporre quanto è stato (arbitrariamente) scartato, alla ricerca di quegli indizi che potranno forse condurre a diverse conclusioni, seppure provvisorie (perché in fin dei conti sempre di un processo indiziario si tratta, ma — voglio essere del tutto ovvio — se comincio col mettere in disparte una gran mole di indizi fidandomi dell'unico testimone oculare, o presunto tale, che processo avrò?). Concludere, per esempio, che lo stesso testo (letterario) non ha mai un valore uguale a se medesimo (quindi mi risulterà difficilmente confrontabile con la serie degli altri testi); che ogni operazione editoriale non è mai atto innocente e che, oltre a tutti i possibili significati attribuiti all'editoria antica, essa resta atto di realtà storica, possiede una sua settorialità, risulta incapace di darci una totalità di informazione per sommatoria dei suoi singoli elementi. E penso naturalmente alla definizione di *totalità* e *settorialità* di un archivio che Ruffini ha enunciato a Ferrara invocando una «serie madre» da opporre ai pericoli che l'ipostatizzazione delle serie parziali/settoriali, come chiusura in un genere, comporta. Come penso al «paradosso» di Cruciani che ha parlato del documento non definendolo punto di

partenza di uno studio ma punto di arrivo, sottolineando che non è il documento a produrre lo studio, bensì lo studio a produrre il documento come completamento della sua logica intrinseca.

Vorrei chiarire con alcuni esempi partendo dall'applicazione di una scheda derivata dal modello Savarese a un'edizione di un testo comico casuale: *La fraude* di Angelo Badalucchio (o Badalucchi) dalla Pergola, nella stampa veneziana del 1597 del tipografo Altobello Salicato. Semplificando qui al massimo, dopo la trascrizione e la riproduzione fotografica del frontespizio avremmo:

Colophon: assente.
Formato: cm. 9,6×14,5.
Pagine o carte: cc. 64.
Indice: c. 1r Frontespizio; c. 2r Dedica dello stampatore «Al Molto Mag.co Sig. Antonio Venzato, amico carissimo», Venezia, 6 ottobre 1597; C. 4v Sonetto di Nicola Durello all'autore; c. 5r «Interlocutori»; c. 5v Atto I (scene 1, 2, 3, 4, 5, 6); c. 15v Atto II (scene, 1, 2, 3, 4, 5, 6); c. 25r Atto III (scene 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7); c. 36r Atto IV (scene 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8); c. 48r Atto V (scene 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14).
Tavole f.t.: assenti.
Illustrazioni: frontespizio e iniziali.
Fregi: presenti.
Elenco dei personaggi: M. Muzio giovane innamorato di Euridice; Sergio servo del Signor Guiscardo Ragnani; S. Guiscardo vecchio; Dizio suo servo sciocco; Riccino ragazzo; Finello ragazzo; Sgombra parasito; Armellina cortigiana innamorata di Sergio; Chiaretta Ruffa [ruffiana]; Capitano Raspante Palermitano; Grotta suo servo; M. Tancredo Dottor innamorato e sciocco; Boncio suo servo, cioè Flaminio; Buccino servo del Signor Odorico; Euridice giovane figliuola di Guiscardo innamorata di Muzio; Servia sua serva innamorata di Odorico; S. Odorico giovane innamorato di Servia et Euridice; Giachino molinaro; Veria serva di Euridice.
Ordine di elencazione: per entrata.
Didascalie di personaggi: «Lettera», precede la lettura di una missiva in V, 14.
Didascalie di luoghi: indicata una casa in III, 5 e 7, in V, 3 e 4.
Versi e/o prosa: completamente in prosa.
Annotazioni: dedica di taglio encomiastico ma contenente anche dichiarazioni di poetica: la commedia come genere non adatto agli studi seri, capace tuttavia di insegnare assai più di questi perché — come la presente ricca di esempi da seguire o da evitare — «specchio et norma delle azioni umane».

Ho chiaramente schematizzato. La scheda completa dovrebbe contenere, oltre all'ovvia segnalazione della biblioteca d'appartenenza, l'indicazione delle note tipografiche, il numero dei personaggi per ogni

atto, la specificazione della lingua e dell'eventuale metrica e di parti musicali, ecc., e, soprattutto, la riproduzione di tutti i documenti ed elementi presenti nella cinquecentina. Non per una «lettura» sequenziale, insisto, entro la serie degli altri documenti analoghi, ma in relazione col testo di pertinenza e con la sua realtà (culturale) coeva e co-spaziale (lessico informativo, leggi di combinazione e di concordanza): cfr. N. Savarese, *Per una nuova Drammaturgia (vicende, problemi, bibliografia)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 4, 1972, e la sua proposta di lettura verticale e orizzontale delle schede.

L'edizione veneziana (Sessa, 1597) dell'*Olimpia* di Della Porta, per ampliare ancora il campo degli esempi, ci propone una dedica di Pompeo Barbarito a Giulio Gesualdo, datata Napoli, 15 agosto 1589, nella quale vengono date notizie su una rappresentazione che giustifica l'attuale stampa della commedia e notizie della prima rappresentazione allestita per il viceré conte di Miranda ed altri nobili del regno (con «superbo apparato» e recitata da «virtuosissimi giovani»); vi si fanno inoltre affermazioni di poetica (sulla struttura della *fabula*, sulla commedia in generale e in opposizione alle commedie «zannesche e disoneste, che si fanno all'improvviso»); e vi sono illustrate le difficoltà di procedere a una stampa corretta per la presenza di numerose copie contenenti aggiunte di «diversi» che hanno modificato «l'artificiosa semplicità» della commedia. Allora: qual è il «testo» vero, dov'è Della Porta, ha senso porre la questione soltanto in questi termini o le domande vanno allargate all'ambiente culturale, a quei «diversi» e alle loro intromissioni e manomissioni, si tratta forse di interventi che adattano il «testo» ad esigenze di rappresentazione, e la specificità linguistica e letteraria, ecc.?

Così, ancora, la favola boschereccia *I sospetti* dell'accademico pisano Svegliato Pietro Lupi ha (edizione fiorentina di Bartolomeo Sermartelli, 1589) una dedica di Innocenzo Rucellai a Girolamo Papponi con notizie biografiche sull'autore (un matematico e filosofo) e sulla rappresentazione, «nella sala» di Curzio Lanfranchi a Pisa, ed è accompagnata da diverse rime ed epigrammi di vari accademici (una decina di pagine), oltre a contenere numerose didascalie di personaggi. E un'altra pastorale, *La Flori* di Maddalena Campiglia (Vicenza, eredi di Perin Libraro e Tomaso Busnelli compagni, 1588), è congiunta a un'elevata quantità di «componimenti in lode dell'opera» (per l'esattezza di ventisette autori: Angelo Grillo, Cortese Cortesi, Diome-

de Borghesi, Francesco Sarcinelli, Muzio Manfredi, Marco Stecchini, ecc.), a un sonetto e altre rime dell'autrice e a due dediche della stessa a Isabella Pallavicina Lupi marchesa di Soragna e a Curzio Gonzaga, imparentato con la Campiglia (è la dedica che ce ne informa, e inoltre ci spiega la struttura della *fabula* e ci parla delle critiche ricevute dall'accademico Olimpico Paolo Chiappino e delle relazioni intercorrenti con Angelo Ingegneri). Mentre in una carta non numerata — tra le rime dell'autrice e i componimenti encomiastici — vediamo un fregio rettangolare che racchiude l'immagine di un volatile su delle fiamme col motto «Tempore sic duro» in un ovale.

Gli esempi potrebbero essere facilmente moltiplicati. Come potrebbero (possono) essere moltiplicate le presenze di nomi ormai per lo più poco noti, quindi «strani», se non, addirittura, «sospetti». Quelli, tanto per citarne qualcuno, di Bernardo Accolti, di Marino Negri, Giovan Battista Ranucci, Lorenzo Selva, Vincenzo Gabiani, Giacomo Grisaldi, Giovan Donato Cucchetti, Cristoforo Castelletti, Giuseppe Baroncini, Cesare de' Cesari, ecc., per quanto riguarda gli autori, alcuni dei quali, tra i comici, ignorati persino dal catalogo critico del Mango (*La commedia in lingua del Cinquecento*, s.l., Lerici, 1966: ma, sui limiti della concezione di «commedia in lingua», vedi in particolare la fertile posizione assunta oggi, con rinnovata acquisizione di risultati, da G. Ulysse, *Théâtre et Société au Cinquecento*, Publications Université de Provence, 1984, voll. 2). E ciò dovrebbe, se non altro, mettere in guardia dalle facili generalizzazioni che le moderne raccolte, per lo più di commedie e di tragedie, sono tendenzialmente abituate a compiere restringendo il «genere» a pochi e collaudati nomi e ai centri maggiori, alla punta emergente dell'iceberg, laddove il fenomeno drammaturgico appare assai più variegato e diffuso per tutto il corso del Cinquecento, coinvolgendo — ed è questo che più conta — un sommerso costituito da una miriade di autori tutti «non professionisti» nel campo del teatro, così come non è teatralmente specialista la totalità degli uomini di teatro del Rinascimento. Ma, per tornare ai nomi: Alberto Lollio, Giovanni Antonio Testa, Moricone Moriconi, Lorio Lori, Luigi Bragadino, Paolo Crivello, Giovan Battista Olgiati, Giovan Battista Laderchi, Girolamo Colonna, Gabriello Strozzi, Bernardino di Manno, Antonio Capriana, Alessandro Fedrighi, ecc., scelti casualmente da pochi testi tra quelli di dedicatori e dedicatari. Presenze sempre occasionali, sempre marginali? O spie di possibili significati dilatati?

Una, dieci o cento schede avrebbero probabilmente scarso significato se ci fornissero semplicemente maggiore informazione, ma non l'informazione sul loro uso. Quella che va ricercata non è l'esaustività dei dati in assoluto. Occorre cioè costruire concretamente un sistema di traduzione di ogni singolo segmento in linguaggio informativo *in context* per convalidare, per esempio, l'esistenza di un committente o la natura di un prologo e di una poetica all'interno di una combinazione complessa che derivi dall'assegnazione di una pluralità di indicazioni allo stesso documento, e che sia al tempo stesso scomponibile in unità utili e necessarie alla ri-costruzione di un vero e proprio linguaggio documentario.

Credo allora che convenga riflettere a fondo su un utilizzo della drammaturgia non come serie autodefinita e autoconclusa, ma come fenomeno aggiuntivo (letterario) in un contesto di festa-spettacolo, quale la civiltà del Rinascimento ci propone, che palesi le relazioni tra gli eventi della cultura teatrale fino a rendere più facilmente evidente il mutare dei valori e dei significati attribuibili ad uno stesso «testo», la sua non-ripetibilità, o, per altri versi, la sua ripetibilità in serie. Si pensi semplicemente al confronto tra la *Calandria* urbinate del 1513 e le sue successive edizioni, ed anche tra la *fabula* del cardinal Dovizi e quella sorta di *Calandria* dimezzata che lo sviluppo della vicenda dei due gemelli maschio e femmina diventerà — con *Gl'Ingannati* — nelle mani degli accademici Intronati di Siena a distanza di circa un ventennio (quegli stessi accademici Intronati che, per opera di Alessandro Piccolomini, saranno successivamente artefici di un modello di produzione drammaturgica ripetibile in maniera quasi meccanica).

Vorrei concludere con un'ultima annotazione esprimendo la mancanza di fiducia che oggi nutro nei riguardi di un'analisi dell'editoria teatrale che evidenzi troppo il dato statistico, o che si racchiuda attorno ad un discorso strettamente editoriale, confrontando in percentuale la produzione teatrale di uno stampatore con la somma del suo lavoro («errore» o comunque limitazione di visuale nei quali anche io incorsi alcuni anni fa studiando l'attività delle tipografie reggiane tra XVI e XVII secolo: cfr. il relativo saggio nel primo volume di *Teatro a Reggio Emilia*, a cura di S. Romagnoli e E. Garbero, Firenze, Sansoni, 1980). Mentre ora credo che dall'editoria si possa meglio ricavare un ragionamento qualitativo e non quantitativo sulla sua set-

torialità, correlabile a una concezione della cultura rinascimentale la cui zona teatrale può essere spia non inutile della mentalità, dei modi di interazione e delle (non sempre visibili) connessure (vedi l'analisi del frontespizio della *Calandria* nell'edizione veneziana dello Zoppino che fa F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986). Si potrà forse giungere alla conclusione (provvisoria) che per l'editoria del Cinquecento ha uno scarso senso distinguere tra prime e successive impressioni. Perché ogni stampa ha alle spalle una propria autonoma storia e vive un proprio autonomo modello di lettura (ci mettono su quest'avviso i documenti interni, letterari e iconografici); appartiene ad una realtà (materiale e di cultura, ma soprattutto materiale) ancora da ricostruire analiticamente nella sua forma e ben diversa da quella che sarà (ed è) l'Istituzione letteraria o teatrale.

A proposito: a venticinque anni di distanza dall'inizio del suo peregrinare, Gordon Craig non sostiene di aver scalato quella montagna attorno alla cui base molti hanno camminato per millenni senza mai raggiungerne la cima; afferma soltanto di muoversi verso la sua direzione ed è opportunamente scettico nei riguardi di coloro che dichiarano di esserci appena stati e di averne ricavato delusione, e di coloro che invece ne fanno una dettagliata relazione: perché dicono il falso, oppure hanno guardato un'altra montagna.

(Daniele Seragnoli)