TEATRO E STORIA

3
ANNO II, n. 2, OTTOBRE 1987

Johann Drumbl **Appunti sulla tradizione drammatica nell'alto medioevo** - Gerardo Guccini **Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo** - Eugenia Casini-Ropa **Il corpo ritrovato. Danza e teatro** - Alessandro d'Amico **Due «Notizie» dal secondo volume di «Maschere nude»**

Segnali

Riflessioni su un archivio del teatro rinascimentale - Note sul teatro senese del Cinquecento

IL MULINO

P.v. semestrale Sped. abb. post. gr. IV/70

TEATRO E STORIA

Di «Teatro e Storia» si pubblicano 2 fascicoli l'anno di circa 180 pagine.

Un fascicolo costa lire 18.000.

Abbonamento annuo:
— per l'Italia, lire 32.000
— per l'estero, lire 60.000
— via aerea, lire 90.000
— sostenitore, lire 200.000
Fascicoli e annate arretrate costano il doppio.

La rivista è in vendita nelle principali librerie. Per abbonamenti rivolgersi alla

Società editrice il Mulino
Strada Maggiore, 37
40125 Bologna
Tel. (051) 23.34.15

Conto corrente postale: 15932403

Gli abbonamenti decorrono dal gennaio di ciascun anno. Chi si abbona durante l'anno riceve il numero arretrato.

Gli abbonamenti non disdetti entro il 31 dicembre si intendono rinnovati per l'anno successivo.

I fascicoli non pervenuti all'abbonato devono essere reclamati entro 10 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine, si spediscono solo contro rimessa dell'importo.

Per cambio indirizzo allegare la targhetta-indirizzo dell'ultimo numero ricevuto, accompagnata da lire 500 in francobolli.

Gli abbonati a «Teatro e storia» godono dello sconto del 10% su tutti i volumi pubblicati dalla Società editrice il Mulino, indirizzando l'ordine direttamente all'editore e precisando la loro situazione di abbonato.

Periodico semestrale

Spedizione in abbonamento postale, gruppo IV
Pubblicità inferiore al 70%

COMITATO DI REDAZIONE

Eugenia Casini Ropa
Fabrizio Cruciani
Claudio Meldolesi
Franco Ruffini
Nicola Savarese
Daniele Seragnoli
Ferdinando Taviani

REDAZIONE

Eugenia Casini Ropa
Daniele Seragnoli

Direzione e redazione della rivista
hanno sede presso la Società editrice il Mulino
Strada Maggiore, 37
40125 Bologna
Tel. 051/23.34.15



La rivista è pubblicata con la collaborazione
del Centro per la Sperimentazione
e la Ricerca Teatrale di Pontedera

TEATRO
E STORIA

3

Anno II n. 2 Ottobre 1987

INDICE

Johann Drumbl, *Il «genere» e la storia. Appunti sulla tradizione drammatica nell'alto medioevo* p. 205

Gerardo Guccini, *Dall'Innamorato all'Autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo* 251

Eugenia Casini-Ropa, *Il corpo ritrovato. Danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte* 295

Alessandro d'Amico, *Due «Notizie» dal secondo volume di «Maschere nude»*: Ma non è una cosa seria *e* Il giuoco delle parti 347

Segnali

Riflessioni su un archivio del teatro rinascimentale (Daniele Seragnoli) 383

Note (con una premessa storiografica) sul teatro senese del Cinquecento (Daniele Seragnoli) 393

Summaries 407

Johann Drumbl

IL "GENERE" E LA STORIA. APPUNTI SULLA TRADIZIONE DRAMMATICA NELL'ALTO MEDIOEVO

La carenza di filologia: confondono di continuo interpretazione e testo - e quale "interpretazione"!

(F. Nietzsche)

I

Passando in rassegna la "situazione" dei vari generi letterari medievali, Hugo Kuhn sottolinea con grande acutezza l'isolamento del genere drammatico:

> Il dramma sacro latino-tedesco del tardo medioevo vive per quanto pare, in modo isolato rispetto alle altre situazioni letterarie tanto latine quanto tedesche [...]. Le specifiche condizioni del suo uso, dei testi, del pubblico e del tramandare incidono a tal punto che il teatro sacro del XIV secolo (a differenza del secolo XV) sembra vivere ripiegato su se stesso come nessun altro genere [1].

Sottolineando l'isolamento del "genere" all'interno della cultura medievale, Kuhn ha compiuto un passo decisivo verso la visione (l'*Anschauung* per riprendere il termine chiave di Jacob Burckhardt) [2] non solo della tradizione ma delle singole opere, o meglio, dei singoli documenti. Nei paesi tedeschi il dramma sacro non conosce uno sviluppo continuo, ma il genere drammatico, se così si vuol chiamarlo, è rappresentato da singoli documenti discontinui dove tutti i gradi dal più "elementare" al più "arricchito" ("sviluppato") possono coesistere l'uno accanto all'altro, obbligando l'osservatore moderno non solo all'abituale lavoro filologico ma anche ad assumersi l'inconsueto onere ermeneutico di comprendere tale mancanza di omogeneità. Questa situazione si presenta nei paesi tedeschi per ben tre secoli, dalla prima apparizione dell'*ordo* drammatico dei Re Magi all'inizio del-

[1] H. Kuhn, *Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters*, Tübingen, Niemeyer, 1980, pp. 66-67.

[2] Cfr. D. Jähnig, *Kunst-Erkenntnis bei Jacob Burckhardt*, in: «Deutsche Vierteljahresschrift für Geisteswissenschaft und Literaturgeschichte», 58, 1984, pp. 16-37.

l'XI secolo fino al relativo consolidamento della tradizione dei drammi della Passione nel XIV secolo.

La conoscenza del "genere" non può prescindere dalla conoscenza delle "origini", come dimostrano proprio le ricerche portate a termine senza tale consapevolezza che sostituiscono l'*origine* con una *ipotesi* sulle origini e l'*Anschauung* del singolo documento con concetti "universali". La domanda relativa alle origini del teatro medievale viene posta, in quella tradizione di studi, come se si trattasse di scoprire la rinascita della "costante" drammatica dopo la scomparsa del "teatro" con la rovina della cultura antica — un'aporia che persiste anche in recenti proposte metodologiche "alternative", in cui comunque si parla ancora di «radicamento del dramma nel rito» universale e storicamente indifferenziato pur caratterizzando il dramma sacro come «inizio autoctono della rappresentazione drammatica in epoca storica» [3].

Questa storiografia "senza storia" del teatro e dello spettacolo viene periodicamente superata da contributi critici importanti, ma destinati (nonostante la loro diffusione come fatto di moda culturale) a rimanere isolati nel panorama della produzione scientifica; infatti si assiste ad un periodico ripristino delle visioni d'insieme basate sul "senso comune" dei lettori moderni. Si cita con approvazione il seguente passo ripreso dalla *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* di Peter Szondi:

> Negli anfratti che separano fra loro le varie forme letterarie è collocata la storia ed è solo il riferimento alla storia che può far da ponte fra di esse.
>
> Ma il concetto di dramma è storicamente condizionato non solo nel suo contenuto, ma anche nella sua origine [4].

E allora si dovrebbe ben accettare la conclusione che un concetto di "dramma" fondato storicamente non potrà essere estrapolato dalla propria storicità, in altre parole, che "dramma" o "drammaticità" non possono essere usati come universali ermeneutici.

«Noi, mi sembra, dovremmo sempre osservare in che cosa gli og-

[3] R. Warning, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München, Fink, 1974, p. 12; a proposito di questo libro cfr. il mio *Quem Quaeritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 57-65 (d'ora in avanti citato con la sigla QQ).

[4] P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962, p. 6.

getti di cui acquistiamo la conoscenza si differenziano, piuttosto che ciò per cui sono uguali tra loro» [5]: questa massima goethiana può servire da base anche per programmi ermeneutici più complessi che mirano a riconoscere lo status specifico del "particolare": «Dell'infimo si tratterà», afferma Benjamin in un passo memorabile della premessa gnoseologica del *Dramma barocco tedesco*,

> ogni volta che la riflessione si china sull'opera e sulla forma dell'arte, per valutarne il contenuto intrinseco. La precipitazione, che ad esse si applica con quei colpi di mano che in genere servono a far scomparire cose di altrui proprietà, è propria dei *routinier* e in nulla è migliore della bonomia del filisteo. Per la vera contemplazione invece, il distogliersi dal procedimento deduttivo si connette con un ricupero sempre più ampio, sempre più fervido, dei fenomeni, che non incorreranno mai nel pericolo di rimanere oggetti di un confuso stupore fintanto che la loro rappresentazione sarà insieme quella dell'idea e salverà, così, anche, quel che in essa è particolare [6].

Ma Benjamin non spiega come questa contemplazione posta al centro della sua riflessione metodologica possa attuarsi in casi specifici. Perciò il suo programma assume un carattere apodittico, al quale il lettore sarà tentato di sottrarsi. Nel caso del dramma sacro, il progetto benjaminiano può essere realizzato senza dover rinunciare alla dialettica fra l'idea e le sue manifestazioni, le quali senza la storia non si possono neanche pensare. Il teatro della storia è la pergamena tramandata. Pertanto anche l'intenzione ermeneutica che mira al mondo storico deve rivolgersi, per cominciare, a ciò che è tramandato sulla pergamena considerando i dati della trasmissione manoscritta *qua* dati della trasmissione manoscritta e non già come testimonianze di un genere o di una tradizione "letteraria". Bisogna, infatti, imparare a distinguere le caratteristiche delle opere nate, per così dire, nel momento della loro trascrizione sulla pergamena da quelle nate come "tratti pertinenti" del genere stesso o come tratti caratteristici di una singola composizione. In altre parole, bisogna distinguere — bisogna imparare a distinguere — tra caratteristiche "pertinenti" per l'approccio ermeneutico e caratteristiche (o qualità) che, pur evidenti all'osservatore moderno, non sono pertinenti per la conoscenza dell'opera.

[5] J.W. Goethe, *Teoria della natura*, a cura di M. Montinari, Torino, Boringhieri, 1958, p. 22.
[6] W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 27.

Tracciare il confine fra tratti pertinenti ed il "resto" (l'insieme cioè delle caratteristiche che *debbono* essere scartate dall'indagine critica per non lasciarsi deviare da dati non pertinenti) è il primo compito — e nella sua complessità tecnica anche la meta definitiva — della ricerca. Come alternativa si conosce da sempre il ricorso agli "universali". Farne a meno comporta l'onere di ricostruire, vale a dire, di trovare un metodo per riconoscere le singole qualità "non-pertinenti" tra i dati della trasmissione. Lo sforzo richiesto da questo lavoro preliminare, che permette di scartare il non-pertinente, dovrebbe metterci in guardia contro la pretesa di trovare i dati *pertinenti* senza fatica. L'ermeneutica letteraria basata sull'appropriazione dei dati estranei attraverso il loro avvicinamento "critico" all'orizzonte dell'osservatore moderno, non conosce la problematica della pertinenza, delegando infatti l'esito di un simile atto di discriminazione al giudizio (implicito) dell'osservare stesso. Chi volesse elevare la discriminazione a livello esplicito si esporrebbe al rischio di apparire come censore.

Infatti, di censura si tratta, o della mancata censura da parte del ricercatore, come nel giudizio seguente relativo al *Planctus* di Cividale, apparso nella più prestigiosa opera di consultazione della medievistica tedesca:

> Con 121 versi è il *Planctus* più breve — almeno nella stesura tramandata, perché la parte finale la cui estensione ci è ignota, non ci è pervenuta — ma si tratta di uno dei più importanti *Planctus* a causa della completa trasmissione delle melodie, nonché dell'abbondanza delle indicazioni di regia aggiunte quasi a ciascun verso e inserite a caratteri più piccoli al di sopra delle melodie nello spazio della trasmissione delle note [7].

L'importanza di questo documento per il "genere" del *Planctus* drammatico non può essere dedotta dal fatto che nel documento di Cividale si trovino tutte le melodie; il *Planctus* è una specie di centone composto da vari frammenti di sequenze medievali, le cui melodie ci sono pervenute in documenti musicali esterni alla tradizione dei *Planctus*. L'osservazione dell'autore, che è poi un giudizio qualitativo, non è dunque pertinente, vale a dire, il giudizio si basa su una "qualità" della composizione che non ha lo status del tratto pertinen-

[7] Hj. Linke, *Marienklage aus Cividale*, in: *Verfasserlexikon* (2ª edizione), vol. VI, Sp. 8.

te per il giudizio critico. Il commento relativo alla trascrizione delle melodie nello stesso documento di Cividale rivela un altro aspetto della stessa problematica: oltre ad essere un'informazione non pertinente, l'osservazione sul luogo della trascrizione risulta anche sbagliata. Un simile giudizio non va pertanto "corretto", correggendo semplicemente l'errore tecnico della descrizione, in quanto l'esatta posizione delle rubriche non costituisce un'informazione pertinente ai fini di una valutazione critica della composizione sotto esame. Inoltre il copista non ha copiato le rubriche "al di sopra delle melodie", ma in quegli spazi rimasti utilizzabili per una simile aggiunta dopo che il testo e le note musicali erano già state trascritte. A seconda dell'andamento della melodia le rubriche si trovano o *sotto* o *sopra* le note musicali: lo spazio utilizzato dal copista non è pertanto uno spazio "marcato", ma semplicemente lo spazio rimasto in bianco e quindi utilizzabile.

L'importanza del tutto eccezionale del *Planctus* di Cividale consisterebbe nel fatto di trovarvi una specie di *Gesamtkunstwerk* di parola, canto e gesto, composto con molta cura — uno dei rari esempi di trasmissione completa e organica per un genere la cui trasmissione normale risulta alquanto frammentaria e casuale.

A questa "visione" (*Anschauung*) è difficile opporre quella contraria che nella composizione di Cividale non vede altro che la copia isolata di una cerimonia "importata", nota solo "per sentito dire" o comunque in modo incompleto, e ricostruita per mezzo di canti liturgici tradizionali. L'estenuante completezza delle rubriche non sarebbe, in questa prospettiva, indice di maggiore cura nella trascrizione del documento, ma, al contrario, segno di una carenza. Nel luogo in cui una simile cerimonia "diversa" giunge come novità, il copista sente il bisogno di "completare" la trascrizione con informazioni superflue qualora la chiesa avesse conosciuto il *Planctus* drammatico come tradizione propria.

Del resto le note didascaliche introdotte comportano goffe e imbarazzanti indicazioni, come quando a Giovanni si attribuiscono parole di Maria in cui si parla di "materne viscere":

Iohannes hic vertat se ad Mariam, suas lacrimas ostendendo:
Fleant materna viscera
Marie matris vulnera.
Hic se percutiat:
Materne doleo

que dici soleo
Hic salutet Mariam:
felix puerpera [8].

Ben oltre un secolo prima della trascrizione del *Planctus* liturgico si ha notizia, nella stessa città di Cividale, di spettacoli "sacri" della durata di tre giorni durante i quali venivano rappresentati i seguenti episodi:

Imprimis de Creatione primorum parentum, deinde de Annuntiatione Beatae Mariae Virginis, de Partu et aliis multis; et de Passione et Resurectione, Ascensione et Adventu Spiritus Sancti, et de Antichristo et aliis, et demum de Adventu Christi ad Judicium [9].

Questo "Ciclo della Passione", chiamato nelle cronache che ne danno notizia col nome di *Ludus Christi*, non veniva rappresentato né in chiesa, né in piazza (secondo il modello diffusosi in seguito), bensì *in curia domini patriarchae*. L'aspetto formale di queste *repraesentationes* ci è totalmente ignoto, non essendoci pervenuta nemmeno una parola del testo: poiché il ciclo drammatico non era stato recepito nell'ambito delle tradizioni liturgiche esso non aveva trovato nessun luogo di trasmissione.

Un documento come questo attesta una civiltà teatrale che è però caduta nel silenzio, laddove il *Planctus* esibisce una falsa eloquenza che non deve ingannare il ricercatore.

Sarà utile, prima di analizzare altri casi della trasmissione dei testi e della problematica ermeneutica relativa, avere un sommario quadro cronologico e tematico di riferimento.

Dopo l'XI secolo un ramo "liturgico" della drammaturgia latina appare con più evidenza, anche perché si stacca come ramo "secco" dalle ricche attività teatrali documentate a partire dal XII secolo. In quel secolo troviamo, infatti, già le prime testimonianze del teatro sacro in volgare, con quell'inizio strepitoso della tradizione quale è il famosissimo *Ordo representacionis Ade* conservato nell'unico manoscritto di Tours, che riporta la copia di un originale anglo-normanno

[8] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. I, p. 508; cfr. il foglio riprodotto in fotografia a p. 506.

[9] Giuliano Canonico, *Cronaca di Cividale (1252-1364)*, a cura di G. Tampara, Città di Castello, 1905, p. 28 e 33.

fatta nella Francia meridionale [10]. Al periodo di poco posteriore alla metà dello stesso secolo risale l'unica copia pervenutaci di quel capolavoro della drammaturgia latina medievale che è la passione di Montecassino [11], che riporta anche un *Planctus* in volgare. Nello stesso secolo, la cui tradizione drammatica non è mai stata studiata nel suo insieme, troviamo frammenti di un ampio dramma natalizio, con Agostino come "regista" dei singoli interventi [12], come più tardi nel famoso dramma natalizio del Codex Buranus. Vi troviamo la drammaturgia "privata" di Hildegard von Bingen [13] e quella "pubblica" del *Ludus de Antichristo* bavarese [14]. Drammi sacri anglo-normanni e latini con messa in scena fuori della chiesa, usano lo spazio offerto dalla piazza sotto forma simbolica, per organizzare lo spettacolo che rappresenta gli uomini agli occhi di Dio [15]. Lo stesso secolo vide la ricomparsa della metafora del *Theatrum Mundi*, non inteso come gioco retorico, bensì carico di quanto di meglio avesse dato la vita spirituale e religiosa dell'epoca [16].

Questa varietà di attività drammatiche ha il suo centro tuttavia ancora nella tradizione dei *ludi scholares*, che aveva dato il primo frutto proprio nell'*Ordo Stellae* dell'XI secolo. Tre "nobiles et divites scholares" fanno parte dei personaggi di un dramma di S. Nicolao [17]; il

[10] Cfr. P. Aebischer, *Le Mystère d'Adam*, Genève-Paris 1964, con bibliografia e P. Nykrog, *Le Jeu d'Adam: Une interprétation*, in «Mosaic», VIII, 4, 1975, pp. 7-16. Obbligatorio è il rimando alle suggestive pagine dedicate al *Mystère d'Adam* da E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1964, vol. I, pp. 157-188. Per un'analisi delle parti latine cfr. QQ, pp. 347-355.

[11] Scoperta e edita da M. Inguanez, *Un dramma della passione del secolo XII*, Montecassino 1939², (Miscellanea Cassinese 18); cfr. V. De Bartholomaeis, *Le origini della Poesia drammatica italiana*, Torino 1952², (Nuova Biblioteca Italiana VII), pp. 487-92; S. Sticca, *The Latin Passion Play, its Origins and Development*, Albany 1970, pp. 84-113.

[12] I frammenti contenuti nel clm. 14.773 sono stati editi da B. Bischoff nel 1932: cfr. ora B. Bischoff, *Mittelalterliche Studien*, Stuttgart 1977, vol. II, pp. 160-65.

[13] Cfr. P. Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Cambridge, University Press, 1970, pp. 168-92.

[14] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, pp. 371-87; traduzione italiana in: E. Franceschini, *Teatro latino medievale*, Milano 1960, pp. 275-95.

[15] Cfr. il mio saggio in «Biblioteca Teatrale», 15/16 (1976), pp. 9-15.

[16] La riscoperta è infatti dovuta nientemeno che a Bernardo di Clairvaux; cfr. *Epist.* LXXXVII (PL 182, 217). Da questa fonte giunse con ogni probabilità anche al discepolo di Bernardo, John of Salisbury che ne decretò la fortuna successiva: cfr. *Polycraticus*, I, 8 (PL 199, 405). Dissento ovviamente da quanto afferma E.R. Curtius, *Europäisches Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1967⁶, p. 149.

[17] D. Hildesheim; cfr. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, 325-27.

Ludus Danielis di Beauvais nomina come autore dell'opera un *iuventus*, e senza simili riferimenti si può cogliere lo spirito della *schola* dal gusto per la forma che spinge il primo autore che conosciamo per nome, Hilarius, a riscrivere gli stessi canti del dramma di Daniele secondo il gusto stilistico cambiato [18].

Rispetto a questa tradizione, gli elaborati drammatici che appartengono chiaramente alla liturgia, sembrano di tono minore e di riuscita discutibile. Sono infatti i fattori connessi alla trasmissione/ricezione a far sì che i documenti superstiti appaiano come isolati e discontinui. A giudicare solo dagli esiti della ricezione si è tentati di sopravvalutare l'aspetto negativo: modelli drammaturgici complessi vengono "distrutti" nel momento della ricezione, canti di alta qualità stilistica, ma troppo innovativi dal punto di vista formale, vengono eliminati e sostituiti alla meno peggio con canti di stretta provenienza liturgica; parti intere di un modello drammatico vengono "tagliate" e sostituite con nuove "scene" di impronta liturgica, quali la *pax* o l'adorazione del presepe, cambiando completamente sia il suo aspetto formale sia il senso stesso della sua esistenza.

È senz'altro il momento decisivo nella "storia" del "dramma sacro" medievale ed è il punto che sollecita il maggiore sforzo critico-ermeneutico.

Alcuni esempi possono chiarire i modi diversi e le sfumature di valore della trasmissione del "dramma" nella liturgia.

All'inizio dell'*ordo* pasquale di Klosterneuburg, all'interno della serie di rubriche si trova scritto in rubro e non con inchiostro nero l'*incipit* del responsorio "Ingressus Pilatus" [19]. Questo modo di trascrizione fa nascere il sospetto che sia il risultato di un intervento del copista, che aveva cambiato un particolare del testo rispetto al modello di cui si serviva per il proprio lavoro. Simili interventi, documentati innumerevoli volte, avvenivano quando un copista medievale decideva di sostituire un canto trovato nel proprio modello con un altro, di solito un canto già in uso nella propria chiesa. Troviamo infatti lo stesso *incipit* in diversi altri codici della stessa chiesa di Klo-

[18] Cfr. W. Meyer, *Fragmenta Burana*, Festschrift zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestehens der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse, Göttingen 1901, p. 57; i due testi si trovano in K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, pp. 276-86 e pp. 290-301.

[19] Per il testo si veda K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, pp. 432-437.

sterneuburg, tra gli altri anche nel famoso manoscritto musicale Graz 807 dove appare nel quadro della cerimonia molto elaborata del *mandatum* del Giovedì Santo [20]. Il responsorio locale si trova alla fine della cerimonia, dopo il responsorio ambrosiano "Vadis propitiator" e prima dell'inno conclusivo.

Karl Young, che conosceva il testo intero del responsorio solo dall'aggiunta tardiva nel codice Hartker, osservava: «in content, however, this responsory is alien to the context» [21], vale a dire riguardo al contesto dell'*ordo* pasquale. Di conseguenza nell'edizione dello Young troviamo solo l'*incipit*. In seguito si è, tuttavia, passati dal dubbio a nuove certezze: «Il responsorio indicato all'inizio, di cui il manoscritto trasmette le sole prime due parole, è ignoto», così Langosch nel commento alla propria edizione bilingue dell'*ordo* [22]; e Richard Blank: «L'inizio è caratterizzato dal responsorio "Ingressus Pilatus", oggi ignoto» [23].

Un canto regolarmente documentato nel suo ambiente liturgico locale viene dunque eliminato dalla composizione e "dimenticato" dagli addetti alla ricerca perché ritenuto estraneo al suo contesto. Che un testo possa uscire "danneggiato" dall'incontro con i lettori moderni è qui ben più di una metafora ed il danno subito dall'*ordo* di Klosterneuburg ricorda che persino i testi più elaborati e meno legati alle tradizioni liturgiche non si presentano all'osservatore moderno come oggetti dotati di valori estetici, ma come testi "carichi" di storia.

È da escludere che il responsorio "Ingressus Pilatus", trasmesso solo in poche chiese tedesche e di cui non si ha traccia in Francia, sia giunto al copista di Klosterneuburg assieme alla stessa fonte francese che gli aveva fatto conoscere l'*ordo* drammatico. Dobbiamo presupporre che il copista tedesco abbia cambiato proprio quella parte del

[20] Facsimile del codice in *Paléographie musicale*, serie I, vol. 19, Bern 1974. Trascritti per intero si trovano il responsorio ed il verso, nei manoscritti liturgici di Klosterneuburg, per i Vespri di vari giorni della Settimana Santa:

Ad vesperas rectores superpelliciati decantent versum responsorii:

R. Ingressus Pilatus cum Ihesu in pretorium; tunc ait illi: Tu es rex Iudeorum. Respondit: Tu dicis, quia rex sum. Exivit ergo Ihesus de pretorio portans coronam et vestem purpuream; et cum indutus fuisset, exclamaverunt omnes: Crucifigatur, quia filium Dei sei fecit.

V. Tunc ait illis Pilatus: Regem vestrum crucifigam? Responderunt pontifices: Regem non habemus nisi Cesarem. Et cum. Ingressus. (Klosterneuburg, cod. 590, fol. 288^{v}).

[21] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, p. 421 nota 2.

[22] K. Langosch, *Geistliche Spiele*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961, p. 261.

[23] R. Blank, *Sprache und Dramaturgie*, München, Fink, 1969, p. 76, nota 19.

modello recepito, sostituendo — come spesso avvenne in simili circostanze — un canto a lui estraneo con uno già usuale. Poiché il canto destinato a sostituire quello scartato era già in uso nella chiesa alla quale era destinata la cerimonia, il copista poteva accontentarsi del solo *incipit* rimandando l'utente del codice ad altri codici liturgici della propria chiesa, quei codici che trasmettevano, distinti per generi e per tradizioni liturgiche, il vasto repertorio allora poco omogeneo che oggi chiamiamo canto gregoriano.

L'*ordo* pasquale di Klosterneuburg non è solo il più antico documento del suo genere per le chiese tedesche, ma è anche del tutto isolato rispetto ai "drammi pasquali" diffusi in seguito. Non è, questa, una concomitanza che ci possa avvicinare al problema delle "origini" del genere, è la tipica concomitanza, un momento di *ricezione*. Infatti, l'*ordo* pasquale per molti aspetti parallelo trasmesso nel *Codex Buranus* conferma l'origine francese del modello recepito in ambedue i casi (o nel momento precedente in occasione della stesura recepita sia dal Buranus che da "K")[24].

Nelle chiese francesi simili cerimonie, che richiedono la partecipazione di vari personaggi che "raggiungono" solennemente il luogo di esecuzione dei canti, non venivano introdotte da un semplice responsorio, ma da un *Conductus*, una composizione molto elaborata di un genere nuovo rispetto alle tradizioni gregoriane. Il *Conductus* si avvicina di molto alla canzone per il suo testo in strofe regolari e con una melodia spesso composta espressamente per la forma strofica della singola composizione[25]. Si tratta del genere più "moderno" che la cultura poetico-musicale francese abbia prodotto all'interno delle tradizioni liturgiche dell'undicesimo secolo.

Sostituire una composizione tanto innovativa con un canto tradizionale dalla funzione analoga è un intervento normale durante la ricezione in ambito liturgico. I cantori tedeschi con molta probabilità non erano in grado di conciliare il *Conductus* modernissimo con il proprio concetto di canto "sacro". Un canto con caratteristiche stilistiche così innovative poteva essere recepito solo nel momento in cui

[24] Cfr. H. de Boor, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tübingen, Niemeyer, 1967, p. 332.

[25] J. Handschin, *Il tropo, la sequenza e il conductus*, in: *Musica medioevale fino al Trecento*, a cura di A.D. Hughes, Milano, Feltrinelli, 1963, (The Oxford History of Music, vol. II), pp. 192-195.

i cantori fossero in grado non solo di accettare quel cambiamento stilistico, ma anche di comporre essi stessi canti nuovi. Allora un modello "estraneo" non veniva semplicemente copiato, ma serviva da stimolo per composizioni proprie.

La storia del genere si articola tra stimoli innovativi e risposte per lo più conservatrici. Quando lo scarto tra tradizione e innovazione è limitato può anche accadere che un documento "periferico" qual è la trascrizione precaria dell'*Ordo Stellae* di Frisinga trasmetta una sequenza liturgica dalle caratteristiche stilistiche innovatrici con un anticipo di ben una generazione rispetto alla trasmissione liturgica vera e propria [26]. Una volta accettate all'interno del rito, anche le composizioni marginali godono della protezione della liturgia con la sua forza di conservazione.

Uno dei tratti più importanti dell'*ordo* drammatico medievale è il suo "luogo" di trasmissione, appunto la liturgia o, per il singolo documento, il libro liturgico. La pragmatica del codice liturgico vale per tutto il suo contenuto e non solo per delle presunte parti "ufficiali" [27]. Il libro liturgico conserva i canti in vista della loro riutilizzazione durante le celebrazioni della *feria* negli anni successivi. Inserito in quel contesto l'*ordo* drammatico trova protezione grazie sia alla pragmatica del libro sia all'attualizzazione del suo contenuto. Le parti innovative (le "aggiunte" alla liturgia locale) non si presentano come opere autonome con motivazioni artistiche e/o funzionali proprie, bensì come parte integrale di un ufficio liturgico, di una "festa". L'*ordo* pasquale del Buranus — una delle cerimonie più vicine al "mondo" per stile e contenuto — comincia con le parole: *Cantatis matutinis in die pasche omnes persone ad ludum disposite sint parate in loco speciali secundum suum modum* [28].

Quale sia l'importanza della "protezione" da parte della liturgia lo fanno capire i testi che, pur legati al mondo della chiesa, ne dovettero fare a meno, come i *ludi*, che conosciamo solo attraverso le condanne pronunciate da canoni conciliari o da predicatori intransigenti.

[26] È la sequenza *Laetabundus*: cfr. QQ, p. 336.

[27] Per il «genere» particolarmente importante dei *tropi* si può ora consultare la monumentale edizione del *Corpus Troporum*, edita dall'equipe svedese diretta da Ritva Jakobsson; finora sono apparsi sei volumi tutti editi nella collana *Studia Latina Stockholmiensia*, Stockholm, Almqvist, 1975-1986.

[28] CB 15*, ed. B. Bischoff, Heidelberg, Winter, 1970, p. 134.

I *ludi* dei giovani chierici non avevano alcun "luogo" di trasmissione e con ogni probabilità non ne avevano alcun bisogno. I tre giorni *ad ludendum* venivano usati di volta in volta come momenti di libertà e di infrazione dell'ordine reale, in una festa che non era mai la replica di quella dell'anno precedente. Qualora con la parola *ludi* si fossero intese delle rappresentazioni con personaggi quali Erode e l'Anticristo (come farebbero supporre le invettive del predicatore tedesco Gerhoch von Reichersberg) [29], i testi di quegli spettacoli sarebbero comunque andati perduti, come pure qualunque altro tipo di testo utilizzato in quelle occasioni.

Le celebrazioni festive ed i *ludi* che ne facevano parte diventarono "letteratura" solo in quanto oggetti di un impegno di riforma; in tal caso le esuberanze del mondo non-letterario trovarono chi le organizzava anche in forma scritta — subordinando così la pragmatica della "festa" a quella del rito — e le cerimonie "riformate" si trovarono ora copiate nel libro liturgico in attesa di essere ripetute negli anni a venire.

Per queste vie giunsero sulla pergamena dei codici di Frisinga e del Buranus canti ed azioni "estranei", inseriti nel rispettivo *ordo* in occasione dell'entrata e dell'uscita dei *pueri*. Sono le versioni "più elaborate" dell'*Ordo Stellae*, composizioni dall'indole decisamente opposta a quella delle versioni "liturgiche" della stessa cerimonia che concedono scarsissimo spazio al personaggio di Erode, concentrando l'azione attorno al presepe e all'adorazione dei Re Magi [30].

Questo duplice esito nella fase della ricezione dovrebbe stupire gli osservatori moderni; infatti è sorprendente che fosse possibile "tagliare" anche drasticamente un modello ricevuto per adeguarlo allo stile liturgico del nuovo contesto e, in un movimento opposto, accostare al modello liturgico della *Visitatio sepulchri*, essenziale e sobria nell'esecuzione dei suoi canti antifonali, quelle cerimonie "drammatiche" piene di elementi tratti dal loro ambiente originario, extra-liturgico.

Questo aspetto di discontinuità e di mancata omogeneità stilistica delle varie cerimonie "drammatiche" dell'Epifania e della Pasqua usate nella stessa chiesa è uno dei tratti più importanti e finora ignora-

[29] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, p. 524 ss.
[30] Cfr. QQ, pp. 293-340.

ti per la valutazione storica e critica della drammaturgia medievale.

Questo tratto scompare, infatti, quando i singoli documenti vengono allineati in filoni di tradizioni dei generi "drammi pasquali" e "drammi dei Re Magi". La *storia* dei generi si presenta allora come sviluppo da forme primitive fino a versioni sempre più elaborate e ricche. Tenendo conto invece della contemporanea apparizione sia delle forme "riduttive" che di quelle "estese" — ma in "generi" diversi — come punto di incontro con la "storia" si presenta non più il contenuto delle cerimonie ma il *momento* della loro esecuzione.

Mentre l'*Ordo Stellae* inserito alla fine del mattutino in analogia con la *Visitatio sepulchri* è sempre del tipo "ridotto", le stesure della cerimonia che danno molto spazio ai *ludi* dei *pueri* si trovano invece in stretto rapporto al *Benedicamus Domino* — proprio in quella posizione (liturgica) che risulta privilegiata come luogo di innovazioni poetiche, e che ha visto nascere, sempre nell'undicesimo secolo, le "introduzioni" al *Benedicamus*, un nuovo genere di poesia liturgica molto affine, dal punto di vista formale, al genere del *Conductus*.

Nei manoscritti che trasmettono il nuovo repertorio musicale si possono a volte trovare fascicoli contenenti i canti che i *pueri* cantavano ballando fuori dalla chiesa [31]. Le modalità di ricezione di cerimonie "drammatiche" quali l'*Ordo Stellae* di Frisinga o il famoso *Ordo* natalizio del Buranus vanno pertanto viste alla luce della fioritura della lirica "nuova" ad esse contemporanea, recepita nello stesso ambiente e tramite gli stessi canali di diffusione — nonché sottoposte a censure non dissimili in ambedue i casi. La "censura" che limitava la diffusione sia delle cerimonie che dei canti nuovi era in primo luogo una censura determinata dalla qualità tecnica dei nuovi modelli che non tutti i cantori delle chiese provinciali erano in grado di dominare nella propria prassi esecutiva, a prescindere da ogni valutazione sull'opportunità o meno di introdurre simili arricchimenti nella liturgia locale.

Se in questi casi il modo di trattare un modello ricevuto dipendeva dalla *posizione* liturgica assunta dalla cerimonia, allora bisogna tener conto dello stesso condizionamento in *tutti* i casi analoghi di ricezione di modelli "estranei" nell'ambito liturgico. Non sarà una

[31] J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982[4], p. 167.

sorpresa — in questa prospettiva — conoscere l'esito dell'analisi filologica dell'*Ordo Stellae* accertando come archetipo il documento di Compiègne, cioè una versione tra le più "complesse" ma priva di canti propri per la processione dei *pueri*. L'archetipo ci porta all'inizio di quella fase della ricezione alla quale sono dovuti i documenti superstiti della cerimonia, ma nessun ponte ci porterà mai verso l'*origine* di quella cerimonia, anzi, le trasformazioni obbligatorie che ogni modello subisce nel momento della sua ricezione liturgica sono una prova che l'archetipo si presenta come barriera definitiva alla nostra indagine storica. I cambiamenti subiti appartengono come *conditio sine qua non* al momento stesso della ricezione e la mera decisione di introdurre "qualcosa" di estraneo nella liturgia rappresenta di per sé un intervento di grande portata che cancella ogni traccia storica che ci potrebbe aiutare a ripercorrere la strada al di là del confine delineato dall'archetipo della tradizione manoscritta.

Come *origine* della cerimonia drammatica si rivelano dunque tanto i modi della trasmissione quanto le forme e i contenuti dei testi trasmessi.

II

L'*Ordo Stellae* copiato su un foglio rimasto vuoto con grafia e inchiostro diversi rispetto al contenuto principale del manoscritto, il codice Paris lat. 16.819 proveniente dalla chiesa di Compiègne [32], conserva tutte le varianti testuali dell'archetipo di cui non ha, tuttavia, conservato l'intero testo come dimostra una lacuna proprio all'inizio della cerimonia, dopo il saluto reciproco dei Re Magi realizzato con la cerimonia liturgica della pace — in contrasto con tutti gli altri documenti antichi.

La testimonianza più arcaica dell'*Ordo Stellae*, la trascrizione frammentaria nel codice Paris lat. 1152, fol. 173^{v} che risale ai primi anni dell'undicesimo secolo [33], pur concordando con *C* in tutte le altre va-

[32] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. II, pp. 53-56.

[33] La datazione del frammento è stata confermata autorevolmente da B. Bischoff: «la grafia può essere attribuita all'inizio dell'undicesimo secolo»; cfr. P.C. Jacobsen, *Zur Entwicklung des lateinischen geistlichen Spiels im 11. Jahrhundert*, in «Mittellateinisches Jahrbuch», 12 (1977), p. 47, nota 10.

rianti, conserva una scena tra Erode e "Le eccellenze, gli ambasciatori" dopo i primi due canti dei Re Magi. Poiché una delle battute ci è pure pervenuta nel testo tardivo di "Fleury" [34], non si tratta di una "aggiunta" — del resto poco credibile — proprio nel documento più antico, ma sicuramente della "perdita" di una scena nel documento di Compiègne.

L'aggiunta della *pax* potrebbe risultare dalla suddivisione delle prime tre battute dei Re Magi in enunciati distinti e pronunciati dai personaggi mentre si avvicinano al luogo del loro incontro, provenienti da punti di partenza diversi. Questa suddivisione dell'arrivo dei Re Magi non è documentata nel frammento più antico che conserva le battute di Erode con la risposta degli ambasciatori, "tagliate" invece in *C*.

Se originariamente i Re Magi, pur cantando ciascuno un verso del primo canto, erano apparsi uniti, a questa prima "scena" si era opposta subito quella di Erode, che impartisce ai suoi ambasciatori l'ordine di "scoprire chi sono i Re la cui presenza ci è già nota per sentito dire". In questa versione della cerimonia Erode appariva sin dall'inizio evidenziando il suo ruolo, impartendo ordini, in mezzo ad un entourage la cui identificazione viene resa possibile dalle sue stesse parole.

Erode appare con marcata autonomia rispetto all'entrata dei Re Magi presentandosi quale polo antitetico di uguale rilievo drammaturgico rispetto ai personaggi che l'avevano preceduto. Eliminata la prima scena di Erode (come in *C*), i Magi dominano marcatamente l'avvio dell'azione e l'intera cerimonia risente di quell'intervento "stilistico". Dopo l'entrata dei Magi — che termina con le parole profetiche «tutti i re lo adoreranno e tutte le genti gli saranno servitori» — si avvicinano dei personaggi non ben identificati che parlano a nome di un principe chiedendo informazioni sulla meta dei re stranieri. Sentita la risposta, i *legati* tornano da Erode che fino a quel momento non è ancora intervenuto nello svolgimento dell'azione, annunciandogli l'arrivo degli stranieri alla ricerca del «re neonato». Segue il primo enunciato di Erode che chiama i Re Magi davanti a sé per l'interroga-

[34] La dibattuta origine del codice Orléans, Bibliothèque Municipale 201 è stata risolta di recente da M. Huglo, *Analyse codicologique des drames liturgiques de Fleury*, in *Calames et Cahiers. Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Léon Gilissen*, a cura di J. Lemaire, E. van Balberghe, Bruxelles, Centre d'Etude des Manuscrits, 1985, pp. 57-65.

zione: qui la sua parte non va oltre quella dell'interlocutore che sollecita le battute di chi gli sta di fronte.

Nell'adattamento "liturgico" di *C* è sminuito l'impatto dell'incontro tra Erode e Magi, perdono la loro insidia le parole dei legati e diventa scontata la risposta dei Magi. La cerimonia è, per così dire, sotto il controllo dei Re Magi che parlando e muovendosi nello spazio della chiesa, creano i vari "luoghi" di cui hanno bisogno. Con i primi cinque enunciati vengono costituiti tre personaggi più il gruppo dei *legati* e ben cinque, se non addirittura sei, *loci* distinti: dapprima i tre luoghi distinti a Oriente, in seguito il luogo d'incontro e il luogo raggiunto dai Magi nella prosecuzione del loro cammino, dove si svolge l'incontro con gli ambasciatori che, a loro volta, per raggiungere quel luogo erano partiti dal "luogo" di Erode. Il personaggio Erode è dunque presente pur senza intervenire, come sono presenti nella loro qualifica specifica gli ambasciatori pur se privi di un incarico esplicito. Tutti i personaggi sono presenti "completi" delle loro caratteristiche e riconosciuti come tali prima di entrare in azione. In questa rappresentazione gli attori non entrano in scena, per così dire "vuoti", creando un personaggio strada facendo durante lo spettacolo con le parole e le azioni. I personaggi sono pronti e "completi" sin dall'inizio portandosi dietro ciascuno anche la propria storia — nota anch'essa.

La cerimonia ha inizio con l'apparizione della stella, di un *segno* extra-linguistico dunque, che staccando un segmento di spazio e dotandolo di un significato autonomo traccia il confine tra spazio della chiesa e spazio della rappresentazione, tra rito e cerimonia "diversa".

I singoli enunciati di cui si compone l'*ordo* sono pure separati tra loro da momenti significativi; tra un enunciato e l'altro intercorrono cambiamenti temporali e spaziali di cui terranno conto gli enunciati successivi. Dopo aver raggiunto il luogo del loro incontro, i Magi cantano *simul* usando il plurale e incontrano i *legati* riconoscibili nella loro funzione dallo spazio percorso che li separa dal punto di partenza, il luogo di Erode. La motivazione di questi personaggi è avvenuta "fuori scena".

Ai personaggi che entrano in azione carichi della propria storia è necessario il *luogo*. L'attore che si accinge a creare un personaggio e che al momento della sua prima apparizione si presenta come "vuoto" davanti al pubblico usa lo spazio come accessorio. I personaggi che fanno parte del dramma sacro hanno bisogno dello spazio, e, da-

to che non si muovono da soli, di parecchio spazio: il dramma della Passione inizia con l'entrata di Pilato con grande seguito, i Grandi Sacerdoti sono seguiti da schiere di ebrei, Erode è circondato da soldati e da servi. Il monaco che appare per primo nell'*Ordo Stellae* diventa il personaggio "Mago in Oriente" per mezzo della stella. Entrando in azione, i personaggi già "completi" creano i luoghi di cui hanno bisogno.

L'Angelo che in *C* prende la parola per due volte non ha la stessa funzione degli altri personaggi, non ritaglia un proprio spazio da quello sacro, ma si può trovare *ovunque* nella chiesa e i suoi canti vengono pronunciati in una dimensione diversa da quella della "rappresentazione". Unico personaggio a non avere una storia, l'angelo non ha bisogno di alcun *locus deputatus*. Trovandosi così sia dentro che fuori dalla cerimonia l'Angelo è predestinato non ad iniziare l'*ordo* drammatico, bensì a concluderlo. Il primo enunciato dell'Angelo, l'ammonimento ai Magi di non tornare da Erode, si trova all'interno dell'azione, mentre il suo secondo enunciato pone termine alla trascrizione del testo nel manoscritto. Erode ha saputo della fuga dei Re Magi — l'averlo saputo fa parte della storia che accompagna il personaggio. Erode forse non sapeva tutto sull'imminente arrivo dei Magi dal momento in cui era salito sul trono nel proprio "luogo"? Non siamo pertanto obbligati ad immaginare l'*ira* di Erode come scena dai forti effetti realistici. Erode è presente assieme alla propria storia, il personaggio giunge carico di tutti i dati a lui connessi e risaputi dai cristiani presenti in chiesa. Non era necessario trasmettere queste informazioni "recitando", in quanto la funzione dell'*ordo* non era quella di informare bensì quella di rimandare alla storia già nota, di mettere in risalto singoli momenti. Così, con l'ordine pronunciato da Erode di uccidere i fanciulli, la rappresentazione si conclude senza la necessità di mettere in scena l'uccisione vera e propria. La "logica" della conclusione non coincide con la conclusione della "storia", ma soddisfa solo le ragioni della cerimonia. Per concludersi, vale a dire, per ri-diventare "rito", l'*ordo* drammatico deve abbandonare i luoghi "conquistati" e, restituendo gli spazi, subordinare la pragmatica del canto a quella della liturgia.

L'ultimo canto della cerimonia è pertanto un canto di transizione, pronunciato dall'Angelo, ma non più attribuibile con certezza al personaggio. Concludendo l'*ordo*, infatti, con l'antifona *Sinite par-*

vulos venire ad me — l'antifona con la quale riprende la liturgia delle Ore dopo l'interruzione causata dall'ordo drammatico — l'Angelo ridiventa monaco nella sua funzione di cantore, in quanto proprio come cantore gli sarebbe comunque toccato di cantare, in quel preciso momento, l'antifona cantata dall'*Angelo* con la quale ha inizio, a Compiègne, da tempi remoti, la serie delle *antiphonae in Evangelium* (le antifone cantate prima del *Benedictus* delle Lodi) il giorno della festa degli Innocenti [35].

Per poter essere recepita, una cerimonia "estranea" quale l'*Ordo stellae* doveva adattarsi alla cornice liturgica già esistente del nuovo ambiente: inserire una "aggiunta" nell'ordinamento già definito equivale a trovarle una posizione di aggancio con la liturgia provocando, quando sembrava necessario, degli adattamenti, che per ovvie ragioni dovevano colpire la parte nuova e non quella tradizionale.

La ricezione liturgica avviene, infatti, seguendo le tradizioni liturgiche universalmente documentate, diminuendo l'estraneità originaria nel momento stesso della ricezione, sostituendo una parte della cerimonia recepita con un canto dalla funzione analoga, ma proveniente dal repertorio locale. La sostituzione del nuovo con l'antico, dell'estraneo con il familiare avveniva alla fine della cerimonia, perché era proprio l'ultimo canto della cerimonia "nuova" ad entrare in contatto diretto con la cornice liturgica preesistente.

Per motivi estranei al contenuto di una qualsiasi "aggiunta" alla liturgia, la parte conclusiva delle cerimonie "nuove" presentava dunque un punto particolarmente sensibile e fragile: era il punto in cui la cerimonia "estranea" doveva trovare l'accordo con l'ordinamento stabilito, quel punto dove il "nuovo" doveva, per così dire, giustificare la propria presenza rendendo un servizio eortologico nell'insieme delle celebrazioni del giorno.

La parte conclusiva della cerimonia "drammatica" segna del resto anche il passaggio da quell'uso eccezionale dello spazio che ne è la prerogativa all'uso "normale".

La conclusione dell'*ordo* drammatico o il passaggio dalla rappresentazione alla liturgia avviene in *C* — almeno secondo la testimonianza del manoscritto che potrebbe anche essere incompleta — con

[35] *Corpus Antiphonalium Officii*, a cura di R.J. Hesbert, Roma 1963, vol. I, (Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series Maior, Fontes vol. 7), p. 54.

l'esecuzione dell'antifona *Sinite parvulos* cantata dall'Angelo e seguita dalle altre antifone della serie cantate invece secondo la "norma" della liturgia. L'ultimo canto dell'Angelo, nella sua ambivalenza tra conclusione e inizio, cantato in bilico tra il personaggio e la funzione regolare del servizio quotidiano, risuona comunque in un momento di particolare splendore e grande rilievo eortologico, introducendo infatti il *Benedictus*, l'unico canto proveniente dal Nuovo Testamento usato per la celebrazione delle ore canoniche. L'edizione che vuole rendere conto della "logica" di questa cerimonia, del suo significato nel contesto in cui era stata recepita, includerà pertanto anche il *Benedictus* che, pur essendo chiaramente "fuori" dall'ambito dell'*ordo* drammatico, ne garantisce in un certo senso lo spirito di momento privilegiato eccezionale, che ha aperto le porte anche al modello "estraneo" la cui ricezione liturgica era per l'appunto l'unica via di conservazione.

[ORDO STELLAE]

Primus:
Stella fulgore nimio rutilat.

Secundus veniens a meridie:
Que regem regum natum monstrat.

Tertius ab astrali parte:
Quem venturum olim prophetia signaverat.

Postea dant oscula invicem, deinceps dicunt:
Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera: aurum, tus et mirram, quia scriptum didicimus: Adorabunt eum omnes reges, omnes gentes servient ei.

Rex:
Lecti oratores, qui sint inquirite reges
affore quos nostris iam fama revolvit in oris.

Nuntii regi:
Sint completa citum vestra hec precepta peractum.

Legati regis ad magos:
Principes edictu, reges, prescire venimus
Quo sit directus hic vester et unde profectus.

Magi:
Regem quesitum duce stella significatum,
Munere proviso properamus eum venerando.

Nuntius:
En magi veniunt,
Et regem regum natum, stella duce, requirunt.

Iussus regis:
Ante venire iube, ut possim singula scire,
Qui sint, cur veniant, quo nos rumore requirant.

Iterum legati ad magos:
Reges eximii, prestante decore verendi,
Rex petit ad sese, placeant mandata, venite.

Veniunt ante regem, osculatus est eos:
Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?

Magi:
Illum natum esse didicimus in oriente stella monstrante.

Rex:
Si illum regnare creditis, dicite michi.

Magi:
Hunc regnare fatentes, cum misticis muneribus de terra longinqua adorare venimus, trinum Deum venerantes tribus in muneribus.

Primus:
Auro regem.

Secundus:
Ture sacerdotem.

Tertius:
Mirra mortalem.

Rex:
Huc, simiste mei, disertos pagina scribas prophetica ad me vocate.

Nuncii ad scribas:
Vos, legi periti, a rege vocati cum prophetarum libris properando venite.

Rex:
O vos scribe, interrogati dicite si quid de hoc puero scriptum videritis in libro.

Scribe:
Vidimus, Domine, in prophetarum lineis quod manifeste scriptum est: "Betleem, non es minima in principibus Iuda, ex te enim exiet dux qui regat populum meum Israel: ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum".

Rex:
Ite et de puero diligenter investigate,
Et invento, redeuntes michi renuntiate.

[*Primus*]:
Ecce stella!

[*Secundus*]:
Ecce stella!

[*Tertius*]:
Ecce stella!

[*Magi simul*]:
Et ecce stella in oriente previsa
Iterum precedit nos lucida.
Quam Balaam ex Iudaica
Orituram dixerat prosopia;
Que nostrorum oculos fulgoranti lumine perstrinxit pavidos lucida.
Ipsam simul congrediendo sectantes non relinquamus ultra.
Donec nos perducat ad cunabula.

Mulieres:
Qui sunt hi qui, stella duce, nos adeuntes inaudita ferunt?

Magi:
Nos sumus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo, regi, nato Domino, quem, stella deducente, adorare venimus.

Mulieres:
Ecce puer adest quem queritis, iam properantes adorate, quia ipse est redemptio mundi.

Magi:
Ave, rex seculorum.

Primus:
Suscipe, rex, aurum.

Secundus:
Tolle tus, tu verus Deus.

Tertius:
Mirram, signum sepulture.

Angelus:
Impleta sunt omnia [quae prophetice dicta sunt. Ite, viam remeantes aliam, ne delatores tanti regis puniendi eritis].

Nuncius ad regem:
Delusus es, Domine. Magi viam redierunt aliam.

Armiger:
Decerne, Domine, vindicari iram tuam, et stricto mucrone querere iube puerum; forte inter occisos occidetur et puer.

Rex:
Indolis eximie, pueros fac ense perire.

Angelus:
Sinite parvulos venire ad me, talium est enim regnum celorum.
Benedictus Dominus Deus Israhel:
quia visitavit, et fecit redemptionem plebi suae.
Et erexit cornu salutis nobis:
in domo David pueri sui.
Sicut locutus est per os sanctorum, qui a saeculo sunt, prophetarum eius:
Salutem ex inimicis nostris: et de manu omnium qui oderunt nos.
Ad faciendam misericordiam cum patribus nostris:
et memorari testamenti sui sancti.
Iusiurandum, quod iuravit ad Abraham patrem nostrum, daturum se nobis.
Ut sine timore, de manu inimicorum nostrorum liberati,
serviamus illi in sanctitate et iustitia coram ipso, omnibus diebus nostris.
Et tu puer, propheta Altissimi vocaberis:
praeibis enim ante faciem Domini parare vias eius:
Ad dandam scientiam salutis plebi eius:
in remissionem peccatorum eorum:
Per viscera misericordiae Dei nostri:
in quibus visitavit nos oriens ex alto:
Inluminare his qui in tenebris et in umbra mortis sedent:
ad dirigendos pedes nostros in viam pacis [36].

Il tratto pertinente che conferisce all'*Ordo stellae* la propria indole *diversa* rispetto alla liturgia, è la creazione di "luoghi significativi": l'uso peculiare dello spazio risulta da un diverso atteggiamento linguistico rispetto alla pragmatica del canto liturgico. Nella cerimonia "drammatica" gli enunciati svolgono funzioni linguistiche paragonabili a quelle del parlare quotidiano e si riferiscono ad un sistema deittico preciso e limitato — "ritagliato" dal sistema deittico vigente

[36] Per l'analisi delle varianti cfr. QQ, pp. 306-334. Riporto qui il *Benedictus* nella traduzione ufficiale della conferenza episcopale italiana:
«Benedetto il Signore Dio d'Israele, perché ha visitato e redento il suo popolo / e ha suscitato per noi una salvezza potente nella casa di Davide, suo servo / come aveva promesso per bocca dei suoi santi profeti d'un tempo: / salvezza dai nostri nemici, e dalle mani di quanti ci odiano. / Così egli ha concesso misericordia ai nostri padri e si è ricordato della sua santa alleanza / del giuramento fatto ad Abramo, nostro padre / di concederci, liberati dalle mani dei nemici, di servirlo senza timore / in santità e giustizia al suo cospetto, per tutti i nostri giorni. / E tu, bambino, sarai chiamato profeta dell'Altissimo, / perché andrai innanzi al Signore a preparargli le strade / per dare al suo popolo la conoscenza della salvezza nella remissione dei suoi peccati / grazie alla bontà misericordiosa del nostro Dio, per cui verrà a visitarci dall'alto un sole che sorge / per rischiarare quelli che stanno nelle tenebre e nell'ombra della morte e dirigere i nostri passi sulla via della pace».

nella chiesa al quale fanno riferimento i fedeli — e funzionante solo all'interno della cerimonia stessa.

La "drammaturgia" dell'*Ordo stellae* si fa riconoscere sin dalle prime battute dei Magi che parlano nei loro luoghi "in Oriente":

Primus: Stella fulgore nimio rutilat.
Secundus veniens a meridie: Que regem regum natum monstrat.
Tertius ab astrali parte: Quem venturum olim prophetia sognaverat.

La prima frase presuppone la presenza della stella, vale a dire, non di una stella qualsiasi, ma di una stella che appare — come fanno del resto tutti i personaggi dell'*ordo* — "completa" e carica della propria "storia". La stella "che risplende magnificamente" è quella "che indica la nascita del Re dei re, la cui venuta era stata presagita dai Profeti". Le parole dei Magi risuonano in un sistema deittico delineato dalla stella stessa che interviene nello spazio della chiesa ritagliandone uno proprio per virtù della sua funzione di *segno*. Questo rapporto tra segni linguistici e segni non-verbali ma funzionanti allo stesso modo dei segni linguistici è il tratto pertinente del genere drammatico nato nell'alto medioevo — un tratto "debole" il quale, non lasciando alcuna traccia sulla pergamena, era minacciato in ogni momento in cui una cerimonia drammatica trovava accoglienza in un nuovo ambito liturgico.

Quel tratto *debole* causava anche instabilità all'interno della stessa cerimonia, come testimonia la maggior parte delle versioni dell'*Ordo stellae* copiate in successivi momenti di diffusione. Il punto in cui i redattori intervengono non è scelto a caso, ma non si tratta, come negli altri casi, di interventi motivati da ragioni liturgiche o stilistiche. All'inizio dell'incontro tra Erode e Magi troviamo con grande costanza e senza varianti di rilievo il canto di Erode:

Regem quem queritis, natum esse quo signo didicistis?

Nell'archetipo queste parole furono pronunciate dopo due momenti "muti": i Magi "rispondono" all'invito di recarsi da Erode incamminandosi semplicemente nella direzione del *locus* di Erode e quest'ultimo li accoglie con un abbraccio, *osculatus est eos*. Già in documenti copiati attorno al 1050 troviamo quale aggiunta un enunciato *Magi ad Herodem* realizzato per ben tre volte autonomamente ed imitato in seguito da altri:

(a) Quaerimus hic regem regnantibus imperitantem
Quem natum mundo lactat Iudaica virgo.
(b) *Herodes*:
Quem quaeritis advenae?
Magi:
Regem Iudaeorum natum quaerimus.
(e) *Magi ad regem*:
Salve, Princeps Iudaeorum!
Rex:
Quae sit causa viae, qui vos, aut unde venitis?
Dicite.
Magi:
Rex est causa viae; reges sumus ex Arabitis
Huc venientes [37].

La logica di composizione che accomuna le tre diverse stesure è quella di voler motivare, per così dire, la domanda di Erode. Le parole di Erode pertanto erano già state formulate in precedenza e trasmesse in quella posizione dell'*Ordo Stellae*, prima dei tre interventi tendenti a migliorare il dialogo dal punto di vista comunicativo. Ci troviamo dunque di fronte al primo momento di *lettura* di un testo drammatico, di lettura critica che porterà i lettori a diventare essi stessi dei compositori per adeguare la composizione da recepire ad una propria esigenza "stilistica". Solo che in questo caso, verificatosi attorno alla metà del secolo XI, ci troviamo di fronte non a semplici miglioramenti stilistici, bensì ad un intervento di "ri-scrittura" drammaturgica che prende le mosse considerando le battute del dialogo nelle loro qualità di enunciati legati al contesto verbale, nonché extralinguistico. L'intervento tende, insomma, a rendere più omogeneo il contesto verbale di una battuta preesistente, che dovrà essere mantenuta anche dopo l'intervento correttivo.

Rispetto alle attualizzazioni successive, il "progetto drammaturgico" nato nell'alto medioevo si presenta sotto forma più radicale e "completa" nella *prima* realizzazione di cui ci sia pervenuta notizia.

Poiché non viene trasmessa per iscritto, la funzione drammaturgica dell'*ordo* drammatico, la creazione di "luoghi significativi" all'interno della chiesa, crea un "genere" nuovo (distinto dagli altri generi di poesia liturgica) non attraverso la diffusione di testi che ne

[37] Cfr. QQ, p. 323.

illustrino la peculiarità, ma solo attraverso le esperienze delle rappresentazioni che possono portare a momenti di imitazione creativa del suo principio fondante. Continuità e "tradizione" si avranno quando la tecnica stessa della rappresentazione diventa elemento creativo, cioè nel momento in cui una cerimonia riconosciuta nella sua "estraneità" diventa modello per un'altra che purtuttavia non verrà composta nella consapevolezza di seguire la tradizione formale di un "genere" in piena diffusione, bensì per soddisfare proprio quelle esigenze che la cerimonia "nuova" doveva soddisfare nella sua qualità di "cerimonia" — per rendere un servizio al culto. La ricezione di qualsiasi elemento formale non poteva avvenire che nell'ambito di una composizione liturgica creata, ovviamente, per una festa diversa da quella per la quale serviva la cerimonia recepita come modello dell'innovazione formale.

La "tradizione drammatica" dell'alto medioevo si realizza pertanto a prescindere da ogni continuità tematica.

La tradizione drammatica è pure caratterizzata dalla discontinuità drammaturgica; con la sua prima apparizione nella liturgia, la tecnica nuova della rappresentazione viene a trovarsi come elemento estraneo in un ambiente culturale dominante. Il campo dove si realizzerà la "tradizione drammatica" è quello della liturgia la quale, offrendo all'elemento estraneo lo spazio necessario, determina pure le sue forme e la prassi del suo uso. La tradizione ha inizio nel momento in cui la prima cerimonia drammatica, appunto l'*Ordo Stellae*, verrà usata come modello per comporre una cerimonia che ne vuole imitare proprio quelle caratteristiche che la rendono estranea rispetto al contesto in cui si trova.

Ma come si fa ad imitare proprio i tratti "marginali", più "deboli", meno protetti nell'ambito liturgico, o, per non usare il concetto di "imitazione", come si riuscirà a rifare la stessa esperienza proposta dall'*Ordo Stellae* per la festa degli Innocenti, in occasione di una festa diversa? E perché farlo? Perché non accontentarsi, invece, dei modi tradizionali di composizione e di esecuzione dei canti liturgici?

A parte ogni considerazione sull'opportunità di arricchire le celebrazioni di una certa festa con una nuova cerimonia — nella nostra prospettiva possiamo dare per scontata l'esigenza di farlo — il compositore doveva "imitare" i seguenti tratti del suo modello: doveva creare un rapporto significativo tra "luogo" e "parola", vale a dire,

egli doveva dapprima creare dei luoghi, o almeno un "luogo significativo". Gli enunciati dell'*Ordo stellae* presuppongono la presenza di personaggi "completi" e riconoscibili come tali ancora prima che essi pronuncino la prima battuta della parte loro assegnata. Per poter "funzionare" secondo i propri principi, l'*ordo* doveva iniziare in modo "forte", vale a dire, doveva iniziare con un preciso segnale di delimitazione nei confronti del sistema deittico vigente nella chiesa, e concludersi in modo "debole", vale a dire, trovare un modo adeguato per rientrare nella pragmatica del rito, una volta che la cerimonia drammatica era giunta al termine.

Faremo un passo avanti nella comprensione del fatto drammaturgico, e non solo di quello medievale, quando ci renderemo conto che il tentativo di ri-fare l'esperienza drammatica in un ambiente avverso è molto più difficile di quanto non sia il farla la prima volta: quel primo momento di rottura può sempre accadere come tante altre cose che possono accadere per una volta, ma che non incidono sull'ambiente — non fanno storia.

Una cerimonia drammatica del tipo appena ipotizzato ci è pervenuta per la festa della Pasqua. Prima in modo isolato, in seguito con più ampia diffusione, ma solo nell'ambito delle chiese tedesche e con il centro di diffusione nelle diocesi di Salisburgo e di Patavia, si trova una specie di rielaborazione della *Visitatio sepulchri* da usarsi, come la cerimonia più antica, alla fine del Mattutino. La nuova cerimonia risale ad un archetipo marcatamente diverso rispetto alle stesure di Salisburgo e di Patavia che rappresentano il maggior numero di testimonianze superstiti, ed è sopravvissuto in copie tardive eseguite nel XIII secolo nella chiesa di Klosterneuburg [38]. Il termine *ante quem* per la nuova composizione è stabilito dal fatto che almeno un canto della nuova cerimonia era stato recepito nel 1079 in occasione della riforma monastica di Hirsau [39].

Sin da quel primo momento sono evidenti i problemi che la nuova cerimonia doveva affrontare nella fase della ricezione; a Hirsau, infatti, venivano ripresi uno o due canti della cerimonia ma non la cerimonia stessa, in quanto i canti recepiti erano destinati ad una *Visitatio sepulchri* del vecchio tipo. Non potrà pertanto sorprendere il fatto di

[38] Vedi ora l'edizione di *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, a cura di W. Lipphardt, Berlin, de Gruyter, 1975-76, vol. IV, n. 594.

[39] Cfr. QQ, pp. 210-215.

trovare delle importanti divergenze tra i singoli tipi locali della *Visitatio II* (come vogliamo chiamare la cerimonia nuova) e di trovare le divergenze proprio alla fine della cerimonia, dove la conclusione prescelta determina di volta in volta un diverso valore eortologico. La cerimonia si conclude infatti, a Salisburgo, con un canto in tedesco cantato dal popolo, il famoso *Christ ist erstanden*, a Patavia con la parte dialogata della sequenza *Victimae paschali laudes* (il canto tedesco segue a cerimonia ormai conclusa), e nella tradizione singolare di Klosterneuburg — vicina all'archetipo — con l'*antiphona ambrosiana* (come viene ricordata nelle consuetudini di Hirsau) *Dicant nunc Judaei* [40].

AD SEPULCHRUM

Chorus:
Maria Magdalena et alia Maria ferebant diluculo aromata, Dominum quaerentes in monumento.

Mulieres:
Quis revolvet nobis ab osto lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?

Angelus:
Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo gementes?

Mulieres:
Iesum Nazarenum crucifixum quaerimus.

Angelus:
Non est hic quem quaeritis, sed cito euntes nuntiate discipulis eius et Petro quia surrexit Iesus.

Mulieres:
Ad monumentum venimus gementes, angelum Domini sedentem vidimus et dicentem quia surrexit Iesus.

Chorus:
Currebant duo simul, et ille alius discipulus praecucurrit citius Petro, et venit prior ad monumentum, alleluia.

Petrus et Johannes:
Cernitis o socii, ecce lintheamina et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum.

[40] Cfr. Y. Delaporte, *Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XIe siècle*, in «Etudes Grégoriennes», 2 (1957), pp. 77-79.

[*Item*]:
Surrexit enim sicut dixit Dominus, et praecedet vos in Galilaeam, alleluia: ibi eum videbitis, alleluia, alleluia, alleluia.

Cantores:
Dicant nunc Judaei quomodo milites custodientes sepulchrum perdiderunt regem. Ad lapidis positionem quare non servabant petram justitiae? Aut sepultum reddant, aut resurgentem adorent, nobiscum dicentes: Alleluia, alleluia [41].

PRESSO IL SEPOLCRO

Il coro canta:
Maria Maddalena e l'altra Maria portarono all'alba degli aromi cercando il Signore nel sepolcro.

Le donne [vanno al sepolcro e cantano stando ferme]:
Chi ci rimuoverà dall'entrata la lapide che vediamo coprire il Santo Sepolcro?

L'Angelo:
Chi cercate, voi donne tremanti, piangendo in questo sepolcro?

Le Donne:
Cerchiamo Gesù Nazareno crocefisso.

L'Angelo:
Non è qui colui che cercate; andate presto ed annunciate ai suoi discepoli ed a Pietro che Gesù è risorto.

Le Donne [tornano e cantano rivolte al coro stando ferme]:
Piangendo siamo giunte al Sepolcro ed abbiamo visto seduto l'Angelo del Signore che diceva che Gesù era risorto.

Il coro canta:
In due corsero assieme e quell'altro discepolo correndo più velocemente anticipò Pietro e giunse per primo al sepolcro, alleluia.

Pietro e Giovanni:
Guardate, compagni, ecco i lini ed il sudario e il corpo non si trova più nel sepolcro; perché il Signore è risorto come aveva predetto, e vi precede in Galilea, alleluia; là lo vedrete, alleluia, alleluia, alleluia.

I cantori:
Ora dicano i Giudei in quale modo hanno perso il Re i soldati che avevano custodito il sepolcro. Quando misero la lapide perché non rispettarono pure la pietra

[41] Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, cod. 589, fol. 2^{r}-2^{v}, antifonario del sec. XIII; W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, cit., n. 594.

della giustizia? O restituiscano il sepolto o adorino il risorto, cantando assieme a noi alleluia, alleluia [42].

La cerimonia è stata composta attorno al nucleo antico costituito dalla sola antifona *Dicant nunc Judaei* cantata con ogni probabilità presso la stazione della croce [43]. Prima della parte conclusiva "data" troviamo — se osserviamo la cerimonia seguendo la sua strutturazione a partire dalla fine — l'antifona pasquale di larghissima diffusione *Surrexit enim* [44]. Le rubriche del (presunto) archetipo attribuiscono quest'antifona non al coro ma a Pietro e Giovanni. Ma il compositore della nuova cerimonia non si accontenta di creare una delle solite compilazioni tra canti nuovi e tradizionali, egli *legge* attentamente l'antifona prescelta dal repertorio locale che inizia, appunto, con la parola *enim*, "perché", che mal si addice ad un uso all'interno di una cerimonia "drammatica" che segue i criteri linguistici del parlare "normale". Il compositore della *Visitatio II* elimina proprio questa "incongruenza", unendo l'antifona ad un canto composto ex novo che la precede, creando così un tutt'uno persino a livello sintattico. Il compositore della cerimonia dà prova della sua volontà di comporre una cerimonia omogenea dal punto di vista linguistico. La parte che precede l'antifona *Dicant nunc Judaei* è, infatti, caratterizzata dalla perfetta congruenza tra parola ed azione. Il primo canto parla di due Marie, e due Donne si avvicinano al Sepolcro, dove incontrano un solo angelo, come esse stesse riferiranno più avanti, e non due, il numero tradizionale della *Visitatio I*. L'antifona cantata in seguito dal coro menziona Pietro e Giovanni e i due entrano in azione. I canti *aggiunti* sono pertanto composti secondo un criterio stilistico ben preciso che si stacca alquanto dai modi tradizionali delle cerimonie liturgiche.

L'azione si svolge presso un "luogo" ben delineato e dotato di un significato proprio; sia il "luogo" sia i "personaggi" appaiono "completi" prima che abbia inizio l'azione vera e propria, ma né l'uno né gli altri traggono la propria "esistenza" dall'*esterno* — vale a

[42] Le rubriche aggiuntive riportate tra parentesi rappresentano la tradizione dei due grossi centri di diffusione, le diocesi di Salisburgo e di Patavia; cfr. W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, cit., n. 694, per il documento più antico.

[43] La questione delle origini è trattata ampiamente in QQ, pp. 230-290.

[44] Cfr. R.J. Hesbert, *Corpus Antiphonalium Oficii*, cit. n. 2697.

dire, dalla *storia* — bensì da un intervento esplicativo specifico, pronunciato all'interno della stessa cerimonia. È il coro a fungere da "guida" che introduce non solo le azioni dei personaggi, ma "crea" quasi i personaggi "chiamando", prima le Donne, poi i due discepoli di Gesù ad "entrare in scena".

A confronto non solo con la *Visitatio I*, ma anche con le stesure di maggiore diffusione della stessa *Visitatio II*, nonché con altre cerimonie paragonabili, nell'archetipo si nota una "irregolarità" che non potrà essere sorvolata. Il coro che prende la parola per due volte sollecitando le azioni dei personaggi, rimane senza alcuna funzione alla fine della cerimonia; pur essendo il destinatario dell'annuncio fatto dai due discepoli che mettono in mostra i lini, il coro non "risponde" all'annuncio ricevuto, come invece è suo compito in tutte le cerimonie analoghe.

Con la funzione tanto chiaramente marcata di "regista" il coro rimane al di fuori della rappresentazione, la sua collocazione nello spazio della chiesa non è pertinente per la ricostruzione della cerimonia. Esiste un solo "luogo significativo", il Sepolcro, che viene marcato come tale non solo dall'annuncio esplicito dato dal coro nel primo canto (nonché dall'ovvietà della sua presenza reale nella chiesa!), ma anche dalle rubriche "estranee" alla tradizione liturgica, tramandate a Salisburgo ed a Patavia[45], che richiedono con insolita precisione che tutti i canti pronunciati dai "personaggi" fossero eseguiti *stantes* e non *eundo* secondo il loro uso tradizionale. I singoli "movimenti" dei personaggi coincidono pertanto con i rispettivi canti del coro che acquistano così il significato di "didascalie", mentre i canti pronunciati dai personaggi appartengono non solo ai personaggi ma in uguale misura anche al "luogo", il *locus deputatus* ritagliato nell'unità spaziale della chiesa dall'insieme della costruzione (il sepolcro), dello spazio (percorso per raggiungerlo) nonché dei canti che gli appartengono.

Ovunque fosse collocato, nel momento in cui Pietro e Giovanni si rivolgono ai *socii* per dare l'annuncio della risurrezione, il coro assume il valore simbolico degli apostoli o — e questa è la seconda ipotesi da verificare — sminuisce, rimanendo proprio il *coro*, anche la qualità fittizia dei personaggi che gli stanno di fronte. Nel momento in cui "Pietro" e "Giovanni" si rivolgono ai *socii*, ai propri "com-

[45] W. Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, cit., n. 631-656 e 694-717.

pagni", i cantori potrebbero avere già abbandonato il ruolo storico per assumere di nuovo quello che appartiene loro nell'*hic et nunc* della celebrazione liturgica.

In ogni modo questo passaggio dalla rappresentazione al rito era già compiuto prima che avesse inizio il canto conclusivo, cantato — secondo le rubriche di Klosterneuburg — non più da *Petrus et Iohannes*, bensì dai *Cantores*. I due cantori che poco prima avevano sostenuto i personaggi dei due apostoli e che avevano mantenuto i loro ruoli finché essi erano rivolti al coro (il quale a sua volta manteneva il ruolo degli apostoli per la stessa durata di tempo e non oltre!), potevano essersi semplicemente girati verso il popolo presente in chiesa per pronunciare l'antifona apologetica *Dicant nunc Judaei* non più in quanto apostoli ma in quanto cantori nella propria funzione liturgica "normale" e riconoscibile come tale. La breve cerimonia "drammatica" appena rappresentata in chiesa è già terminata.

Ogni qualvolta troviamo testi medievali giudicati "frammentari" o "privi di ordine" ma trattati abbondantemente, nel critico prevale l'interesse per questioni metodologiche. Ed i testi che servono da materiale dimostrativo, diventano spesso punti salienti per la ricostruzione "storico-critica" del genere proprio per il fatto che essi rimarrebbero testi "muti" se non venissero sollecitati a parlare per mezzo di un *metodo*.

Questo è proprio il caso di quei testi drammatici che tramandano per primi la scena dell'acquisto dell'unguento, una scena composta *ex novo* sulla base esigua della frase biblica *emerunt aromata*. Quasi contemporaneamente tale scena appare alla fine del XII secolo in quel «disordered text» (Young) copiato nel codice Vich Museo 111 (fol. 58^{v}-62^{r}), nonché nell'*Ordo paschalis* trasmesso nel famoso manoscritto Tours, Bibliothèque de la Ville, cod. 927, unico testimone del *Jeu d'Adam*. Anche l'*ordo* di Tours si presenta all'osservatore moderno in «fragmentary and disordered form» secondo il giudizio dello stesso Karl Young, autorevole editore dei testi drammatici del medioevo latino [46].

L'interesse critico si rivolge dapprima al contenuto dei testi drammatici, vale a dire, alla scena nuova del *mercator*. Secondo le loro stesse parole, le Marie si avvicinano al *locus* del mercante per acqui-

[46] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, p. 438 e p. 678, nota 6.

stare l'unguento «affinché il cadavere non avanzi nella putrefazione», mentre il mercante elogia la propria merce affermando come l'unguento eviti che il cadavere «venga divorato dai vermi». Questi riferimenti al reale vengono interpretati dalla critica come testimonianza di rottura stilistica con la tradizione liturgica che porterà in seguito ad una marcata differenziazione tra la tradizione drammatica francese e quella tedesca. «Questa scena creata con spirito realistico giunse in Germania, dove non veniva, tuttavia, semplicemente ripresa; il suo realismo urtava la sensibilità e veniva respinto», giudica H. de Boor, delineando, in seguito, i rapporti tra Francia e Germania assumendo la prospettiva inversa: «La versione tedesca, in questa prospettiva, sarebbe una riformulazione consapevole, nata dal rifiuto del realismo francese, alla ricerca di un tono di più profonda pietà» [47].

Alla chiave di lettura offerta dal "realismo" si aggiunge la categoria dell'ampliamento: l'*ordo* di Tours si presenta come composizione molto estesa che include scene tra Pilato e i soldati oltre a varie apparizioni di Gesù risorto, e il testo del codice di Vich tramanda i versi delle tre Donne seguiti da una cerimonia intitolata *Versus de Pelegrinis* che comprende un planctus di Maria Maddalena, il suo incontro con l'Ortolano [48] nonché l'episodio ricordato dal titolo, cioè l'incontro tra Gesù ed i due discepoli sulla strada per Emmaus.

Chi legge questo documento non vedendovi delle "cerimonie", bensì delle "aggiunte" ad un nucleo drammatico pre-esistente, potrà anche essere indotto — come lo è O.B. Hardison — a considerare le due cerimonie come un tutt'uno:

> If we begin with the middle of this drama, we find the *Quem quaeritis* in the form established in the tenth century, retaining even the *Te Deum*. In other words, all amplification consist of additions to the beginning and end of the drama. Additions are of two kinds. Non-Biblical material, consisting of lyric stanzas, is used for the lament of the Marys and for a substantial scene in which they purchase ointment from the *mercator*. [...] The end of the *Quem quaeritis* is amplified in part by lyric material, but chiefly by the addition of two brief dramatic episodes

[47] H. de Boor, *Textgeschichte*, cit., p. 354 ss.

[48] Cfr. l'importante studio di S.K. Rankin, *The Mary Magdalene Scene in the «Visitatio Sepulchri» Ceremonies*, in: *Early Music History I: Studies in Medieval and Early Modern Music*, a cura di I. Fenlon, Cambridge University Press, 1981, pp. 227-255 che conclude così: «It is very doubtful that an actual composition was transferred from west to east, or from east to west. Rather the idea to include the Mary Magdalene scene in the *Visitatio sepulchri* ceremony was common to both eastern and western cultures» (p. 254).

in the traditional formalistic manner — the *Hortolanus* and the *Peregrini* [49].

A riguardo di questi due episodi, Hardison commenta anche la logica che avrebbe portato alle aggiunte: «The motive for including it (i.e. the *Hortulanus* episode) is doubtless that it is "part of the story". [...] Evidently the episode is presented not because of its logical but because "that is the way it happened". [...] If the play is read just as it stands in the Ripoll manuscript, the Emmaus episode involves exactly the same problems as does the *Hortulanus*. It is added because it is part of the story. On the other hand, it blurs the logic and structure of the play» [50].

I *Versus de Pelegrinis* di Vich seguono una tradizione peculiare francese di rappresentare l'incontro tra Gesù ed i discepoli nell'ostello di Emmaus; la "rappresentazione" si esegue distribuendo le varie parti dialogate dell'antica antifona gallicana *Qui sunt hi sermones*, cantata in quell'occasione durante i Vespri del Lunedì di Pasqua. Il documento di Vich trasmette una cerimonia di chiara impronta liturgica "ampliata" rispetto all'*ordo* originale secondo i modi tradizionali della liturgia: al nucleo originario viene premessa una nuova scena di apparizione di Gesù risorto, appunto l'incontro con Maria Maddalena la quale, prima dell'incontro con l'Ortolano, canta un *planctus* lirico, composto espressamente per l'occasione.

Il motivo tradizionale del *planctus* domina del resto anche l'aggiunta che si trova prima della vecchia scena al Sepolcro realizzata con canti documentati sin dal X secolo. La trascrizione della cerimonia è difettosa proprio all'inizio e precisamente in quel punto dove le due versioni antiche di Vich e di Tours si trovano in disaccordo.

VICH	TOURS
Andiamo a comprare della mirra con aromi e profumi per poter ungere il corpo dato alla sepoltura.	(*manca*)
Padre onnipotente, altissimo mitissimo Signore degli angeli che cosa fanno queste disgraziate!	*Maria Magdalena*:

[49] O.B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, John Hopkins, 1965, p. 244.

[50] *Ibidem*, p. 248.

Dixit Angelus: Ahimè, quant'è grande il nostro dolore!

Abbiamo infatti perso la consolazione *Maria Jacobi*:
Gesù Cristo, il figlio di Maria;
costui era il nostro sostegno,
Ahimè, quant'è grande il nostro dolore!

Ma andiamo a comprare dell'unguento *Maria Salome*:
per poter ungere il corpo
affinché non possa putrefarsi oltre.
Ahimè, quant'è grande il nostro dolore!

In Vich la rubrica che assegna il primo ritornello delle Marie all'Angelo, è ovviamente fuori posto, si tratta comunque di una svista significativa: la trascrizione di Vich inizia infatti con una strofa aggiunta dal compositore locale, la prima, che non trova riscontro nell'*ordo* di Tours nel quale la parte corrispondente ha inizio con la strofa *Omnipotens Pater* attribuita erroneamente a Maria Maddalena. I due esiti nella fase di trasmissione, l'esigenza di comporre una "prima" strofa e l'errata attribuzione della prima strofa nel secondo caso, possono essere interpretati come indizi che ci permettono di ricostruire il modello recepito in ambedue i casi — una cerimonia che iniziava con l'esclamazione delle Marie *Heu, quantus est noster dolor!* o semplicemente con le Donne che si avviavano verso il *locus* del mercante. Questa loro azione veniva interrotta dal canto dell'Angelo, un enunciato dalla funzione di rimprovero. Che questa strofa originariamente non fosse destinata alle Donne, risulta dal verbo *faciunt* di Tours, usato alla terza persona del plurale. In seguito, tuttavia, l'errata attribuzione della strofa si è diffusa, ma in Germania, dove la strofa era stata recepita nei drammi misti latino-tedeschi, il testo veniva cambiato in *Quid faciemus* per accordarlo alle Donne alle quali, ormai, il canto risultava stabilmente attribuito [51].

Il modello recepito iniziava dunque con il canto dell'Angelo a cui seguiva la strofa della "Prima" Maria (Maria Jacobi) seguita dalla "Seconda" (Maria Salome) e dalla "Terza" (Maria Maddalena). La stessa successione si lascia facilmente riconoscere anche nella versione di Vich: le tre strofe del mercante sono indirizzate ciascuna ad una

[51] H. de Boor, *Textgeschichte*, cit., p. 353.

delle Marie, e nello stesso ordine in cui le Marie avevano preso la parola; al mercante risponde la stessa Maria Maddalena che gli aveva rivolto la parola, dopodiché le Marie continuano alternandosi fino al canto liturgico con il quale ha inizio la parte antica della Visita al Sepolcro, cantata probabilmente *simul* dalle Marie.

VERSES PASCALES DE III M[ARIIS]

(*Simul*:)
Eamus mirram emere
cum liquido aromate,
ut valeamus ungere
corpus datum sepulture.

(*Angelus*:)
Omnipotens Pater altissime,
angelorum rector mitissime,
quid facient iste miserime!
Heu, quantus, est noster dolor!

(*I*:)
Amisimus enim solatium,
Ihesum Christum, Marie filium;
iste nobis erat subsidium.
Heu, [quantus est noster dolor!]

(*II*:)
Set eamus unguentum emere,
quo possimus corpus inungere;
non amplius posset putrescere.
Heu, [quantus est noster dolor!

(*III*:)
Dic tu nobis, mercator iuvenis,
hoc unguentum si tu vendideris;
dic precium, nam iam habueris.
Heu, [quantus est noster dolor!]

Respondet Mercator:
(*ad I*:)
Mulieres michi intendite.
Hoc unguentum si vultis emere,
datur genus mirre potencie.

(*ad II*:)
Quo si corpus possetis ungere,
non amplius posset putrescere
neque vermes possent comedere.

(*ad III*:)
Hoc unguentum si multum cupitis,
unum auri talentum dabitis;
nec aliter umquam portabitis.

Respondet Maria:
O mercator, unguentum libera.
Ecce tibi dabimus munera.
Ibimus Christi ungere vulnera.
Heu, [quantus est noster dolor!]

(*I*:)
Cuncta, sorores, gaudia deflorent in tristicia
cum innocens opprobria fert et crucis suspendia
Iudeorum invidia, et principum perfidia.
Quid angemus et qualia!

(*II*:)
Licet, sorores, plangere, plangendo Christum querere,
querendo corpus ungere, ungendo mente pascere
de fletu, viso vulnere, dilecto magno federe
Cor monstratur in opere.

(*III*:)
Cordis, sorores, creduli simus et bene seduli,
ut nostri cernent oculi corpus Christi, vim seculi.
Quis volvet petram cumuli magnam sive vim populi?
Virtus celestis epuli.

(*I*:)
Tanta, sorores, visio splendoris et lustrascio
nulla sit stupefatio, vobis sit exultatio.
Mors et mortis occasio moritur vita vicio.
Nostra, surge, surreccio.

(*II*:)
Hoc, sorores, circuitu, lecto, dicite, sonitu
illis qui mesto spiritu et proditio transitu
dux victo surgit obitu querentur lecto strepitu
[...]scis[...] dux ortitu.

(*III*:)
Quid faciemus, sorores, graves ferimus dolores.
Non est hic, nec erit seculis dolor doloris similis.

(*I*:)
Iesum gentes perimere, semper decet nos lugere;
sed ut poscimus gaudere, eamus tumbam videre.

(*II*:)
Tumbam querimus non lento, corpus ungamus unguento,
quod extinctum vulneribus vivis prevalet omnibus.

(*III/Simul*:)
Regis perempti premium plus valet quam vivencium.
Cuius amor solacium iuvamen et presidium.
Et perenne subsidium sit nunc et in perpetuum.

(*Simul*:)
Ubi est Christus, meus Dominus et filius excelsi?
Eamus videre sepulchrum.

R[espondet] Angel[us]:
Quem queritis in sepulcro, christicole?

R[espondent] Mari[e]:
Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

R[espondet] Angel[us]:
Non est hic, surrexit sicut predixerat;
ite, nunciate quia surrexit dicentes.

R[espondent] Mari[e]:
Alleluia, ad sepulchrum residens angelus nunciat
resurrexisse Christum.

Te Deum laudamus [52].

Inserito nel lungo *Planctus* dominato dalla retorica e dalle svariate forme metriche della ricca tradizione poetica aquitana il "realismo" delle battute scambiate tra il mercante e le Marie appare alquanto attenuato. L'effetto complessivo della nuova cerimonia era probabilmente molto meno "irritante" — valutazione di H. de Boor — di quanto non pensino i lettori moderni. L'interesse per particolari isolati non ha, tuttavia, permesso che si cogliesse l'importante innovazione stilistica documentata dall'*ordo* di Vich, la caratterizzazione individuale delle Marie. A Maria Jacobi spettano, infatti, le espressioni di dolore, disperazione (*Amisimus solatium, Cuncta gaudia deflorent in tristicia, semper decet nos lugere*); Maria Salome accenna di continuo all'unguento (*Set eamus unguentum emere, querendo cor-*

[52] Riprendo il testo edito da K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, pp. 678-681 intervenendo comunque sulle rubriche (tra parentesi) e sulla disposizione dei versi, disponendo le strofe del *Planctus* sotto forma di versi lunghi.

pus ungere, corpus ungamus unguento) e nella strofa rivolta a lei, il mercante fa riferimento alle sue stesse parole cantate nella strofa appena conclusa. Maria Maddalena, infine, viene presentata come personaggio attivo, è lei a rivolgersi al mercante, è lei a ricevere la sua risposta e dalla sua bocca risuonano le esortazioni *quid angemus et qualia?, Quid faciemus sorores?*

Non del tutto trascurabile appare, infine, la funzione drammaturgica dell'Angelo che si oppone alle tre Donne inserendosi nella prima strofa cantata da loro quasi a voler dare un commento della loro azione. Sin dall'inizio al desiderio delle Donne di acquistare dell'unguento che possa proteggere il cadavere di Gesù, si oppone la consapevolezza dell'assurdità di quel gesto, a cui dà voce, appunto, l'Angelo, esclamando il suo rimprovero: *quid faciunt iste miserrime!*, «Ma che fanno queste disgraziate!».

Le parole dell'Angelo alterano di molto l'effetto linguistico del ritornello *Heu, quantus est noster dolor!* che giungerà ai fedeli non nel suo significato piano ma "infranto" dalla consapevolezza di tutti che quell'effusione di dolore era fuori luogo perché nel sepolcro non si trovava più alcun corpo da ungere, anticipando così un legame con la frase conclusiva della cerimonia dove risuonerà l'*alleluia* in luogo dell'*ahimè* e le Marie renderanno conto del loro debito nei confronti dell'Angelo:

Alleluia, ad sepulchrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum [53].

Si viene a creare così una tensione tra le azioni "umane", il pianto, il dolore, la commiserazione e la preoccupazione per i particolari della vita, e la verità sovrumana di cui è portavoce l'Angelo; la non-verità che condiziona il comportamento delle Donne viene *messa in scena* con l'intenzione di presentarla il più ampiamente possibile proprio per dare maggiore risalto al momento in cui verrà, infine, superata dalla fede.

Nell'*ordo* di Tours non esiste "frattura" esplicita tra l'azione delle Marie e la consapevolezza dell'Angelo, ma il motivo — che era, per così dire, stato eliminato dall'*ordo* per un errore durante la copiatura — riappare dopo la scena con i mercanti:

[53] G. Björkvall, G. Iversen, R. Jonsson, *Tropes du propre de la messe 2 Cycle de Pâques*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1982, (Corpus Troporum III), p. 218.

Marie simul respondent:
Iam iam, ecce, iam properemus ad tumulum,
unguentes dilecti corpus sanctissimum.

Angelus respondet:
Non eget unguentum, qui Christus de monumento surrexit vere; locus ecce;
venite, venite, venite!

Chi volesse giudicare l'*ordo* con il parametro della "congruenza logica" troverebbe molto da lamentare proprio nella scena che segue queste parole; ma queste "incongruenze" — che potrebbero, almeno in parte, derivare da errori appena nati durante l'ultima copiatura — non riescono a nascondere un impianto "drammaturgico" alquanto complesso e "razionale": le scene con le Marie sono caratterizzate dalla precisa volontà di differenziare il comportamento delle tre donne, attribuendo a Maria Maddalena la parte del personaggio che giunge alla gioia della consapevolezza in ritardo rispetto alle altre donne. Spettano a Maddalena pertanto i più alti toni del *planctus*.

Con pochi interventi nelle rubriche (sviste del copista sono storicamente molto plausibili!) si potrebbe ottenere una composizione drammatica che soddisfi tutte le esigenze del lettore moderno. Ed è proprio questa vicinanza al gusto moderno a indicare quanto questo *ordo* sia già lontano dal progetto drammaturgico apparso nei primi anni dell'XI secolo. Il progetto originario, come lo troviamo nello strato più arcaico dell'*Ordo Stellae*, e persino nel modello dei *Verses pascales* recepito a Vich quasi due secoli più tardi, si realizza attraverso la tensione creata dal rapporto tra luoghi significativi, presenza dei personaggi "completi" e parola. Nell'*ordo* di Tours questa tensione viene a mancare e viene sostituita da interventi strettamente letterari. Nell'*ordo* di Tours incomincia il predominio del "dialogo drammatico".

Il "dialogo" inteso come forma drammaturgica *lontana* dalle origini nasce come testo in visione di un altro testo e il suo autore si fa riconoscere dapprima nella propria qualità di *lettore* del testo più antico, come nel caso seguente, dove il significato recepito della strofa del Mercante suggerisce al lettore medievale una risposta ben diversa da quella che egli aveva trovato nel modello da cui copiava la cerimonia. Alle parola del Mercante: «Se desiderate molto questo unguento, dovete pagarlo un talento d'oro, se no non potrete portarlo via»,

segue ora un *Heu!*, «Ahimé», cantato *simul* dalle Donne, che equivale ad una rinuncia. Si fa avanti un altro personaggio, *alius mercator*, che venderà l'unguento ad un prezzo più accessibile e l'affare viene portato a termine.

Tunc Marie interrogent Mercatorem:
Dic nobis, tu mercator iuuenis,
hoc unguentum si tu uendideris,
dic precium quod tibi dederimus.
Heu!

et cetera. R[espondeat] Mercator:
Mulieres, michi intendite.
Hoc unguentum si uultis emere,
datur genus mire potencie.

Marie simul:
Heu! [quantus est noster dolor!]

Mercator:
Hoc unguentum, si multum cupitis,
unum auri talentum dabitis,
non aliter unquam portabitis.

Marie simul:
Heu!

et cetera. Alius Mercator dicat eis:
Quid queri[ti]s?

Marie simul respondeant:
Aromata uenimus emere,
o pigmentare, si habes
illud quod nobis necesse est.

R[espondeat] Mercator:
Dicite, quid uultis?

Marie simul respo[ndeant]:
Balsamum, thus et mirram,
silaloe et aloes.

R[espondeat] Mercator:
Ecce, iam ante uobis sunt omnia;
dicite, quantum uultis emere?

Marie simul respondent:
Quasi centum libras satis habemus;
dic nobis, quantum denos, domine?

R[espondet] Mercator:
Mille solidos potestis habere.

Marie simul respondent:
Libenter, domine.

Tunc Marie dent munera, et accipiant unguentum, et pergant ad Sepulcrum [54].

Questa breve "tranche de vie" di un mercato facilmente apparirà al lettore moderno come tappa significativa del dramma latino verso la secolarizzazione. Il giudizio, basato sulla categoria del "realismo" appare evidente, se confrontiamo la scena dell'acquisto con quella di Vich. Il vero problema critico — tuttora irrisolto — consiste invece nel dare una ragione del "realismo" della scena *all'interno* dello stesso *ordo* in cui appare. Chi volesse tentare proprio questo, certo non potrà ricorrere alla categoria universale del "reale" e nemmeno a quella della "secolarizzazione". Come dice autorevolmente Erich Auerbach nel suo saggio su *Adamo ed Eva*: «È pur vero che il mondo variopinto della vita contemporanea occupa uno spazio sempre più ampio, tuttavia è errato parlare (come avviene di solito) di una secolarizzazione progressiva del dramma cristiano della Passione. Poiché fin dall'inizio il "secolo" è incluso in questo dramma, non importa in quale misura» [55].

Al problema del "realismo" del teatro sacro medievale Auerbach dedica una delle pagine più intense del suo libro:

> Ogni scena della rappresentazione drammatica medievale, sorta dalla liturgia, fa parte di un unico grande dramma, il cui inizio è la creazione del mondo e il peccato originale, il cui punto culminante è l'incarnazione e la passione, la cui fine ancora attesa è il ritorno di Cristo e il giudizio universale. Le distanze fra i poli dell'azione vengono riempite in parte dalla figurazione, in parte dalla imitazione di Cristo. Prima della sua apparizione, l'arrivo del Redentore si annuncia in modo figurale con i personaggi e gli avvenimenti del Vecchio Testamento, del tempo della Legge; questo è il significato della processione dei profeti. Dopo la sua incarnazione e passione, sono i santi a volerlo imitare, e in genere la cristianità, la sposa promessa di Cristo che attende il ritorno dello sposo. In questo grande dramma sono fondamentalmente contenuti tutti i fatti della storia universale, e tutte le altezze e le bassezze dell'umana condotta come pure tutte le altezze e

[54] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, p. 440. Per l'edizione e l'analisi della musica cfr. E. Krieg, *Das lateinische Osterspiel von Tours*, Würzburg, Triltsch, 1956.

[55] E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. I, p. 176.

le umiltà della loro espressione stilistica vi trovano la loro giustificazione ben fondata moralmente ed esteticamente. Non vi è quindi nessuna ragione di una divisione del sublime dall'umile quotidiano che anche nella vita e nella sofferenza di Cristo sono indissolubilmente legati insieme, e non c'è nessun motivo di preoccuparsi di raggiungere l'unità di luogo, tempo o azione; poiché esiste un solo luogo: il mondo; un solo tempo: adesso, che fin dall'inizio è *di ogni tempo*; e un'unica azione: caduta e redenzione dell'uomo. Non sempre a dir vero viene rappresentato tutto il corso della storia universale; nei primi tempi esistono soltanto delle scene singole — si tratta quasi sempre di rappresentazioni natalizie e pasquali, sorte dalla liturgia — come del resto anche la rappresentazione di Adamo è solo la prima parte del grande dramma; però tutto l'insieme è sempre compreso nel pensiero e figuralmente espresso; dal secolo XIV in poi, il ciclo completo appare nei Misteri.

L'elemento quotidiano realistico è dunque essenziale nell'arte medievale-cristiana e specialmente nella rappresentazione drammatica cristiana; in completo contrasto con la poesia feudale del romanzo cavalleresco. Questo conduce fuori dalla realtà sociale nella leggenda e nell'avventura, mentre nel teatro cristiano si ha un movimento inverso, dalla lontana leggenda e dalla sua interpretazione figurale alla realtà quotidiana e contemporanea [56].

Con la sua tesi che il "reale" fosse già presente nel dramma sin dalle origini liturgiche, Auerbach non ha bisogno di dedicare molta attenzione al momento di transizione; ma proprio quel momento diventa centro dell'interesse critico se l'indagine è rivolta in primo luogo al "particolare", all'apparizione degli elementi "realistici" nei drammi sacri e non invece, sulla scia degli studi dell'Auerbach, al dramma sacro come manifestazione di una tradizione poetica universale fondata sulla rappresentazione "figurale" del mondo.

Irrisolta rimane, anzi non viene nemmeno posta, la domanda perché, a partire dal XII secolo appaiano quei drammi sacri "nuovi" effettivamente documentati, e perché non si trovi, invece, la mera continuazione della tradizione liturgica dell'*ordo*. Perché il "reale" dal suo — presunto — luogo di fondamento implicito risalta all'improvviso in superficie diventando elemento fondante della drammaturgia medievale?

Si può tentare di dare una risposta alla domanda perché, ad un certo momento, elementi "realistici" siano diventati dati *pertinenti* della drammaturgia, analizzando il "comportamento" dei personaggi più strettamente legati al realismo drammatico: il mercante nella

[56] *Ibidem*, pp. 173-4.

scena dell'acquisto degli unguenti, nonché i soldati mandati a custodire il sepolcro.

Quale primo indizio del motivo che ha reso *necessario* il ricorso a questo nuovo modo di rappresentare le azioni, si è già notata la "frattura" tra l'azione delle Donne e la "verità cristiana" in occasione dell'acquisto degli unguenti. Questa frattura viene resa esplicita dal rimprovero pronunciato dall'Angelo, col quale — così sembra — iniziava addirittura il modello da cui aveva copiato lo scriba del codice di Vich. Con mezzi "realistici" sarebbe stata realizzata proprio quella scena che fa vedere un comportamento "errato" da parte delle Donne.

Ci sono altri indizi.

Nell'*ordo* di Tours, dopo il rientro dal sepolcro, i soldati dicono a Pilato:

Milites simul respondent:
Nos veritatem dicimus
de celo venit angelus,
qui dixit mulieribus
quia surrexit Dominus.

È vero che Pilato risponde offrendo del denaro ai soldati perché tengano segreta la notizia della risurrezione, ma ai soldati spetta l'ultima parola — a noi purtroppo ignota — che non sembra, a giudicare dall'*incipit* del canto, un gesto di obbedienza nei confronti di Pilato.

Più esplicita è la parte conclusiva del frammento di un dramma della Passione trovato nell'archivio di Sulmona, che conserva solo la parte del *Quarto soldato* e si conclude proprio con la testimonianza dei soldati davanti a Pilato dopo la Risurrezione. Poiché alcuni versi dei soldati conservati in questo frammento appaiono anche nell'*ordo* di Tours, il documento di Sulmona può ben servire a supplire la lacuna lasciata in quest'ultimo. Nella Passione di Sulmona Pilato respinge con sdegno il resoconto degli avvenimenti dato dai primi due soldati, di cui ci è pervenuto solo l'*incipit*, seguito, tuttavia dall'intervento del quarto soldato, copiato per intero:

Quando Pylatus dicit: Nicil est quod enarratis, *quartus respondeat*.
Solus:
Cur nos cruciat Pilatus?

Ecce nostrum patet latus
ad queque flagitia.
Quicquid agat, quicquid dicat,
mentes nostras numquam plicat
ut dicamus alia.
Primus et secundus dicant: Ihesus lancea. *Tertius et quartus respondeant.*
Terius et quartus:
Hoc testamur, hoc fatemur,
neque verum diffidemur.
O Iudei credite.
Ihesus tectus vase pulcro
resurexit de sepulcro.
Alleluya canite! [57]

I soldati si sono dunque "convertiti" e concludono la propria presenza nel dramma cantando l'*alleluia* pasquale in segno di testimonianza della Risurrezione del Signore. Con molta evidenza i soldati non agiscono più secondo la "storia" propria dei personaggi (come era successo nell'*ordo* drammatico di tradizione liturgica) ma agiscono, abbandonato il ruolo precostituito, con le motivazioni personali di ogni singolo individuo. A ciascuno di noi tocca scegliere tra la menzogna e la proclamazione della verità; i soldati sembrano voler dire che non recitano più la parte loro assegnata.

La libertà concessa ai soldati di rifiutare la parte loro assegnata dalla fonte biblica fa apparire in una luce diversa *tutte* le scelte compiute da tutti i personaggi, vale a dire, anche di coloro che agiscono secondo il dettato del proprio ruolo. Questi, i non-credenti e i peccatori, non possono più rifugiarsi, per usare una metafora, dietro lo scudo protettivo della narrazione biblica, ma dovranno rendere conto delle proprie azioni come lo faranno coloro che hanno scelto invece la via opposta. Se i personaggi non si presentano più "completi" e carichi di una propria storia ineluttabile sin dalla prima apparizione [58], allora il dramma sacro abbandona il genere dell'*ordo* liturgico stabilendo una poetica nuova, il cui fondamento è, per l'appunto, il "realismo".

[57] K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, cit., vol. I, p. 708.

[58] Nella *Seinte Resureccion* anglo-normanna del XII secolo appare addirittura un personaggio anonimo che si rivolge ai soldati con la battuta: *Aliquis in via respiciens*: U en alé' us si grant alure? (verso 325); cfr. T.A. Jenkins, J.M. Manly, M.K. Pope, J.G. Wright, *La Seinte Resurecçion*, Oxford, Blackwell, 1943, (Anglo Norman Texts IV).

Il "realismo" di certe scene della Passione di Montecassino si spiega, in questa prospettiva, ricordando che il soldato che sputa in faccia a Gesù avrebbe potuto anche fare la scelta di *non* sputare o, per riprendere l'argomento dalla parte del testo, l'autore della Passione non era affatto obbligato a includere la scena del soldato che sputa in faccia a Gesù nel testo della rappresentazione, pur avendo trovato il motivo nei Vangeli.

I mezzi "realistici" servono a rendere plausibili le azioni compiute nel dramma sacro che, non essendo più "garantite" dal *racconto* hanno bisogno di una giustificazione. Alla carenza della "storia" supplisce lo stile.

Ma la vera caratteristica della tradizione drammatica del "realismo" medievale risale altrove: il nuovo genere nato nel XII secolo con i due capolavori della Passione latina di Montecassino e l'*Ordo representacionis Ade*, il famoso *Mystère d'Adam* in antico francese, ha il suo "tema originario" nella libertà concessa agli uomini di fare la propria scelta a favore del peccato.

Gerardo Guccini

DALL'INNAMORATO ALL'AUTORE. STRUTTURE DEL TEATRO RECITATO A VENEZIA NEL XVIII SECOLO

Un problema di fondo: la debolezza dell'istituzione

Nel Settecento italiano gli intellettuali registrano con frequenza l'estraneità della pratica professionale dello spettacolo rispetto ai modelli letterari e colti a cui facevano riferimento. Estraneità che, come vedremo, era in gran parte dovuta alla mancanza d'una forte istituzione teatrale che fosse in grado d'integrare la comunità attorica al tessuto sociale e al sistema dei valori culturali riconosciuti.

Muratori e Maffei, Riccoboni e Goldoni, Alfieri e Pietro Napoli Signorelli, Pietro Verri e Pietro Secchi ripetono lungo tutto l'arco del secolo e spesso in termini quasi identici, che l'affermazione d'una drammaturgia letteraria culturalmente motivata veniva di fatto ostacolata dalla prassi realizzativa dei comici che rappresentavano «quel solo che loro piaceva» (Muratori) o attingendo alla «dote» drammatica della compagnia o rivolgendosi a «persone a loro di eguale sapere» (Maffei). Stretto fra la normativa aristotelica e le esperienze del teatro professionale, il ruolo dell'autore, in quanto naturale cerniera fra la cultura letteraria e le strutture produttive dello spettacolo, non si affermò all'interno della tradizione italiana che in figure che ebbero il sapore dell'evento eccezionale e irripetibile.

Il carattere di pratica transitoria e marginale che la drammaturgia d'autore ricoprì nel contesto del teatro professionale, risulta con fulminea evidenza dal confronto che Carlo Gozzi stabilì fra sé e Goldoni in quanto letterati al servizio di compagnie. Mentre Goldoni aveva fatto pagare ai comici dei testi che ne minavano la cultura, egli — Gozzi — forniva loro senza pretendere alcun pagamento delle opere omogenee alla tradizione dell'Arte. Nel primo caso, l'autore si affermava a discapito di quel delicato equilibrio fra innovazioni e memorie serbate che costituiva l'identità dell'attore, mentre nel secondo, nemmeno costituiva un ruolo professionale. D'altra parte, una più armoniosa integrazione fra autore e comici, fra letteratura drammatica e scena,

avrebbe richiesto per potersi produrre ed evolvere una diversa situazione economica. Scrive Luigi Riccoboni: «La stérilité du Théâtre Italien vient sans doute de ce que les Pièces ne produisent rien à leurs Auteurs». Gli spettacoli dei comici non solo presentavano prezzi più bassi di quelli del teatro d'opera, ma non potevano nemmeno contare come questi ultimi su sovvenzionamenti forniti o da governi o da associazioni di privati. Il lusso del melodramma si convertiva in consenso sociale e in varie forme di assistenza economica; al basso costo del teatro recitato corrispondevano invece più sicuri guadagni da parte degli imprenditori e una assai scarsa circolazione di denaro.

Le tensioni riformistiche degli intellettuali italiani vennero dunque a infrangersi contro gli inconvenienti posti da un'economia precaria, non garantita, inadeguata a svolgere strategie d'ampio respiro. Si pensi, al proposito, che nemmeno i ricchi proprietari del Teatro S. Luca credettero necessario o utile conservare per sempre la collaborazione d'un drammaturgo come Carlo Goldoni, assegnandogli, con generosa deroga all'abitudine al risparmio, un adeguato vitalizio. La trasformazione del teatro italiano in un teatro atto a trasmettere e a conservare i testi della letteratura drammatica, implicava di fatto l'attivazione d'una struttura di rapporto che connettesse al suo interno i diritti e gli oneri dei comici, delle proprietà e del governo. In alcuni casi, i principi illuminati della seconda metà del secolo tentarono di adeguare il teatro ai valori culturali dell'epoca, tuttavia le loro iniziative o non centrano il problema (come è, ad esempio, il caso del concorso drammatico di Parma) o sanciscono l'assetto di realtà locali già conformate [1] e, nel complesso, risultano prive di una vitalità storica che le proietti nel panorama nazionale.

In reazione a questa realtà ostile al suo radicamento, il testo drammatico colto, o meglio, la sua idea, finì per rivestire nell'economia del pensiero teatrale le funzioni proprie dell'istituzione e si mutò da strumento e sussidio di più generali mutamenti in metonimia del teatro quale dovrebbe essere, codice d'una realtà che racchiudeva in potenza. Mentre all'inizio del secolo Ludovico Antonio Muratori aveva attribuito alla drammaturgia regolare il compito di suscitare l'interesse dei governi ai quali sarebbe poi spettato il controllo dei reperto-

[1] Cfr. Maria Ines Aliverti, *Breve storia di un progetto leopoldino (1777-1788)*, «Quaderni di Teatro», 11, pp. 21-33.

ri e il pagamento degli autori, Pietro Verri e Vittorio Alfieri credettero in seguito che la letteratura drammatica potesse suscitare di per sé tanto delle categorie attoriche atte a trasmetterla che un pubblico adeguatamente educato. All'egemonia dell'idea letteraria di testo dobbiamo l'articolazione per generi delle ampie ricognizioni storiche di Pietro Napoli Signorelli e di Francesco Saverio Quadrio; l'assenza, in Italia, d'una importante letteratura sull'attore e i problemi dell'interpretazione; la rarità delle testimonianze dirette sugli spettacoli del teatro recitato che incominciarono a venire sistematicamente commentati dalla stampa periodica solo a partire dalla «Gazzetta Veneta» (1762-1763) di Gasparo Gozzi e Pietro Chiari. E, forse, possiamo riconoscere un suo effetto anche nella mancanza di raccolte di documenti, testi e repertori sull'attività di un singolo teatro. In Francia, ad esempio, la topografia teatrale di Parigi fu una realtà culturale talmente assimilata e influente da indirizzare le produzioni e le scelte dell'editoria rivolta al pubblico degli spettatori. Al proposito ricordiamo le opere, di varia impostazione ed entità, composte da Maupoint (1733), Antoine de Leris (1754), Parfaict e D'Alguerbe (1756) e Des Essarts (1777) sui teatri di Parigi, da Gherardi (1694-1700), Riccoboni (1729), Jean-Joseph Moret (1718-1737), Desboulmiers (1769) e Antoine d'Origny (1788) sulla Comédie italienne, da Lesage (1721-1737) e Parfaict (1743) sui teatri della Foire. In Italia, questa forma di documentazione che ha per oggetto la vita spettacolare e, quindi, la particolare identità di singoli teatri, non compare che raramente. Ad esempio, all'indomani dei primi successi editoriali di Goldoni, nel 1752, Pietro Chiari pubblicò alcuni suoi testi in una raccolta intitolata *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di Venezia, cominciando dall'anno 1749* (Venezia, Angiolo Pasinelli). (Occorre però segnalare la differente situazione documentaria del teatro musicale i cui allestimenti sono sistematicamente testimoniati dai relativi libretti che, acquistati in occasione dello spettacolo o collezionati da amatori, dettero vita a un vivace mercato al quale va riferito il noto catalogo delle opere rappresentate a Venezia, redatto da Antonio Groppo).

Se confrontate ai valori che informavano la riflessione teatrale, le strutture esistenti risultavano organizzazioni del divertimento, industrie, e cioè espressioni di una cultura di consumo che nonostante investisse con forza la civiltà settecentesca, non poteva rientrare che con molte cautele nella rappresentazione colta e gratificante della so-

cietà e dell'individuo. In Italia, come dicevamo, mancò un'istituzione che intersecasse ai riconosciuti valori sociali e culturali il ruolo dell'attore e il suo contesto realizzativo. La sua assenza e la centralità assunta dall'idea letteraria di testo proiettano sulla documentazione teatrale del XVIII secolo come una zona d'ombra che rende difficilmente percepibili quelle forme di organizzazione che in modo disorganico ma agile, sperimentale e spesso avventuroso, occuparono l'estensione della vita spettacolare. Mi riferisco alle compagnie dei comici, alle varie espressioni (occasionali oppure accademiche, pubbliche o private) del teatro dei dilettanti e, in particolar modo agli istituti teatrali di Venezia che, determinando la formazione di compagnie stanziali, suscitarono fin dall'inizio del secolo una rete di rapporti fra i comici, il tessuto urbano e i centri di terraferma.

Lungo quasi tutta la prima metà del Settecento, solo due teatri di Venezia furono aperti ai comici: il S. Samuele e il S. Luca (detto anche S. Salvatore). Di quest'ultimo è restata una documentazione particolarmente ampia che consente di stabilire con una certa esattezza le formazioni attoriche, i modi di produzione e i successivi assetti organizzativi del teatro negli anni che coincidono con la sua gestione diretta da parte della nobile famiglia dei proprietari, e cioè dal 1702 circa al 1769. Studiando gli ordinamenti, i protagonisti e le iniziative spettacolari del Teatro di S. Luca vedremo qui di far risaltare quel fluido insieme di sporadici apporti personali (di letterati colti o di mestiere) e di prestazioni professionistiche (di direttori di teatro, primi amorosi, drammaturghi e capocomici), che sostituì, nell'economia teatrale del primo Settecento, la presenza dell'autore, inteso in quanto professionista integrato al mondo del teatro e artefice o dello spettacolo o comunque di un suo autorevole modello.

In prospettiva, la conoscenza delle modalità dei rapporti che intercorsero fra le proprietà teatrali, i letterati e i comici, potrà consentire una circostanziata rilettura storica dei grandi eventi del teatro recitato veneziano: la «riforma» di Riccoboni, la rinascita tragica del primo Settecento, la drammaturgia goldoniana, l'azione polemica di Carlo Gozzi, la seducente e pressoché anacronista presenza scenica del Truffaldino Antonio Sacco (per cui scrissero Goldoni e Gozzi). Ma per il momento, in questa fase ricostruttiva e non ancora analitica, occorre limitare l'indagine alle varie forme contrattuali, ai rapporti concorrenziali o d'alleanza fra i teatri, all'organizzazione delle

compagnie, ai meccanismi della produzione scenica, e cioè, in una sola espressione, al contesto della realtà teatrale, al cui interno si combinarono le idee e le azioni di quegli aggregati culturali (di nobili e intellettuali, di comici e poeti di mestiere) che al livello della rappresentazione letteraria del sapere appaiono come congelati in un'antitesi senza possibilità di sbocco.

Un esempio di moderno istituto: il Teatro di S. Luca

Con una «privata scrittura» firmata l'8 ottobre 1703, i Vendramin e i Grimani sottomisero a un unico statuto organizzativo le gestioni del Teatro S. Luca (di proprietà dei Vendramin) e del Teatro S. Samuele (di proprietà dei Grimani). L'accordo non fa riferimento agli eventuali allestimenti operistici e riguarda unicamente le attività spettacolari connesse alle compagnie dei comici che, a partire da quel momento, avrebbero dovuto confrontarsi a Venezia con un vero e proprio monopolio del teatro recitato. Il primo marzo 1705, le due nobili famiglie rinnovarono il patto per altri cinque anni; in seguito, come risulta sia dai documenti dell'Archivio Vendramin, sia dagli spettacoli realizzati, i Vendramin e i Grimani allentarono i reciproci legami di carattere organizzativo e si limitarono a stipulare di volta in volta accordi di scarsa incidenza operativa che riguardavano o una particolare compagnia o un singolo attore: nel 1708, i Vendramin, applicando una clausola del precedente contratto, allora in pieno vigore, lasciarono ai Grimani la compagnia di Lelio Riccoboni per le stagioni di autunno e carnevale; nel 1710, con *L'ingannatore ingannato* di Antonio Marchi (musica di G.M. Ruggeri), il S. Samuele iniziò la concomitante attività musicale che riprese poi in modo sistematico a partire dal 1720; nel 1726, le due proprietà concordarono una comune linea di condotta da adottare nei riguardi del comico Bonaventura Navesi che aveva violato gli accordi che lo legavano al Teatro di S. Luca.

Nel complesso, il meticoloso statuto redatto all'inizio del secolo verteva ad assicurare ai firmatari eguali obblighi ed eguali guadagni. La compagnia dei comici non doveva venire pagata «più delli soliti [ducati] 850 di contanti per le recite d'Autunno e di Carnevale», né le singole proprietà potevano elargire donativi se non «con il consenso d'entrambi le parti», e inoltre, nel caso le compagnie assunte fos-

sero state due, veniva previsto il loro avvicendamento, da una stagione all'altra, fra il S. Luca e il S. Samuele «con Patto che ognuno de' Padroni de' Teatri sudetti debba pagare la metà di quel che si fusse speso per averle, e avere per contro ogni sorta d'utile proveniente dal proprio Teatro senza aver obbligo d'alcun esborso o risarcimento vicendevole [...]».

Una tale forma di coalizione fra i proprietari di diversi teatri non costituisce un fenomeno unico nel panorama teatrale dell'epoca. Carlo Goldoni, nella prefazione al tomo XV delle *Commedie* edite da Giovan Battista Pasquali, descrive un analogo accordo, basato anch'esso sul principio dell'alternanza che impediva l'insorgere di rivalità e tensioni.

> Due sono i principali Teatri di Genova: il Sant'Agostino e il Falcone, i quali per una convenzione fra i proprietari non si aprono mai nel medesimo tempo, ma due anni l'uno, e due anni l'altro, e in questo modo il concorso è più numeroso e si evitano quelle gare che rovinano gl'Impresari. Toccava in quell'anno [1736] al Falcone della nobilissima famiglia Durazzo. Il Signor Francesco Bardella, uomo di spirito, di condotta ed intelligenza, era, ed è tuttavia, il Direttore di que' Teatri: contratta egli colle Compagnie de' Commedianti, e procura di scegliere le migliori, ed è alla testa dell'Impresa, quando si tratta d'Opere in Musica [2].

Fra il caso genovese e quello veneziano sussistono però almeno due differenze di carattere strutturale che spiegano in parte la particolare incidenza e la grande vitalità storica di quest'ultimo.

Innanzitutto, l'accordo fra i proprietari del Sant'Agostino e del Falcone si limitava a razionalizzare la distribuzione delle attività spettacolari, mentre quello fra i Vendramin e i Grimani riorganizzò la situazione del teatro recitato a Venezia che, negli ultimi decenni del XVII secolo, si presentava come una realtà non solo marginale, ma frammentaria e dispersa.

Inoltre, a Genova, l'organizzazione era totalmente gestita da un direttore che fungeva da cerniera fra i comici e i nobili proprietari per i quali i rispettivi teatri non costituivano che una fonte d'introiti; al contrario, i contratti del 1703 e del 1705 integravano i proprietari —

[2] Per una più articolata conoscenza dell'assetto organizzativo dei teatri di Genova v. Armando Fabio Ivaldi, *Gli Adorno e l'Hostaria-Teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, «Rivista italiana di musicologia», XV (1980), pp. 87-152, e *L'impresa dei teatri di Genova (1772)*, «Studi musicali», VII (1978), pp. 215-236.

e in particolar modo i Vendramin — alla vita spettacolare dei teatri, determinando così degli istituti connotati dall'alto grado sociale dei loro gestori e, in termini economici, un'industria di carattere ormai capitalistico.

I Vendramin erano obbligati «à provvedere la Compagnia de' Comici» e, quasi a ricompensa di tale gravoso impegno, avevano pieno arbitrio «di farla recitare tutte e due le stagioni cioè Autunno e Carnevale dove più le piacesse». E anche nel caso i Grimani avessero assunto, come era loro diritto, una seconda formazione attorica, ai Vendramin spettava comunque la decisione di «far recitare qual [compagnia] più le piacesse anco l'approvveduta dal medesimo Gio: Carlo Grimani nel [loro] Teatro di S. Luca l'Autunno con patto che quella debba passare il Carnevale à S. Samuele e vicendevolmente quella che avesse recitato a S. Samuele debba passare in S. Luca [...]».

Gli accordi stipulati dai Grimani e dai Vendramin attestano che, all'atto di sottoscriverli, tali famiglie si impegnarono a svolgere due ruoli estremamente differenziati nell'economia del teatro veneziano.

La prima, accettando gli articoli presi qui in esame, non solo si accordò «coi Vendramin, in merito al reclutamento e allo scambio delle migliori compagnie disponibili» (Nicola Mangini), ma delegò loro quella parte delle proprie attività che riguardava il teatro recitato, forse per meglio concentrarsi sui soli spettacoli musicali (i Grimani erano infatti proprietari del più prestigioso teatro d'opera di Venezia: il S. Giovanni Grisostomo).

La seconda, nell'assumere in prima persona la gestione del S. Luca, che nel corso del secolo precedente era stato prevalentemente diretto da impresari come Cristoforo Boldù, Aurelio Aureli e Gaspare Torelli, investì invece le sue possibilità di affermazione proprio nel teatro recitato di cui, attraverso l'accordo coi Grimani, controllò per breve tempo il monopolio in un centro dell'importanza di Venezia.

Una differenza analoga a quella ricavata dal confronto fra le strategie seguite dalle due famiglie proprietarie distingue anche l'immagine pubblica dei teatri in questione. Il S. Samuele, in seguito agli accordi del 1703, continuò ad essere un luogo tradizionalmente destinato ai comici. Il S. Luca, diversamente, si convertì a questo secondario settore della vita spettacolare veneziana dopo essere stato, dal 1661 in poi, un importante centro di produzioni operistiche.

Gli impegni gestionali assunti dai fratelli Andrea, Francesco e Al-

vise Vendramin passarono poi ai loro diretti successori fino al 1769, allorché la conduzione del S. Luca venne affidata alla compagnia di Angelo Sacco. Nel complesso, questa lunga fase della vita dell'istituto veneziano descrive un modello organizzativo orientato verso una direzione opposta a quella seguita dalla maggior parte delle proprietà teatrali che, fin dalla seconda metà del XVII secolo, «col crescere delle esigenze spettacolari e delle conseguenti lotte concorrenziali cogli altri teatri, [avevano finito] per cedere la gestione ad un impresario, diminuendo quindi i [loro] profitti ma anche i rischi» [3].

Dunque, la situazione che risultava dagli accordi del 1703, pur non costituendo, in quanto unificazione organizzativa di due diversi teatri, un caso eccezionale, presentava un importante germe di novità, dato dall'atteggiamento assunto dalla famiglia Vendramin nei riguardi della gestione teatrale e del teatro recitato. Atteggiamento che si sarebbe poi tradotto in un'organizzazione estesa anche ai centri di terraferma, e che, per così dire, illumina dall'interno il contesto istituzionale del S. Luca (di cui sono soprattutto indagati gli evidenti protagonisti artistici: Luigi Riccoboni e Carlo Goldoni).

Gli accordi siglati dai Vendramin e dai Grimani determinarono una situazione di monopolio, dalla cui persistenza dipendeva la loro ragione d'essere. Se un terzo importante teatro avesse deciso di accogliere le compagnie dei comici, sarebbe venuta infatti a mancare la possibilità di prevedere e dirigere gli introiti, sulla quale si basava il principio dell'alternanza. Verso il termine del contratto leggiamo l'inequivocabile clausola in cui si afferma

> Che aprendosi il Teatro di S. Cassano, o quello di S. Angelo ad uso di Comedia debba per il primo anno correre l'insieme delli suddetti patti restando poi doppo dett'anno ogn'una delle due parti cioè Vendramini e Grimani disciolti e liberi da' qualunque obbligo che l'ingiungesse questa scrittura restando l'istessa annullata come se fatta non fusse.

Una volta appurato che il monopolio del teatro recitato a Venezia fu allo stesso tempo una conseguenza e una condizione dell'accordo Vendramin-Grimani, restano ancora da individuare gli scopi e gli immediati risultati di tale egemonia.

[3] Nicola Mangini, *Per una storia dei teatri veneziani. Problemi e prospettive*, in *Archivio Veneto*, 1973, pp. 197-226: 212.

Nicola Mangini, commentando il passaggio del S. Luca al teatro recitato, rileva la suggestiva affinità che avvicina tale svolta al contemporaneo assestarsi d'una cultura teatrale "alta", determinata in gran parte dal gusto arcadico, dalla drammaturgia francese e dal dibattito sulla forma tragica. Scrive lo studioso: «Non è difficile supporre che tale scelta sia stata determinata da precise ragioni d'ordine economico, tuttavia ebbe la fortuna, se non il merito, di immettersi nella giusta linea di tendenza che già si avvertiva nella trasformazione in atto del gusto e della cultura» [4]. Il confronto con gli avvenimenti spettacolari conferma che l'immissione del S. Luca nella «giusta linea di tendenza» fu affatto casuale. Le prime rappresentazioni tragiche regolari allestite in questo teatro, vennero infatti realizzate da Luigi Riccoboni non prima del 1710. Fra tale data e la stipulazione degli accordi intercorrono sette anni, troppi perché si possa ragionevolmente supporre che i firmatari avessero pensato di rivestire il ruolo dei riformatori del gusto e delle forme teatrali.

Come vedremo fra poco, gli scopi perseguiti dalle due proprietà non rientrano affatto nella comoda categoria delle «anticipazioni» e corrisposero a una ben precisa domanda del pubblico veneziano, che, per essere chiaramente esposta, ci obbliga a rivolgere un rapido sguardo d'insieme alla situazione di cui i Vendramin e i Grimani assunsero il controllo con gli accordi del 1703.

A Venezia, il teatro recitato aveva attraversato, lungo l'ultimo quarto del XVII secolo, una duplice crisi dovuta sia all'egemonia del melodramma — comune anche agli altri centri della penisola — sia al fatto che i comici di fama avevano preso ad evitare la città per non dover entrare in competizione con i suoi sontuosi allestimenti musicali. Tale situazione è concordemente attestata da diverse testimonianze dell'epoca. Intorno al 1680, il viaggiatore francese Limojon de Saint Didier rilevò la pessima qualità e il pari trattamento economico delle compagnie che recitavano a Venezia:

> La Comedie ne se joüe à Venise que pendant le Carneval; mais elle commence quelquefois sur la fin du mois d'octobre, ou dans celuy de Novembre, & l'on voit souvent trois troupes differentes de Comediens, plus méchans les uns que les autres. Les Theatres, où ils joüent, appartiennent, comme ceux des Opera, à des Nobles Venitiens, qui tirent un grand revenu des loges, qu'ils loüent [...]; les Comediens

[4] N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 110.

n'ayant autre profit, que ce qu'ils prennent à la porte, qui ne va pas à cinq sols par teste [5].

In quegli stessi anni, il canonico dalmata Cristoforo Ivanovich descrisse la situazione del teatro recitato a Venezia, istituendo un significativo paragone con quella assai meno depressa delle più importanti corti d'Italia. Dopo aver rinnovata la memoria dei celebri attori che avevano divertito i veneziani nei decenni precedenti, il letterato afferma:

non mancano pure oggidì 1681 all'applauso delle Corti più cospicue, le Aurelie, Eularie, Lavinie, Lucinde, e l'Ortensie, i Cintij, gli Ottavij, i Florindi, i Brighelli, i Finocchi, gli Arlicchini, i Truffaldini, i Bertolini, gli Scaramuccia, Spezzaferri, i Covielli, e di molti altri: ma questi vedendo diminuirsi qui il concetto a' loro virtuosi impieghi, da che ha principiato la Poesia vestita di Musica, di camminare col fasto sù i Teatri, schivano al più non posso l'esercizio in Venezia; dove in mancanza del primiero nobile concorso, non risulta loro quel decoro, e quell'utile, che li valeva d'allettamento allo studio, e all'applicazione così dilettevole e proficua. Restano dunque a questa causa assai comici esposti più alle perdite ch'a' guadagni per le spese che necessariamente impiegano per mantenersi nel posto e se i teatri musicali non prenderanno qualche alterazione dal tempo, quelli delle commedie anderanno deteriorando la condizione, con evidente pericolo [...] di svanire [6].

Sempre l'Ivanovich, nel presentare i divertimenti spettacolari di Venezia suddivisi per stagioni, lascia chiaramente intendere che le commedie, pur incominciando alcuni mesi prima delle opere in musica, non davano di fatto avvio ad una lunga successione di spettacoli che sarebbe poi culminata durante il carnevale, ma occupavano piuttosto un periodo tradizionalmente smorto in cui la scarsità del pubblico veniva in qualche modo compensata dalla mancanza d'una effettiva concorrenza: «Benché sia solita questa temprata stagione [e cioè, l'autunno] di far Cittadine le Ville, per la Nobiltà, e Cittadinanza, che in quelle si porta per godere la Campagna; ad ogni modo in Venezia s'apre qualche Teatro di Comedia, trattenimento di sera assai curioso, e piacevole» [7].

[5] *La ville et la Republique de Venise. Par M.r le Chevalier de S.t Didier*, Haye, Adrian Moetjeus, 1685[4], p. 352.

[6] C. Ivanovich, *Minerva al tavolino. Lettere diverse di proposta e risposta a vari personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa e in verso. Nella fine le Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Pezzana, 1681, pp. 393-394.

[7] *Ibidem*, p. 376.

Le sintetiche esposizioni di Ivanovich e Saint Didier vengono confermate dai più immediati dati documentari della «Pallade Veneta» (1687-1688), uno dei primi periodici italiani di cronaca urbana. Il numero di ottobre del 1687 segnala che al Teatro di S. Cassiano recitavano i comici del principe Alessandro Farnese e al S. Samuele quelli del duca di Mantova fra i quali, come risulta dal fascicolo di novembre, si fece notare per il «portamento», il «gesto» e l'espressione degli «affetti» «una tal Signora Diana». Ma una volta iniziate le opere in musica, la «Pallade Veneta» non fa più alcuna menzione all'attività dei comici. D'altra parte, anche lo spazio dedicato al teatro recitato e a quello musicale testimonia la posizione occupata da queste due forme d'intrattenimento nell'economia della civiltà teatrale veneziana; poche righe annunciano la presenza dei comici, mentre, nel numero di gennaio del 1688, agli spettacoli in musica vengono dedicate circa sedici pagine fitte di impressioni, commenti e descrizioni.

Eppure, nonostante la rarefazione della presenza attorica, il teatro dei comici continuò a godere nella città lagunare dei favori d'una larga classe sociale, se negli stessi anni che coincidono con il declino spettacolare registriamo l'edizione di numerose commedie di tipo ridicoloso che narrano le avventurose peripezie delle maschere. Per fornire un'idea dei contenuti di questo fiorente mercato librario, riportiamo qui i titoli dei testi di due autori di area veneta: Tommaso Mondini (pseud. Simon Tomadoni) e Giovanni Bonicelli (pseud. Bonvicin Gioanelli). Il primo pubblicò: *Le nuove pazzie del Dottore* (1689); *Pantalone Mercante fallito* (1693 e poi 1699); *Amori sfortunati di Pantalone* (s.d.). Il secondo dette alle stampe: *Arlechino finto Bassa' d'Algeri* (s.d.); *La prodigalità di Arlechino Mercante opulentissimo perseguitato dal Basilisco del Berganasso di Etiopia* (s.d.); *Ammalato Immaginario sotto la cura del Dott. Purgon* (s.d.); *Il Pantalone Bullo, ovvero, la Pusillanimità coperta* (1693 e poi 1710); *Vita amori, e morte di Sansone* (s.d.) e *Pantalon spetier con le Metamorfosi d'Arlechino per amore* (s.d. ma 1703). Quest'ultimo testo contiene un elenco dei libri che si potevano acquistare presso lo stampatore veneziano Domenico Lovisa che, forse, fu il principale artefice della singolare rinascita della commedia di tipo «ridicoloso». Il documento comprende, oltre a gran parte dei titoli fin qui citati, anche le seguenti opere drammatiche: *Le Sciocchcherie di Gradellino; Il Finto Prencipe; Il Convitato di Pietra; Zenobia à Radamisto; L'Amante fedele; Le disgra-*

zie di Pantalon; Il Capitano Belisario con altre Comedie, & opere del Cicognini; Trufaldin finto Papagallo; L'invidia in corte.

Negli anni fra il XVII e il XVIII secolo, i testi drammatici editi supplirono dunque alle carenze della vita spettacolare di Venezia e svolsero la paradossale funzione di soddisfare aspettative e gusti che derivavano da un'idea di teatro non letteraria e basata su un limitato numero di tipi fissi, sui giochi verbali e sulla frantumazione del discorso e della vicenda in autonomi centri d'attrazione. Certo, per poter valutare obiettivamente il significato e i caratteri di queste produzioni editoriali di consumo, occorrerebbe definire la storia dei testi drammatici editi a Venezia, rilevare al suo interno la posizione occupata da un Lovisa o da un Leonardo Pittoni e procedere quindi a un confronto con l'analoga situazione d'altri centri; ma in assenza d'immediati strumenti di verifica, ci basti rilevare, sulla base degli indizi esposti, che a Venezia si trovava un pubblico di lettori particolarmente attratto dalle forme del teatro comico dell'Arte e che certo in molti condividevano la nostalgia dell'Ivanovich per quei grandi attori che nei decenni precedenti avevano «immortalata la memoria con l'isquisitezza de' propri talenti».

Inquadrati all'interno del loro contesto generale, gli accordi Vendramin-Grimani acquistano il carattere di un'operazione volta ad appianare — beninteso, a fini di lucro — gli squilibri causati dall'eccessivo sviluppo del melodramma, che aveva fatto sì che Venezia, capitale teatrale d'Italia, risultasse alquanto inferiore sotto il profilo del teatro recitato alle corti di Modena, Parma e Mantova [8]. Per risolvere la situazione occorreva attirare comici di valore offrendo loro un migliore trattamento economico e la garanzia di non dover fronteggiare la concorrenza di altre compagnie. Ed è appunto quanto fecero i proprietari del S. Luca e del S. Samuele con gli accordi del 1703.

Come è noto, alcuni fra gli eventi più ricordati dagli studi sul teatro recitato del '700 si svolsero al S. Luca dove, nel 1714, Luigi Riccoboni rappresentò la *Merope* di Scipione Maffei; nel 1753 Carlo

[8] Sull'attività impresariale dei principi regnanti nel XVII secolo v. Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «Arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olshki, 1969; Annamaria Evangelista, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653 circa). Cenni sull'organizzazione e lettere di comici al Granduca*, «Quaderni di Teatro», 7, pp. 169-176, e Siro Ferrone, *La compagnia dei comici «Confidenti» al servizio di Don Giovanni dei Medici (1613-1621)*, «Quaderni di Teatro», 26, pp. 135-156.

Goldoni passò al servizio dei Vendramin; e nel 1770 si stabilì durevolmente la compagnia di Antonio Sacco che, negli anni precedenti, aveva reso nuovamente "di moda" le forme drammatiche proprie ai comici dell'Arte. Di fronte a tale sequenza di eventi tramandati, che contrasta con l'immediata rimozione a cui furono via via soggette le memorie dei contemporanei sul teatro recitato, si è portati a formulare l'ipotesi, per altro assai ovvia, che anche in questo caso la realtà culturale descritta dai testi letterari, e dai tentativi di riforma, sia strettamente connessa al contesto istituzionale di cui fu la manifestazione «estetica».

Ad esempio, i repertori e le forme della drammaturgia francese non sono nemmeno pensabili in quanto fenomeno storico se non in rapporto agli istituti teatrali di Parigi che promuovendo ampie documentazioni a stampa, suscitando testi drammatici e conservando ben precisi stilemi recitativi, fissarono e plasmarono nel tempo le loro particolari tradizioni. Non potrebbe darsi che anche in Italia, nonostante le divisioni territoriali e linguistiche, un'organizzazione teatrale abbia finito con l'acquisire le funzioni di un vero e proprio centro? E sia quindi divenuta un naturale punto di riferimento sia per i comici, che per quella ambigua categoria di intellettuali che sono, nel '700, gli intenditori di teatro?

Già nel 1714, il marchese bolognese Giovan Gioseffo Orsi, uno dei più influenti e significativi conoscitori dell'arte della scena negli anni fra i due secoli, celebrò in Venezia la capitale teatrale d'Italia. Ecco come Orsi, nell'*Avvertimento* annesso alla edizione modenese della *Merope* di Maffei, interpreta il successo ottenuto da tale tragedia sulle scene del S. Luca: «E siccome nel giudizio d'Atene [Jean Racine] considerava l'universale di tutta la Grecia, e in quel di Parigi l'universale di tutta la Francia; così nel giudizio di Venezia, ove ne' tempi di tali spettacoli concorrono genti d'ogni parte d'Italia, può stimarsi compreso il comun giudizio di tutta la nostra Nazione». È interessante osservare come, nella percezione dei contemporanei, la vita spettacolare di Venezia non apparisse soltanto densa, ma anche indicativa del gusto teatrale degli italiani. E se Venezia era effettivamente la capitale teatrale d'Italia, come definire e valutare allora la funzione svolta dalla famiglia Vendramin che, negli anni cruciali del primo Settecento, controllò l'afflusso dei comici a tale centro di vitale importanza?

Per il momento basti aver posto questo nodo di problemi e possibilità, che risponde alla necessità di chiarire preliminarmente lo sfondo e le implicazioni storiche della nostra indagine sull'Archivio Vendramin, di cui torniamo ora ad esaminare i singoli documenti.

In un primo momento la proprietà del S. Luca fece riferimento soprattutto ai comici e alle compagnie che provenivano dai teatri di corte.

Il 16 aprile 1702 i fratelli Vendramin impegnarono per le imminenti stagioni di autunno e carnevale la compagnia di Teresa Costantini detta Diana che, dal 1677 al 1688, era stata al servizio del duca di Modena (e non è quindi identificabile con la Diana di cui dà notizia la «Pallade Veneta» del 1687). Il documento che attesta il passaggio dell'attrice e riporta i nomi dei suoi compagni è un certificato di riscossione. Vi leggiamo: «Habbiamo noi sottoscritti dalli NN.HH. Andrea e fratelli Vendramin ducati doicento Correnti dà 16:4 à conto del nostro Regalo delle Recite dà farsi nel loro Teatro di S. Salvatore l'Autunno e Carnevale iminente [...]». Seguono le firme di Teresa Costantini, Luigi Riccoboni, Francesco Materazzi, Ferdinando Porri detto Leandro, Antonio Costantini, Giovan Battista Guizardi.

Il 10 marzo 1703 i Vendramin assunsero per l'autunno e il carnevale seguenti la compagnia del duca di Mantova diretta dall'attrice Aurelia Colomba Coppa che firma il contratto assieme a Pietro Cotta detto Celio, Giovanni Battista Garelli, Giuseppe Coppa detto Frittello, Guido Rubiara detto Ottavio, Antonio Coppa detto Fulvio, Giovanna Benozzi Sassi detta Gnaccoletta, Giovanni Battista Sassi detto Pasquino.

L'anno dopo, il duca di Mantova, con una lettera inviata al N.H. Vendramin, si impegnò a cedere per l'autunno e carnevale del 1705 una delle sue compagnie di comici, affermando di sapere «quanto sia loro di profitto cotesto suo teatro» [9].

Le attività del 1706 non hanno lasciato alcuna traccia documentaria, poi, il 17 gennaio 1707, si affacciano nuovamente sulla scena i comici del duca di Mantova che «avuta la licenza debita del S.^{mo} di Mantoa si obbligano di recitare tutto l'Autunno e tutto il Carnevale del anno mille settecento e otto nel Teatro di S. Salvatore di questa

[9] *Copia della lettera del duca di Mantova al N.H. Vendramin*, Venezia, Archivio di Stato, *Inquisitori di Stato*, busta 914, fasc. *Teatro di S. Luca*.

Città [...]». Il contratto è firmato dalla sola Aurelia Colomba Coppa.

A partire dal 1708, i Vendramin smisero di contattare delle compagnie già costituite e incominciarono ad assumere i singoli comici, determinando così un ulteriore avvicinamento fra la loro funzione di proprietari e la vita spettacolare del teatro. Prima di esaminare questa seconda fase, vorremmo però aprire una sorta di parentesi in cui poter dipanare le conoscenze implicite negli elenchi di nominativi che abbiamo qui riportati.

Il periodo passato da Luigi Riccoboni nella compagnia di Teresa Costantini detta Diana costituisce una zona opaca nella vita professionale del comico. Ora, siamo invece in grado di stabilire un legame fra questi anni e la successiva carriera di Riccoboni che, nel 1716, inserì nella compagnia formata dietro commissione del duca d'Orléans il comico Francesco Materazzi (o, a seconda dei documenti, Materassi) col quale aveva recitato a Venezia fra il 1702 e il 1703.

Ben più interessante è il documento che rischiara la declinante attività di Pietro Cotta sul quale gli studiosi, fino alla recente, lucida voce di Ferdinando Taviani per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, hanno lungamente ripetuto l'enfatico giudizio di Luigi Riccoboni che, nell'*Histoire du théâtre italien* (1728), indica in lui un primo e sfortunato riformatore del teatro italiano. Com'è noto, le affermazioni dell'*Histoire* non sono convalidate né dagli scritti del Cotta, che dette alle stampe soltanto due opere in prosa, né da altri documenti. La discrepanza fra le tracce lasciate da Cotta e il consapevole progetto di riforma che gli viene attribuito schiude tutta una serie di ipotesi e perplessità che non è qui certo il caso di esporre. Tuttavia, la presenza del comico Giovan Battista Garelli all'interno della compagnia del duca di Mantova consente ora di identificare un'ulteriore soluzione possibile al problema. Garelli, in un secondo momento, si sarebbe infatti trovato nella condizione di comunicare direttamente le idee e le speranze di Pietro Cotta a Luigi Riccoboni col quale lavorò nella compagnia del S. Luca dal 1709 al 1716. In questo caso, il racconto dell'*Histoire* avrebbe retroattivamente trasformato in evento storico un patrimonio di memorie e intenti trasmessi oralmente, come per l'appunto avveniva di norma nella particolare società dei comici.

Torniamo ora al nuovo sistema di gestione teatrale che i Vedramin inaugurarono nel 1708. Il 15 febbraio Carlo Rusca, detto Truffaldino, venne assunto con un contratto individuale che lo obbligava

a recitare fino al 1713 e per le sole stagioni di autunno e carnevale «in quella Compagnia che gli NN.HH. Alvise Vendramin e fratelli scieglieranno per il loro teatro di S. Luca». Tre giorni dopo, il comico Carlo Paghetti, detto Celio, venne assunto per il solo 1709. Il 24 febbraio, Galeazzo Savorini, che Riccoboni ricorderà come uno dei migliori Dottor comici dei suoi tempi, passò al servizio del Vendramin per un solo anno e alle solite condizioni. Il giorno dopo, Giovan Battista Garelli si legò al Teatro S. Luca «per li sei susseguenti anni cioè dal 1709 al 1714». Il 26 febbraio, Gaetano Sacco, detto Coviello, s'impegnò «per il prossimo anno 1709».

Le scritture pervenuteci descrivono la componente maschile della prima compagnia direttamente composta dai Vendramin. Troviamo qui rappresentati i ruoli dell'amoroso (Celio) e delle quattro maschere di cui una, il Coviello, era in grado di svolgere anche le funzioni di drammaturgo. Gaetano Sacco compose infatti numerosi scenari che, come afferma il Piazza nel *Teatro*, venivano ancora recitati a quarant'anni dalla sua morte.

Quando, il 25 aprile 1709, Luigi Riccoboni tornò al servizio dei Vendramin insieme alla moglie Elena Balletti, il nuovo sistema gestionale era ormai consolidato, come risulta dal fatto che, questa volta, anche il celebre amoroso venne assunto con un contratto individuale. Vi leggiamo:

> Con la presente scrittura s'obbligano il Sig. Alvise Riccoboni detto Lelio e la Sig. Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia Comica sua consorte per li sei anni prossimi. Cioè 1710 sino 1715, inclusive, cioè e Autunno e Carnevale recitar in quelle Compagnie che N.H. Alvise Vendramin e Fratelli sceglieranno per il loro Teatro di S. Luca con i soliti riconoscimenti di onorario, caveghe, et altro [...].

Il fatto che il contratto di Riccoboni non si differenzi da quello degli altri comici del S. Luca, evidenzia l'importanza dei proprietari senza il cui appoggio non si sarebbero potuti realizzare i celebrati allestimenti tragici dell'*Ifigenia* (1711) di Pier Jacopo Martello e della *Merope* (1714). In definitiva, le attività di Luigi Riccoboni dal 1709 alla partenza per la Francia (1716) corrisposero a due distinti statuti professionali. Durante le stagioni di autunno e carnevale, il comico svolgeva la funzione di primo amoroso presso la compagnia del Teatro S. Luca, durante quelle di primavera ed estate, girava con una formazione propria nei centri di terraferma dove, dietro invito del mar-

chese Maffei, sperimentò scenicamente, prima di riproporli a Venezia, i testi tragici di Martello e dello stesso Maffei.

Nel 1713, i Vendramin impressero un'ulteriore svolta alla gestione del S. Luca e incominciarono a vincolare i comici scritturati anche per le stagioni di primavera ed estate, durante le quali la compagnia del teatro avrebbe toccato le piazze di terraferma decise dalla proprietà. Il primo documento che attesta tale mutamento è il contratto con cui Galeazzo Savorini si impegnò a recitare al S. Luca «per anni tre sempre seguenti cioè dall'anno presente 1713 sino l'anno 1715». Vi leggiamo:

> In questi anni doverà il Sign. Galeazzo Sudetto dipendere intieramente in tutto e per tutto, e per scielta delle Piazze per la Primavera et Estate, e nella alterazione della Comp.ª nel numero delle Parti della medesma e in qualunque altra cosa imaginabile dall'intero arbitrio delli detti NN.HH. in qual si voglia cosa e in qual si voglia tempo.

Nel marzo dello stesso anno, vennero assunti, per periodi diversi ma alle stesse condizioni, anche Giovan Battista Garelli, Giuseppe Balletti detto Mario e Giovanni Bissoni detto Finocchio. Fa eccezione il contratto del 4 ottobre 1714, col quale la proprietà si assicurò con largo anticipo rispetto alla scadenza del precedente accordo la preziosa collaborazione dei coniugi Riccoboni che vennero lasciati liberi di gestire a loro arbitrio le stagioni di primavera ed estate:

> Con la presente scrittura privata s'obbligano il Sig. Alvise Riccoboni detto Lelio et la Sign.ª Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia Comica sua Consorte per li sei anni in avenire che principieranno 1716 sino 1721 inclusive cioè e Autunno e Carnevale recitare in quelle Compagnie che NN.HH. Vendramin e Fratelli sceglieranno per il loro Teatro di S. Luca.

L'organizzazione teatrale assestata dai Vendramin presenta, intorno al secondo decennio del secolo, una struttura ormai definitiva; essa comprendeva al suo esterno una rete di corrispondenti che facilitava i rapporti con gli attori e i teatri degli altri centri italiani, e istituiva al suo interno una compagnia stabile in cui i comici di secondo piano ruotavano intorno ad alcuni personaggi centrali scritturati a lungo termine (come, ad esempio, Luigi Riccoboni, Giovan Battista Garelli, ecc.).

In questo quadro d'insieme la proprietà assumeva i comici, sceglieva le piazze di terraferma e svolgeva inoltre funzioni analoghe a quelle del potere giudiziario, e cioè dirimeva le liti fra gli attori e si riservava il diritto di punirli retrocedendoli di ruolo, licenziandoli, oppure — nel caso fosse stato un comico a rompere per primo il contratto che lo legava al S. Luca — ostacolandone il più possibile l'assunzione presso altre compagnie.

Tutte le varie incombenze accumulate e svolte dalla proprietà teatrale nel corso della gestione diretta del S. Luca, vennero infine esplicitate nel contratto d'affitto del teatro alla compagnia di Antonio Sacco (28 agosto 1769), probabilmente al fine d'evitare l'insorgere d'una imbarazzante sovrapposizione di ruoli. Nel secondo «Capitolo» di quest'importante documento leggiamo:

> Non averanno gli accennati NN.HH. Vendramini Padroni presenti, e quelli che potessero nel corso degli detti anni sei subentrare, alcuna ingerenza nella Compagnia del Sacco suddetto né nella direzione della scena, né nella scelta, o metodo delle Rappresentazioni da recitarsi, né nel sciegliere o licenziare Personaggi Comici, o subalterni, e ciò per oviare quelle inquietudini, e quelle malle intelligenze, che sogliono succedere nelle Comiche Compagnie, né nelle disposizioni delle Piazze di Terra Ferma, né ascolteranno lagnanze, a talché debba restare il sopradetto Signor Antonio Sacco sciolto da ogni, e qualunque soggezione in ciò che attiene la direzione, condotta della Scena, Compagnia, Rappresentazioni, e cose tutte sopradette, salva la protezione, e assistenza dell'Eccma: Casa Vendramin Padrona nelle occasioni, che alcuni Personaggi componenti la Comica Compagnia del Sacco, o fossero con malizia sedotti d'altra Compagnia, o volessero unirsi ad altre Compagnie per far dispetto alla sua, posta sotto l'ombra del Validissimo Patrocinio Vendramin, il che si promette da predetti NN.HH. non solo, ma si promette tutta la prottezione, e assistenza dentro però a' giusti limiti in tutti que' casi, che verrà richiesta dal Signor Sacco Capo di Compagnia, e resta pure la facoltà alli sudetti NN.HH. Padroni di sciegliere quegli Agenti, che riguardano al loro particolare interesse per la riscossione de' Palchi, e Scagni, e Botteghini di loro raggione [...].

Il ruolo dell'innamorato e quattro «Primi Amorosi» del Teatro di S. Luca (Luigi Riccoboni, Bonaventura Navesi, Pompilio Miti e Antonio Franceschini)

L'organizzazione del Teatro S. Luca, per quanto articolata e funzionale, non contemplava alcun ruolo che fungesse in modo evidente da tramite fra l'attività professionale della compagnia e la proprietà. L'assenza di tale funzione risalta dal confronto con l'assetto organiz-

zativo del S. Samuele dove i Grimani, in seguito allo scioglimento degli accordi del 1703, stabilirono fra sé e i comici una direzione dotata d'ampi poteri, sulla quale sono pervenuti alcuni indizi documentari.

Innanzitutto, l'autorità del direttore veniva ufficialmente imposta dalle clausole d'assunzione, come risulta dal contratto del 15 marzo 1746 (conservato anch'esso all'Archivio Vendramin) col quale il comico Francesco Grandi si legò per dieci anni consecutivi ai fratelli Grimani:

> Con la presente privata scrittura [...] si obbliga il Sig. Fran.co Grandi detto Maiani di servire li NN.HH. Sig.ri Michele, e Fratelli Grimani nella loro Compagnia Comica in figura di secondo Moroso assoluto nelle Commedie, siccome di ricevere quelle Parti nelle Opere che gli saranno destinate dal Direttore della Compagnia per anni dieci prossimi venturi [...].

Nicola Mangini, nel suo già citato *Per una storia dei teatri veneziani. Problemi e prospettive*, definisce la forma di conduzione dei teatri della famiglia Grimani, facendo riferimento al ruolo che vi svolgeva il «direttore artistico»:

> Una forma particolare di conduzione fu quella che potremmo chiamare «mista», cioè quella adottata per un certo periodo dai Grimani, i quali avevano ritenuto opportuno, nel '700, distinguere le mansioni amministrative, che essi preferirono esercitare direttamente, da quelle artistiche, cioè l'organizzazione e l'allestimento delle stagioni comiche e musicali, affidate a un direttore (tale incarico svolse, ad esempio il Goldoni nei due teatri Grimani di S. Samuele e di S. Giovanni Grisostomo).

In seguito, queste considerazioni, che hanno comunque il merito d'indicare la possibilità d'una classificazione teatrale basata sui diversi modi della produzione scenica, vennero prudentemente escluse dallo stesso Mangini dalla versione definitiva del suo studio sui teatri di Venezia (1974). La scelta è senz'altro giustificata; la direzione delle «stagioni comiche» e quella delle «stagioni musicali» erano infatti due attività distinte che implicavano ognuna una diversa gamma di conoscenze e capacità professionali. Quando Goldoni entrò in contatto con gli attori del Teatro S. Samuele (1734), il direttore della compagnia era Giuseppe Imer che, a quanto risulta dalla prefazione al tomo XII delle *Commedie* edite da Pasquali fu anche il primo ad esercitare con autorità tale ruolo. Scrive Goldoni:

[Imer] sarebbe stato eccellente per i Caratteri, ma in quel tempo non erano in credito le Commedie di cotal genere, e come gl'Intermezzi erano stati abbandonati dagl'Impresari delle Opere in musica, per sostituirvi i gran Balli, pensò [egli] d'introdurli nelle Tragedie, rappresentate dai Comici. Ciò gli riuscì a meraviglia; ed egli, unito a due Donne da lui instruite, facevano la principale fortuna di quel Teatro, e gli riuscì col suo merito e colla sua condotta di guadagnar l'animo e la confidenza del Cavalier proprietario, il quale gli conservò non solo gli onori e gli utili di primo Amoroso, ma lo fece Direttore e quasi dispotico della Compagnia.

Nello stesso periodo, il direttore delle «stagioni musicali» del S. Samuele e del S. Giovanni Grisostomo era l'anziano letterato napoletano Sebastiano Biancardi (pseud. Domenico Lalli).

Non appena passato al servizio dei Grimani, Carlo Goldoni non svolse dunque delle mansioni direttoriali, ma s'addossò, formando così il germe di una nuova professione, tutta una serie di attività drammaturgiche che, in precedenza, erano state saltuariamente svolte da Giuseppe Imer, dall'avvocato veneziano Antonio Gori (autore di alcuni intermezzi), da Domenico Lalli, che ridusse ad uso dei comici almeno un dramma per musica (*L'Epido*, Venezia, s.n.t., 1732), e dai letterati con cui la compagnia veniva in contatto durante le stagioni di primavera ed estate. I rapporti fra i comici e gli aggregati culturali dei centri urbani potrebbero costituire l'argomento di un capitolo a parte, in questa sede basti ricordare l'influsso dell'ambiente veronese guidato da Maffei su Luigi Riccoboni e il vasto repertorio di introduzioni e ringraziamenti, spesso dialogici e quasi goldoniani, che il letterato ferrarese Girolamo Baruffaldi scrisse ad uso degli attori di professione [10]. Nell'insieme, questi sporadici contatti costituiscono un importante fenomeno che consentì ai comici di ampliare le «doti» drammaturgiche delle compagnie senza dover ricorrere a dei letterati di professione; il modo in cui avvenivano risulta con immediatezza da un brano di Lorenzo Da Ponte:

Capitò intanto a Gorizia una buona compagnia comica. Volevano gli amici e fautori miei ch'io componessi un dramma ed una tragedia per quella, ma, non avendo mai scritto pria pel teatro, non osai cimentarmi [...]. Ho dovuto tuttavia, ad istanza di nobil matrona, condiscendere di fare la traduzione d'una tragedia tedesca, che non si recitò che due sere, non so se per difetto dell'originale o mio. Per rimediar un poco a questa caduta, diedi alla medesima compagnia *Il conte*

[10] G. Baruffaldi, *Opistographa*, Ferrara, Bibl. Comunale, ms. Cl. I, 557; *Prologhi e commiati teatrali*, Modena, Bibl. Estense, ms. Campori 1960.

di Warwick, tragedia francese, tradotta parte dal mio fratello e parte da me; e questa piacque assai più [11].

Solo nel 1737, Carlo Goldoni, ansioso di integrare con una posizione più definita e remunerata quella sua particolarissima occupazione di drammaturgo, sostituì Domenico Lalli nel ruolo di «direttore dei Teatri» che, in sostanza, implicava la preparazione scenica dei cantanti e l'adattamento dei libretti alle esigenze dell'impresa.

L'organizzazione del Teatro S. Luca non comprendeva invece, né un direttore di compagnia come Giuseppe Imer, né un drammaturgo integrato ai comici quale Carlo Goldoni che, nei *Mémoires*, traccerà poi un'efficace sintesi del contesto lavorativo presieduto dalla famiglia Vendramin: «Passai dal teatro di Sant'Angelo a quello di S. Luca, dove non c'era direttore; gli attori spartivano gli incassi e il proprietario della sala, che godeva del beneficio dei palchi, accordava loro delle pensioni proporzionate al merito o all'anzianità».

A un più attento e circostanziato esame, i documenti dell'Archivio Vendramin individuano, quale punto di riferimento per gli attori e necessario tramite fra la compagnia e la proprietà teatrale, il ruolo del primo amoroso. Come vedremo, questa informazione emerge con tutta l'incisività e l'evidenza del dato acquisito. Prima di riepilogare il nostro percorso fra lettere e contratti, resta però da verificare se l'organizzazione del Teatro S. Luca abbia riprodotto al suo interno uno schema di rapporti generalmente praticato (ma ora ignoto), o approntato un'isolata forma di equilibrio fra la proprietà e gli attori.

Senza pretendere di presentare niente più d'un insieme di ipotesi e dati di valore puramente indicativo, esporremo qui i rari dati sull'argomento, esaminando via via la posizione istituzionale del primo amoroso all'interno delle compagnie, le sue funzioni nell'ambito delle commedie all'improvviso e — beninteso, in termini esclusivamente quantitativi e percentuali — i testi letterari editi dagli attori che ricoprirono questo ruolo.

Goldoni, nella prefazione al tomo XIII dell'edizione Pasquali, descrive minutamente la compagnia del Teatro S. Samuele. In questo

[11] L. Da Ponte, *Memorie*, ed. moderna a cura di Cesare Pagnini, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 73-74.

celebre brano, il commediografo distingue il «Primo Amoroso di titolo» dal «Primo Amoroso in esercizio»:

> Primo Amoroso di titolo e per onore il prefato Giuseppe Imer, Direttore della Compagnia, ed Attore assai comico e caratteristico per gl'Intermezzi. Non sapea di musica; ma [...] suppliva al difetto della scienza e della voce coll'abilità personale, colle caricature degli abiti, e colla cognizion dei caratteri che sapea ben sostenere. Primo Amoroso in attuale esercizio Antonio Vitalba Padovano, comico il più brillante, il più vivo che siasi veduto sopra le Scene.

Giuseppe Imer era, in scena, un caratterista e, rispetto alla compagnia, il direttore; a quali funzioni si riferiva dunque il titolo di «Primo Amoroso»?

Anche nella compagnia Medebac tale titolo era detenuto dal capocomico nonostante questi, esattamente come Imer, eccellesse nei caratteri ridicoli. Questa volta, la fonte dell'informazione è Pietro Chiari che, nel romanzo *La commediante in fortuna o sia memorie di madama N.N. scritte da lei medesima* adombrò le vicende biografiche di Teodora Raffi e tracciò un'ampia ma superficiale descrizione della compagnia di Girolamo Medebac, indicato come il Signor di Marbele. Scrive Chiari: «Il Signor di Marbele, Capo, e Direttore di quella truppa, esercitava in essa le parti di primo uomo; ma il suo forte si era nel rappresentare le più ridicole caricature» [12].

Questi casi ci sottopongono degli assetti organizzativi di cui è praticamente impossibile stabilire il periodo di formazione o il grado di rappresentatività rispetto alla struttura generale delle compagnie; ma che, in cambio, intrecciano un indispensabile reticolo di confronti. Una volta inserita al suo interno, la funzione esercitata dal primo amoroso al Teatro di S. Luca risulta meno isolata e consente d'individuare per via d'ipotesi i compiti extra-scenici attribuiti a tale ruolo nelle compagnie di Imer e Medebac.

Nell'organizzazione predisposta dai Vendramin, i primi amorosi gestivano le finanze della compagnia, e cioè, anticipavano somme, firmavano fatture e trattavano di persona l'acquisto o l'affitto dell'attrezzeria scenica; è dunque probabile che Imer e Medebac detenessero tale titolo poiché, forti della loro autorità di direttori, avevano avocate a sé anche le incombenze di carattere economico. Va qui indica-

[12] P. Chiari, *La commediante in fortuna*, Parma, Filippo Carmignani, 1763, vol. I, p. 121.

to che, nella prospettiva d'una storia delle strutture del teatro recitato, l'unificazione dei ruoli gestionali esercitati dal primo amoroso e dal direttore potrebbe figurare come premessa o sintomo dell'organizzazione capocomicale delle compagnie che risulterà poi in modo evidente nella seconda metà del secolo [13].

Altrettanto frammentarie sono le informazioni che riguardano le funzioni sceniche del primo amoroso, al quale, a quanto pare, spettava una sorta di controllo generale dell'azione drammatica nel corso della produzione delle commedie all'improvviso.

Come è noto, gli spettacoli dell'Arte (sia che fossero commedie o opere serie) presentavano due categorie di personaggi: i ridicoli e i gravi. Pier Maria Cecchini, in un suo testo manoscritto intitolato *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, avverte che le parti ridicole

> quantunque dilettino, molte volte però rompono il filo della Commedia, e fanno così le lor digressioni dimenticare il soggetto all'ascoltante onde ne nasce una conclusione fiacca [...] sì che dee chi si diletta di far parte ridicola, haver rigguardo che il motteggiar non vuol disgiungersi, ò allontanarsi dal sentiero che tien la Comedia: ma caminar con esso acciò non si smarrisca il soggetto. Devono anche questi tali havertire di non romper (per dar luogo alle lor facenzie) qualche bel discorso, ò concetto ch'una parte grave havrà di già principiato, perché se diletta a cento ignoranti, offende dieci intendenti [...] [14].

I suggerimenti di Cecchini individuano una relazione conflittuale fra le improvvisazioni delle maschere e lo svolgimento fabulistico della commedia che consisteva, di norma, nelle peripezie amorose delle parti serie. Nel brano, l'autore non prende in considerazione la possibilità di limitare dall'esterno la libertà delle parti ridicole e affida la conservazione del soggetto all'autocontrollo di queste ultime. D'altra parte il *Discorso* di Cecchini, come il più tardo e ampio trattato di Perrucci *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699), era diretto ai dilettanti e non aveva alcun interesse a divulgare la fluida meccanica produttiva delle compagnie professionali, di cui l'attore aveva profonda e dolorosa esperienza (si ricordino al proposito i contra-

[13] Cfr. Giovan Battista Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi*, Roma 1919, pp. 22-24.

[14] Il *Discorso* di Cecchini si trova pubblicato in *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di Vito Pandolfi, Firenze, Sansoni, 1958, IV, pp. 78 ss.

sti del Cecchini col Martinelli e gli Andreini). Basta però invertire i termini del discorso e addebitare la difesa del soggetto alle parti gravi, per scorgere negli innamorati l'effettivo perno intorno al quale ruotavano le disparate attrazioni dei comici dell'Arte.

L'attività di "drammaturgo in scena" svolta dal primo amoroso risulta esplicitamente da almeno un documento. Si tratta di un brano del trattato intorno all'arte poetica composto dall'austero filosofo e scienziato bolognese Francesco Maria Zanotti. Lo Zanotti era figlio del comico Giovanni Andrea, a lungo primo amoroso della Comédie Italienne col nome di Ottavio, è quindi probabile che le originali informazioni da lui prodotte trasmettano una remota memoria familiare. Scrive lo Zanotti:

> [...] perché rivolgendosi per lo più la favola intorno alle vicende de gl'innamorati, sta ad essi principalmente di ben condurla, e conservarne l'ordine; il che facendo, se aprono un largo campo alle astuzie di brighella, o alle gofferie di arlicchino, mostrano destrezza, e piacciono non per quello, che fanno o dicon'essi, ma per quello che fanno dire a gli altri [15].

Nel gergo dei comici, questa particolare funzione del primo amoroso veniva detta «giocar le Maschere». La divulgazione di questo piccolo segreto del mondo attorico spetta a Carlo Goldoni che, nella citata prefazione al tomo XII dell'edizione Pasquali, scrive: «[Antonio Vitalba] parlava bene e con una prontezza ammirabile, e niuno meglio di lui ha saputo, come dicono i Commedianti, giocar le Maschere; cioè sostenere le scene giocose colle quattro *Maschere* della Commedia Italiana, e farle risaltare e brillare».

L'esame dell'attività letteraria degli innamorati contribuisce a definire, questa volta su una base documentaria estesa e probante, il differente statuto professionale di tale ruolo.

Circa cinquanta, fra gli attori trattati da Francesco Bartoli nelle *Notizie istoriche de' comici italiani* (Padova 1781-2), stamparono dei loro testi. Fra il '500 e il '600 troviamo rappresentati in questa categoria un po' tutti i ruoli dell'Arte; accanto all'importantissimo gruppo degli innamorati (fra cui ricordiamo Giovan Battista Andreini, Niccolò Biancolelli, Flaminio Scala), abbiamo quelli altrettanto rile-

[15] F.M. Zanotti, *Dell'Arte Poetica Ragionamenti Cinque*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1768, p. 182.

vanti delle parti ridicole (Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri, Angelo Costantini, Gaetano Sacco), dei capitani (Francesco Andreini, Silvio Fiorillo, Fabrizio Fornaris, Francesco Manzani, Aniello Soldano) e delle attrici (Isabella Andreini, Brigida Bianchi, Orsola Biancolelli, Brigida Fedeli, Angiola d'Orso).

Nel '700 il panorama si semplifica in modo radicale: spariscono le attività letterarie dei capitani, le attrici scrittrici si restringono alla sola Elena Balletti Riccoboni e le parti ridicole vengono rappresentate da personaggi di scarso spicco, come il Pantalone Giovan Battista Rotti, traduttore di Beaumarchais, o l'Arlecchino Andrea Rossi autore di un'infelice tragedia in versi martelliani, *La Giuditta*. Restano a dominare la scena gli innamorati: Luigi Riccoboni, Pietro Andolfati, Domenico Bassi, Leopoldo Maria Scherli, lo stesso Francesco Bartoli, Camillo Friderici, ecc. A proposito del Friderici, vale la pena ricordare che Bartoli si riferisce a questo attore come al «più virtuoso comico che *avesse* in oggi l'arte comica». Dalla voce biografica risulta poi che il primato non era affatto dovuto all'abilità attorica del Friderici (al quale non erano «stati interamente concessi que' doni, che fanno un Comico sulle scene risplendere»), ma bensì ai suoi meriti di autore tragico. Luigi Rasi, ne *I comici italiani*, riporta non senza imbarazzo i dati offerti dal Bartoli e ammette di non essere a conoscenza di alcun'altra notizia sul Friderici che, a partire da questo momento, sparisce dall'attenzione degli studiosi. Eppure, come risulta dal confronto dei dati biografici, Camillo Friderici va identificato con il celebre Camillo Federici che, passato in veste di drammaturgo al servizio della compagnia Pellandi, divenne, intorno al 1787, uno degli autori più rappresentati dai comici italiani.

Il ruolo dell'amoroso oscillava fra l'attività scenica e la produzione letteraria; talvolta le due tendenze coesistevano, talaltra la seconda prevaleva sulla prima determinando così la definitiva trasformazione dell'innamorato in autore di mestiere. Analogo al caso di Federici è quello di Gaetano Fiorio che fu interprete tragico di valore, autore di numerosi drammi di vario genere e, forse, anche ricercato coordinatore di allestimenti scenici, nel caso si riferisca alla sua assenza l'originale condizione imposta, nel maggio del 1780, dai Presidenti del Teatro Nuovo di Padova al capocomico Girolamo Medebac che negli anni precedenti si era per l'appunto separato da Fiorio, restato al Teatro di S. Angelo con la compagnia di Carlo Battaglia:

Resta finalmente stabilito ed accordato, che nella Compagnia, che sarà per condurre il pred.to Girolamo Medebac, abbia ad esservi un valente Primo Uomo, onde siano più nobili ed esatte le Rappresentazioni [...] [16].

Passati i tempi "eroici" in cui delle parti ridicole, come Cecchini o Barbieri, avevano contrapposto alla società la propria cultura di attori, gli innamorati settecenteschi sembrano gestire per un tacito accordo i rapporti delle comunità attoriche con l'editoria e i letterati, e, nell'insieme, restituiscono l'immagine di un mondo dell'Arte come addomesticato e imperniato, in un delicato gioco di equilibri, al suo ruolo più ambiguo, l'unico che gli consentisse di far fronte al mutato sentire dei tempi senza modificare le proprie radicate strutture.

Al Teatro S. Luca l'importanza del ruolo di primo amoroso risulta oggi offuscata dalla notorietà di uno dei suoi primi detentori: Luigi Riccoboni. Negli anni che vanno dal 1709 al 1716, le scelte della compagnia formata dai Vendramin vennero fortemente condizionate da questo celebre attore, la cui posizione preminente non risalta certo dal contratto, ma piuttosto, sul versante pubblico, dall'esclusività della fama acquisita in seguito agli spettacoli tragici allestiti al S. Luca, e su quello dei minuti indizi documentari, dal fatto che fosse Riccoboni a ordinare e a pagare l'attrezzeria occorrente per il teatro.

Forse, l'attore conquistò una posizione differenziata rispetto a quella degli altri comici grazie alle proprie particolari capacità intellettuali, letterarie e sceniche, comunque sia la nuda struttura di questo assetto istituzionale si traduce nel dato che, al Teatro S. Luca, le funzioni organizzative, drammaturgiche e artistiche proprie d'una direzione teatrale, vennero esercitate per un certo periodo di tempo dal primo amoroso della compagnia.

Quando, nel 1716, Riccoboni partì per la Francia, i proprietari dovettero cercare un attore in grado di sostituirlo in tutte queste impegnative mansioni. In un primo momento si rivolsero a Pompilio Miti detto Ottavio che in una lettera di risposta, inviata da Firenze il 14 novembre 1716, si dichiarò disponibile ad essere assunto «per il solo termine di un anno, acciò finito tal termine [...] non [avesse] a soffrir il rossore di essere licenziato». La condizione risultò inaccettabile ai Vendramin che, col contratto del 14 novembre 1714, pensavano di es-

[16] Documento citato in Bruno Brunelli, *I Teatri di Padova*, Padova, Libreria A. Draghi, 1921, p. 184.

sersi assicurati la collaborazione di Luigi Riccoboni fino al 1721 e ora si preoccupavano di garantire al loro teatro una gestione artistica continuata. Al posto di Miti, venne assunto il comico Bonaventura Navesi detto Ottavio. Neppure il suo contratto distingue la posizione dell'innamorato da quella degli altri comici:

> Si dichiara con la presente privata scritta [...] che il Sign. Bonaventura e la Sign. Augusta Marito e Moglie Navesi detti Ottavio e Clarice Comici si obbligano di Recitar per anni sei sempre seguenti. Cioè dall'anno 1716 sino anno 1721 [...] in quella compagnia che sarà destinata dalli NN.HH. Alvise Vendramin e fratelli.

Né il Bartoli, né il Rasi fanno alcuna menzione a Bonaventura Navesi che, di fatto, fu il diretto continuatore dell'opera di Riccoboni, sia perché prese il suo posto al Teatro S. Luca, sia perché continuò ad allestire dei testi di carattere tragico.

Le attività dei due attori presentano alcune analogie dovute all'identico contesto operativo, ma differiscono profondamente sotto il profilo dei rapporti con le classi "colte"; Riccoboni fu infatti indotto a sperimentare i generi della drammaturgia classica da quegli stessi intellettuali che ne organizzarono la rinascita al livello del contesto letterario nazionale, mentre Navesi seguì le indicazioni d'una moda ormai in regresso, servendosi a questo scopo delle opere di autori culturalmente organici alle esigenze del teatro professionale. Gli allestimenti seguiti alla sua assunzione sono documentati da tre testi editi.

Nel 1716 i comici del Teatro S. Luca rappresentarono una tragedia in prosa del veneziano Giambattista Abati, dal titolo *Empietà castigata nella caduta di Domiziano* (Venezia, Carlo Buonarrigo, 1716). L'anno seguente venne allestita l'*Antigona* (Venezia, Marino Rossetti, 1717) che il librettista Anton Maria Lucchini aveva ricavato da un precedente testo del marchese Pier Maria Suarez. La dedica della tragedia al «Sig. Co: Marescial di Sculembugh Generale in Capite della Serenissima Repubblica di Venezia» è firmata da Bonaventura Navesi e Giovan Battista Garelli che, nel susseguente avviso al *Cortese Lettore*, dichiararono di essere stati i committenti dell'opera:

> Eccoti un parto dell'erudita Penna dell'illustriss. sig. ab. A.M.L. Per comando però dell'Autore medesimo dobbiamo assoggetare al tuo discreto riflesso essere la presente Tragedia stata fatta a nostre suppliche nel breve corso di quattro settimane.

Nel 1721, Navesi rappresentò e fece pubblicare l'*Ezzelino* (Venezia, Luigi Valvasense, 1721) del noto letterato ferrarese Girolamo Baruffaldi che disapprovò tempestivamente l'iniziativa editoriale. L'episodio è descritto nel tomo XXXIV del «Giornale de' Letterati d'Italia» che documenta, fra l'altro, il buon esito dello spettacolo:

> Nell'autunno dell'anno 1721 si recitò in Venezia, nel teatro detto di San Salvadore, una tragedia intitolata *Ezzelino*, e vi fu molto applaudita. Bonaventura Navesi, uno di que' comici, che avuta aveala dal Sig. Girolamo Baruffaldi, che n'è l'autore, in dono, quivi la fe stampare per Luigi Valvasense. Ma o per la non molta perizia dell'impressore, o per la lontananza del poeta, o qualunque altra stata siane la cagione, riuscita essendone la stampa non a pieno corretta, si risolse l'autore a farla [...] ristampare [a Ferrara] dal nostro Pomatelli, nella medesima forma di ottava [...].

Non va inoltre esclusa la possibilità che in questo periodo siano stati rappresentati al S. Luca anche dei testi di Navesi, che pubblicò almeno un'opera in prosa, *L'Aristomene* (Modena, Bartolomeo Soliani, 1714).

Il 30 aprile 1721 il contratto del comico venne prorogato fino al 1723; nell'autunno di quell'anno, Navesi realizzò un allestimento particolarmente impegnativo e costoso di cui abbiamo notizia dalla lettera inviata ad Alvise Vendramin il 13 marzo 1723:

> [Vi prego di darmi] per il latore, che è il mio servitore Ducati venti, quali serviranno per soddisfare col silenzio a quello che con troppa prodigalità ho speso nel passato autunno nel mettere in scena con magnificenza tal una cosa, che hanno dato lustro al teatro, ma nonostante non sono state capaci di farmi guadagnare l'animo de' compagni, e sarei per dire nemmen quello del Padrone, sebbene voglio credere che questo averrà ben valutato la mia attenzione, che ho avuto per il decoro del teatro [...].

Appare probabile che le tensioni con la proprietà siano poi sfociate in alcune, non meglio precisate, scorrettezze del comico che, dopo il 1723, lasciò il S. Luca e partì per la Spagna. Nel 1726, Navesi, tornato nel frattempo a Venezia, ottenne presso il teatro Grimani di S. Samuele un ingaggio di due anni, per il quale fu necessario richiedere ai fratelli Vendramin un atto di formale permissione, dal quale, fra l'altro, risulta la brusca interruzione dei rapporti fra il comico e la proprietà del S. Luca:

Nonostante le cose successe nella partenza di Bonaventura Navesi per la Spagna, e le giuste pretese del N.H. Alvise Vendramin di farsi render raggione dal med.mo Bonaventura per detti sucessi il sudetto N.H. Vendramin sorpassando l'ordine e il merito degli stessi permete al sudetto Bonaventura d'incontrar l'onore di servir alli NN.HH. Vincenzo e fratello Grimani fu di Gio: Carlo [...].

Nel 1724, i Vendramin, tornati ai propositi originari, assunsero Pompilio Miti e la moglie Vittoria per quattro anni consecutivi.

I Miti sono succintamente ricordati da Bartoli, da Gianvito Manfredi [17] e da Scipione Maffei che, nel trattato *De' teatri antichi e moderni* (Verona 1753), si riferisce alle doti morali di Pompilio, trascurandone affatto l'attività di attore: «[...] il ben noto Sig. Pompilio Miti, [...] abbandonata la Comica Professione vive in abito ecclesiastico da molto tempo, e a secondar tal' inspirazione fu più volte dal medesimo [marchese Maffei] animato e sollecitato» (p. 5). Eppure, Miti, non solo tenne l'incarico che era stato di Luigi Riccoboni, ma, come questi, svolse di comune accordo con intellettuali di grande prestigio una precisa strategia culturale che avrebbe potuto costituire in modo riconosciuto ed evidente la diretta continuazione della rinascita tragica del primo Settecento, se l'attore fosse stato in grado di affermarne e difenderne il valore storico con saggi e memorie edite.

Nel 1720, Pompilio Miti e i suoi compagni rappresentarono la *Demonice* del letterato veneziano Giambattista Recanati, dapprima nella casa dell'autore (14 marzo), poi nel palazzo Tron a Sant'Eustachio (17 aprile), a Ferrara (20 maggio) e, infine, durante gli ultimi giorni della stagione di carnevale dell'anno seguente, al Teatro S. Luca (8 e 9 gennaio) — col quale non è possibile verificare che genere di rapporti intrattenessero.

La tragedia riscosse un successo che sembrò rinnovare quello della *Merope* al cui autore venne significativamente dedicata la seconda edizione dell'opera [18].

In questo caso, però, la funzione svolta dai comici venne rigorosamente taciuta. Il «Giornale de' Letterati d'Italia» (tomo XXXIII, parte 2, pp. 538-540), nel riferire delle recite, si sofferma più che sullo spettacolo sugli spettatori presenti, fra i quali figurava, alla replica data nel palazzo della famiglia Tron, «il Sereniss. Francesco d'Este,

[17] G. Manfredi, *Discorso sopra l'attore in scena*, Verona 1746, p. 61.

[18] Cfr. la dedica di Giuseppe Manni a Scipione Maffei in G. Recanati, *Demonice*, Firenze, Giuseppe Manni, 1721.

Principe ereditario di Modana, con pubblico invito di tutta la nobiltà». E l'abate Girolamo Lioni, nella *Prefazione* annessa all'edizione fiorentina (1721), attribuisce l'allestimento della tragedia a dei dilettanti, vale a dire, all'autore stesso e a quei «Cavalieri, ch'erano quivi destinati a trattenere [il Principe Ereditario di Modana]».

La presenza dei comici in tutte le riprese veneziane risulta unicamente dall'avviso *Al lettore* che Miti collocò in testa alla prima edizione della *Demonice*. Il comico, in questo brano, si mostra consapevole del fatto che la corrente pratica spettacolare dell'Arte e gli allestimenti tragici si riferivano a due differenti nozioni di teatro; e cioè, riconosce che in quest'ultimo genere di spettacoli, principalmente volti a dimostrare l'attuabilità d'un teatro di parola, gli applausi non venivano tanto rivolti agli attori «ma alle cose che *dicevano*»; e avverte inoltre tutti i mutamenti prodotti dall'emergere del ruolo dell'autore che durante le prove avanza richieste «impossibili da appagare», nel corso delle recite «mette in apprensione i comici» stando con loro dietro le quinte, e che in seguito propone continui tagli e aggiunte, invece di lasciare che la compagnia assimili e memorizzi lo spettacolo allestito. Scrive Miti: «[...] non saprei dire quant'egli l'abbia ripulita, e le intere scene mutata, così che non picciola fatica è a noi costata nel dimenticare quello che v'hà levato, e nel dire quello che di nuovo v'hà aggiunto» [19].

Fra le righe, traspare l'insofferenza del comico per tutte quelle novità che turbavano i ritmi del mestiere, eppure Miti seppe comprendere meglio del nobile pubblico della *Demonice* che con il ripristino dei generi e della drammaturgia letteraria si profilava una teatralità che richiedeva un'attenzione continuata ed escludeva quindi quello stato di promiscuità con il contesto sociale che caratterizzava gli spettacoli dell'epoca:

> Nulla dirò della magnificenza con cui fù esposta, sì per l'illuminazione sia per i suoni, come pel continuo corso de' rinfreschi che ad ogni atto uscivano, il che come fece spiccare la solita inducibile generosità veneziana, così interrompeva con la troppa dilazione il filo della Tragedia. Ciò però non ostante (il che per somma riprova della perfezione della medesima dee riputarsi) ella talmente con applauso fu ricevuta, che convenne all'Autore avanti che terminata ella fosse sottrarsi alle congratulazioni.

[19] G. Recanati, *Demonice*, Venezia, Marino Rossetti, 1720.

Durante la stagione estiva del 1724 Miti svolse a Verona un'attività spettacolare che, per così dire, concluse il rapporto di collaborazione fra Luigi Riccoboni e Scipione Maffei.

Se Riccoboni, intorno al 1710, aveva sperimentato l'agibilità scenica delle tragedie cinquecentesche appositamente adattate dal letterato veronese, Miti, nel 1724, dové rappresentare quegli stessi testi per promuovere la vendita dei due volumi del *Teatro italiano* (Verona 1723-5) in cui nel frattempo erano stati riordinati ed editi.

L'episodio risulta dalla lettera inviata da Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini il 12 giugno 1724:

> Pompilio con la truppa de' suoi virtuosi viene a Verona. Vorrei gli fosse fatto intendere di preparar la recita dell'Oreste, e di tre o quattro altre Tragedie in versi delle stampate nel Teatro Italiano; il che servirebbe molto a promuoverne lo spaccio, senza di che non andrà avanti la stampa [20].

Gli anni in cui Miti fu primo amoroso al Teatro di S. Luca sono contrassegnati dagli allestimenti di alcune parodie, perlopiù di autori anonimi, sugli spettacoli e il mondo del melodramma [21]. Fra il 1726 e il 1727, vennero rappresentati *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba* (Venezia 1726), *Fama dell'Onore, della Virtù e della Innocenza in Carro Trionfale* (Venezia, Valvasense, 1727) e l'*Albumazar* (Venezia, Rossetti, 1727) di Buini, che narra il naufragio d'una compagnia d'opera in terra d'oriente.

Alcuni anni più tardi Miti pubblicò sotto lo pseudonimo di Itmipolimipo Ronzello l'*Ottaviano trionfante di Marcantonio, melolepidodramamusicale Da rappresentarsi nel Teatro prope S. Salvatore il Carnovale 1735* (Venezia, Valvasense, s.a.). Il testo drammatico prende di mira le convenzioni e gli atteggiamenti dei cantanti d'opera, mentre gli apparati che lo precedono si riferiscono al mondo dei letterati colti, di cui Miti pone in ridicolo i legami esclusivi, le lodi reciproche e il bisogno di avvalorare i prodotti della drammaturgia letteraria protestando le approvazioni riscosse nell'ambito delle cerchie intellettuali.

Probabilmente, la satira di Miti si riferì, oltre che alle generiche

[20] S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di Celestino Garibotto, Milano 1955, I, p. 479.

[21] V. al proposito Irène Mamczarz, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Paris 1972, e il più specifico studio di Piero Weiss, *Da Aldiviva a Lotario Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia nel primo Settecento*, in AA.VV., *4° Festival Vivaldi. L'invenzione del Gusto: Corelli e Vivaldi*, Venezia-Milano 1982, pp. 168-188.

espressioni di compiacimento in uso fra i poeti aulici, anche a un testo preciso, vale a dire, alla lettera di Pier Jacopo Martello che circa due anni prima il letterato Sebastiano degli Antonij aveva pubblicato in testa alla sua tragedia *La congiura di Bruto figliuolo di Cesare* (Vicenza 1733). L'*incipit* della risposta di Martello al drammaturgo vicentino è pressoché identico a quello della lettera — ovviamente immaginaria — «del Signor Compassorio de Sicuri Agrimensore dignissimo al Signor Itmipolimipo Ronzello». Nella prima leggiamo: «Giorni sono mi vidi arrivar certo Rolo [...] che da me aperto, fu trovato contenere una Tragedia a me da V.S. Illustrissima indirizzata». E nella seconda: «Mi giunge la vostra cara Lettera, con l'opera intitolata Ottaviano trionfante di Marcantonio [...]». Martello afferma poi di aver letto la tragedia nel corso di una riunione notturna. «[...] portatomi da lì a pochi momenti ad una dotta e notturna conversazione, alla quale pochi ma scelti amici intervenivano, da chi per felicità di pronuncia e per chiarezza di voce è destinato ivi a leggere, feci recitare i primi due Atti della Tragedia [...]». Esattamente lo stesso fa l'agrimensore immaginato da Miti: «[...] e mi giunse [l'opera vostra] l'altra sera in tempo, che io era tornato da un Campo [...] e siccome si facevano delle frittelle, così stando al foco in bona compagnia la lessi, e [...] tutti quelli che si trovarono presenti ne ebbero un gusto matto; il Fattore, la Gastalda, il Gastaldo, la Cucciniera, ed il Boaro [...]».

L'attrito con il mondo dei letterati non ebbe alcun seguito nella vita del comico che, dopo la morte della moglie (1740), abbandonò le scene e, seguendo i consigli di Scipione Maffei, vestì l'abito talare.

Occorre però precisare che all'epoca dell'*Ottaviano* le funzioni direttive proprie del primo amoroso erano passate a un altro innamorato, il comico Antonio Franceschini detto Argante. L'informazione viene ripetuta in più voci dal Bartoli che, con tutta probabilità, la ricava dagli apparati d'una tragicommedia di Giovanni Palazzi oggi introvabile, *La clemenza nella vendetta* (Padova, Conzatti, 1736). Oltre a ciò del Franceschini si sa soltanto che, nel 1754, tentò con scarsa fortuna di sostituire al S. Giovanni Grisostomo la compagnia di Antonio Sacco. Carlo Goldoni, nella prefazione al tomo XII delle *Commedie*, si riferisce a questo attore come al «favoloso Argante».

Sulle scene del Teatro S. Luca si succedettero altri, più noti, primi amorosi, come Francesco Grandi e Francesco Falchi, i cui contratti,

però, non dichiarano le particolari incombenze di questo ruolo, che vennero esplicitate solo nel 1761, al momento della loro revoca. Nel documento che proroga l'assunzione di Falchi fino al 1771 si dichiara

che quantunque sia preciso debito di chi sostiene il posto di Primo moroso nel suddetto Teatro di S. Luca, e ritrae gli utili soliti accordati dalla compagnia a detto posto debba a sue spese provvedere, e mantenere l'apparato il N.H. Suddetto per sé, et eredi come sopra per tutto il tempo durante la presente scrittura, oltre a quanto è stato stabilito, et accordato al Falchi, e a sua moglie come sopra, a titolo di Regalo lo esenta da ogni, e qualunque spesa, che a lui si spettasse per occasione di detto apparato [...].

Nella compagnia del Teatro S. Luca vigeva dunque una forma di autogestione, per cui l'organizzazione economica degli allestimenti veniva delegata al primo amoroso che, perlomeno lungo la fase storica iniziale dell'istituto, estese queste sue incombenze anche alla direzione artistica.

I risultati della ricognizione compiuta intorno ai documenti dell'Archivio Vendramin, investono d'un particolare valore il ruolo dell'innamorato che, grazie alla piena padronanza della lingua letteraria, poté essere l'interprete ideale del rinato genere tragico e, nell'economia dei rapporti fra la società e le formazioni attoriche, il naturale mediatore fra le esigenze degli intellettuali e le esigenze dei comici.

Strategie intorno ai comici stanziali

Durante il primo quarto del secolo, i comici del S. Luca furono l'effettivo motore del teatro recitato a Venezia. Nel complesso, le loro disparate iniziative corrisposero tutte alla funzione di suscitare la curiosità e il concorso del pubblico, non solo con nuovi allestimenti, ma anche con nuove forme di spettacolo. Fra il 1709 e il 1716, Riccoboni sperimentò il potere d'impatto dei generi drammatici regolari, in seguito Bonaventura Navesi immise gli atteggiamenti propri alle tragedie di forma classica nel contesto espressivo dei comici dell'Arte, e infine Miti — nel caso sia sua l'idea di rappresentare il *Nerone detronato* (1726) — lanciò sul mercato teatrale di Venezia le parodie dei drammi musicali seri.

Ma già sul finire degli anni '20, il ruolo di centro promotore passò

dal Teatro S. Luca al Teatro S. Samuele, i cui comici assimilarono l'uso della musica e del canto; rappresentarono i testi dei nuovi autori tragici (come Antonio Conti); si servirono, negli anni fra il 1734 e il 1743, delle prestazioni di un drammaturgo come Carlo Goldoni, e, intorno al 1738, inaugurarono la fortuna delle tragedie tradotte dal francese sulle scene pubbliche di Venezia, allestendo l'*Alzira* di Voltaire.

La mutata posizione del S. Luca, non venne però accompagnata da un calo di prestigio, anzi fu proprio il prestigio acquisito a determinare i mutamenti che stiamo esaminando.

L'attività dell'istituto era infatti imperniata alla lunga permanenza degli attori più graditi, e tendeva quindi ad assestarsi lungo una linea di continuità, piuttosto che di trasformazioni e rottura.

Intorno al 1730, il S. Luca era di fatto un teatro di tradizione, e cioè, in piccolo, una sorta di equivalente italiano della Comédie Française, dove ad essere celebrati non erano certo dei repertori letterari, bensì i canonici «ruoli» della commedia dell'Arte.

A questo proposito conviene riferirsi alla celebre descrizione goldoniana, contenuta nella prefazione al tomo XIII delle *Commedie* edite da Pasquali:

> Due erano in quel tempo [intorno al 1734] le Compagnie de' Comici di Venezia, le quali poi si moltiplicarono sino a cinque in un anno. La Compagnia del Teatro di S. Luca, della nobile famiglia de' Vendramini, passava per la migliore. Infatti le quattro Maschere erano eccellenti. Il famoso Garelli Pantalone, il bravo Campioni Fichetto, il graziosissimo Cattoli Traccagnino, l'erudita Eularia, moglie di Pompilio Mitti [sic], prima Donna, il gentile Amoroso Bernardo Vulcani, e lo strepitoso Argante, uniti ad altri Personaggi di mediocre valore, rappresentavano le Commedie dell'Arte con tutta quella perfezione della quale erano capaci le Commedie di cotal genere. La Compagnia di S. Samuele si sosteneva colle Tragedie, coi Drammi del Metastasio e cogl'Intermezzi; ma la buona Commedia non erasi ancora introdotta né in Venezia, né in alcun altro paese d'Italia.

L'Archivio Vendramin consente d'integrare con alcuni dati questo elenco di nomi. Garelli venne assunto il 29 febbraio 1708, Giuseppe Campioni il 16 luglio 1716, Pompilio e Vittoria Miti il 7 luglio 1724, Bernardo Vulcano il 26 novembre 1733. Degli altri attori citati non sono pervenuti i contratti, ma solo alcune lettere dirette ad Alvise Vendramin, che attestano comunque la lunga durata dei loro rapporti con

la proprietà del S. Luca. La corrispondenza di Francesco Cattoli risale al 1723, quella di Antonio Franceschini detto Argante al 1724.

Verso la metà degli anni trenta, il nucleo centrale della compagnia era dunque collaudato da circa dieci anni di attività in comune, durante i quali i comici ebbero modo di assestare una sorta di tradizione cittadina che perpetuava, al suo interno, le forme e i caratteri dell'Arte.

In definitiva, la situazione che stiamo esaminando corrispose con successo alle aspettative che, nel 1702, avevano determinato la conversione del Teatro S. Luca ad uso dei comici; ora, Venezia non occupava più, sotto il profilo del teatro recitato, una posizione subordinata a quella delle corti di Modena, Parma e Mantova, ed ospitava in pianta stabile degli attori in grado di rappresentare al massimo livello tecnico i ruoli e i generi spettacolari propri al loro mestiere.

A fianco della compagnia del Teatro S. Luca, le cui attività erano mantenute entro le direttive della tradizione dalla bravura delle quattro maschere, quella del Teatro S. Samuele doveva compensare le proprie carenze tecniche con una molteplicità di generi e di forme, che implicava l'attiva collaborazione di letterati come Domenico Lalli, Antonio Gori e Carlo Goldoni.

Negli anni '30 la contrapposizione fra i due istituti veneziani appare netta e definitiva.

Da un lato il S. Luca era il teatro delle maschere e quindi della tradizione; dall'altro il S. Samuele proponeva drammi per musica ad uso dei comici, le nuove tragedie di Antonio Conti, intermezzi musicali, parodie, canovacci e tragicommedie in cui cominciava a distinguersi la singolare vena creativa di Carlo Goldoni.

In questo particolare momento della storia del teatro recitato a Venezia, le attività sperimentali e innovative risultano inversamente proporzionali alla padronanza tecnica del mestiere che, nel caso della compagnia del S. Samuele, era scarsissima, come testimonia lo stesso Goldoni nella citata prefazione al tomo XIII delle *Commedie*. L'Arlecchino, Antonio Costantini, «non valeva [...] gran cosa nel suo personaggio; ma aveva degli adornamenti che attiravano il basso popolo. Era gran saltatore, e giocava mirabilmente sopra la corda». Il Pantalone, Andrea Cortini, «aveva la figura disavvantaggiosa e non era buon parlatore». Il Dottore, Giuseppe Monti, riusciva soprattutto convincente nel carattere di Petronio che, nell'economia scenica della commedia dell'Arte, svolgeva funzioni analoghe a quelle di Pantalone e

costituiva quindi una sorta di doppio che lasciava scoperte le azioni e i ruoli drammaturgici propri del Dottore. Il primo amoroso in effettivo esercizio, Antonio Vitalba, era indubbiamente un attore di valore, ma, spesso, «scordandosi il carattere dell'Amoroso, faceva egli l'Arlecchino». Il secondo Amoroso, Gaetano Casali, «non [aveva] mai avuto una buona disposizione per la parte dell'Amoroso. Una certa serietà nel sembiante, una certa durezza nella persona, un'inclinazione involontaria del fianco e della spalla verso il Personaggio con cui recitava, lo facevano scomparire, malgrado le belle cose ch'egli diceva». La prima donna, Andriana Bastona, era vivace, brillante ed esperta, ma vecchissima; mentre la seconda, Giovanna Casanova detta Zanetta, era giovane e bella, ma totalmente sprovvista di «abilità per la Comica».

Sulla scena del Teatro S. Luca, la bravura e la prolungata permanenza dei comici aveva invece finito per far identificare l'archetipo di ogni singola maschera con la particolare versione che ne veniva allora data. Per i veneziani, insomma, era difficile immaginare un Traccagnino diverso da Francesco Cattoli e soprattutto un Pantalone che non avesse la voce e le movenze fisiche di Giovan Battista Garelli. A questo proposito vale la pena ricordare, con la scorta del Bartoli, la straordinaria investitura che concluse l'attività artistica del celebre comico:

> Uscì egli in teatro vestito da campagna, avendo a fianco il Rubini smascherato, e coll'abito cittadinesco di Pantalone. Disse all'uditorio che la sua vecchiezza non permettevagli di fare una più lunga servitù, che avrialo seguito con pari attenzione del suo collega, e che lo raccomandava all'amore dei suoi affezionatissimi veneziani. Quindi togliendosi la maschera ne coprì la faccia di Rubini, e riverendo il popolo sull'istante partì.

Ed anche in seguito il Pantalone di Garelli continuò ad agire, attraverso Francesco Rubini, sulla scena del S. Luca. Scrive Bartoli:

> Il Rubini raccomandato al popolo dal suo antecessore si produsse in appresso a far valere la sua abilità, e vi furono molti, che lo credettero lo stesso Garelli anche per una totale somiglianza della voce, e nacquero delle scommesse che furono poi perdute da quelli che sostenevano esser egli il Garelli predetto [...].

Le due tradizioni a cui si riferiva l'attività del S. Luca, e cioè, quella piccola e locale determinata dalla lunga permanenza degli attori, e quel-

la della commedia dell'Arte, vennero interrotte il 15 febbraio 1752 con l'assunzione di Carlo Goldoni. Lo stesso contratto che legava il drammaturgo ai Vendramin concludeva l'autogestione artistica della compagnia, alla quale veniva proibito, da allora in avanti, di «rappresentare azione, cioè opera o commedia d'altro poeta senza previo assenso del suddetto Goldoni».

Questo brusco cambiamento riflette l'estraneità delle tradizioni attoriche rispetto agli istituti teatrali che, nel Settecento italiano, si trovavano su un diverso livello di realtà; le prime costituivano una nerbatura celata della professione dell'attore, mentre i secondi non erano che un contenente degli spettacoli; ed anche quando, come nel caso del Teatro S. Luca, le tradizioni sceniche dell'Arte vennero favorite e protette dall'organizzazione del contesto spettacolare, quest'ultima si guardò bene dall'investirsi dei valori della realtà che contribuiva a produrre.

Non è un caso, come scrive Ferdinando Taviani, se gli attori dell'Arte «trova*rono* casa» a Parigi: «Qui essi — persone e maschere — entrarono nel mondo della cultura, si trasformarono lentamente in un genere di teatro e lentamente si trasferirono dai teatri ai libri» [22]. La Comédie Italienne aveva infatti per scopo la perpetuazione d'una determinata spettacolarità con la quale, in quanto istituzione, si identificava completamente. In Italia, al contrario, le proprietà dei teatri, ma anche le compagnie comiche, dovevano soddisfare i mutevoli umori di un pubblico le cui richieste di novità non presero quasi mai la forma determinata e precisa d'una corrente d'opinione.

I Vendramin, dopo aver a lungo affidato l'immagine pubblica del S. Luca alla bravura delle maschere, decisero dunque di suscitare la curiosità degli spettatori con le nuove commedie di Carlo Goldoni che, in pratica, si trovò sovrapposto a una struttura che non contemplava né la presenza d'un direttore, né tantomeno l'attività d'un autore [23].

L'azione svolta da Goldoni nel particolare contesto lavorativo del Teatro di S. Luca merita una trattazione a parte che mi riprometto di sviluppare con l'ampiezza dovuta nell'ambito di un volume attual-

[22] F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, p. 296.

[23] Su questi «anni difficili» della carriera di Goldoni v. Siro Ferrone, *Carlo Goldoni*, Firenze 1974, pp. 63-72 e Franco Fido, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 121-135.

mente in corso di preparazione sulla drammaturgia settecentesca. In questa sede basti ricordare che i testi scritti da Goldoni fra il 1755 e la partenza per la Francia (1762) non concretizzano una relazione dialettica con le tradizioni dell'Arte che al Teatro di S. Luca appaiono in quel periodo come annichilite dalla scomparsa dei loro protagonisti. Nel 1754 morirono improvvisamente il Pantalone Francesco Rubini e il Brighella Giuseppe Angeleri. La proprietà, per colmare in tempi brevi i vuoti che si erano venuti a produrre, scritturò due dilettanti: il veneziano Pietro Rosa e il bolognese Antonio Martelli che si rivelò in seguito un efficacissimo attore caratterista. Alcuni anni dopo, intorno al 1759, la compagnia poteva contare solo su tre maschere in effettivo esercizio: il Pantalone Pietro Rosa, il Brighella Martelli e il Dottore Giuseppe Lapy che s'impose al pubblico veneziano impersonando ruoli di vecchia [24].

Al Teatro di S. Luca le tradizioni dell'Arte vennero di fatto retrocesse a posizioni di secondaria importanza dall'assenza di attori in grado di sostenerle a un elevato livello di resa spettacolare; anche per questa ragione Goldoni poté — e in un certo senso dovette — escludere le maschere dai suoi testi drammatici, accreditando nei posteri la ricorrente impressione di un moto evolutivo necessario e inevitabile.

La fine della gestione Vendramin

Il 28 agosto 1769 Francesco Vendramin affidò la gestione delle stagioni comiche di autunno e carnevale ad Antonio Sacco che, a partire dall'anno seguente, avrebbe potuto allestire a suo piacimento ogni sorta di rappresentazioni («Comiche, Tragicomedie, e Tragiche, ed altro»), a patto però di non servirsi per tutta la durata dell'accordo di «altre Comiche Compagnie [...] fuor della sua».

L'«affittanza» del teatro al celebre comico presenta modalità assai diverse dai contratti stabiliti con gli impresari d'opera in occasione della fiera dell'Ascensione. In questa serie di documenti i Vendramin concedevano di volta in volta l'uso del S. Luca in cambio di 400 ducati e di servizi di vario genere (come, ad esempio, la donazione di

[24] Cfr. *Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca a Venezia. Carteggio inedito (1755-1765)*, a cura di Dino Mantovani, Milano, Treves, 1885, p. 154.

uno dei fondali dipinti per l'allestimento), nell'«affittanza», si impegnavano invece a versare alla compagnia di Sacco 1500 ducati annui, più tre soldi per ogni posto a sedere venduto durante il carnevale.

Di fatto, la proprietà non affittò — nel senso corrente del termine — il teatro, ma stabilì al suo interno un organismo produttivo indipendente e di comprovate capacità, al fine di poter usufruire degli utili dei palchi, degli «scagni» e dei «botteghini» senza incorrere in problemi organizzativi o in rischi economici.

I motivi che spinsero Francesco Vendramin ad abbandonare la gestione diretta del teatro non dovettero essere di carattere unicamente economico, poiché gli incassi della compagnia dal 1761 in poi mostrano pur fra alti e bassi una certa tendenza all'aumento. Nel 1761 gli introiti della cassetta furono di 64337 lire venete, nel 1762 di 51421, nel 1763 di 67856, nel 1764 di 73765, nel 1765 di 68813, nel 1766 di 96352, nel 1767 di 52089 e nel 1768 di 83390.

Ben più pressanti e gravi di quelli economici furono i problemi posti dalla compagnia e, in particolar modo, dai vuoti via via prodotti al suo interno dalle rescissioni contrattuali e dalla morte. L'ultimo periodo della gestione Vendramin è contrassegnato dalle difficoltà incontrate nel sostituire gli attori che venivano a mancare. Abbiamo già osservato come, nel 1754, l'improvvisa scomparsa di Rubini e Angeleri costrinse i proprietari ad assumere due comici dilettanti. L'anno seguente, Teresa e Pietro Gandini, i cui contratti erano stati recentemente prorogati fino al 1760, si trasferirono a Dresda dove avevano ottenuto una vantaggiosa scrittura. I tipi comici sostenuti dal caratterista Gandini, specializzatosi nei ruoli da vecchia, passarono al Dottore della compagnia, il bolognese Giuseppe Lapy, per il quale Goldoni scrisse il personaggio di Donna Pasqua nel *Campiello*. Più problematica fu la sostituzione della prima donna Teresa Gandini. Nel caso l'*Introduzione per la prima sera dell'Autunno dell'anno 1755* rispecchi i dialoghi realmente avvenuti fra i comici, la seconda donna, e cioè l'attrice Caterina Bresciani, rifiutò con fermezza di passare di ruolo:

Clarice: Non crediate, signor Florindo, ch'io voglia affettar modestia con animo di farmi pregare. Parlo col cuor in mano; colla maggior sincerità del mondo. Signora sono stata compatita per mia fortuna nel carattere di seconda donna; non so quel che di me possa essere, se avanzo il passo. Ne ho veduti parecchi di questi esempi. Quante altre donne di me più meritevoli assai, passate a grado maggiore hanno sentito dirsi: faceva meglio restar dov'era.

La modestia di Clarice non appare del tutto convincente, specie se consideriamo che Teresa Gandini aveva abbandonato il Teatro di S. Luca anche in reazione all'importanza acquisita dalla Bresciani che, impersonando il ruolo di Ircana, era diventata una delle attrici preferite dai veneziani. In ogni caso, la seconda donna non passò di ruolo. Probabilmente, dietro il forzato mantenimento dello *status quo* agì la consapevolezza del fatto che, mentre la sostituzione di un'attrice si sarebbe risolta in un periodo di prova più o meno impegnativo, un passaggio di ruolo interno alla compagnia avrebbe aperto una serie di cambiamenti a catena, tali da turbare l'equilibrio della formazione attorica.

Teresa Gandini venne sostituita da un'attrice che aveva lavorato fino ad allora in compagnie di secondaria importanza e che si rivelò del tutto inadeguata al ruolo. Di lei è noto solo il nome di scena, Angiola. Goldoni, nell'avvertimento premesso nell'edizione Pitteri alla *Buona Famiglia* del 1755, commenta in questi termini la sua fugace apparizione:

> Mancarono in quell'anno dalla Compagnia due personaggi essenziali: una prima Donna, ed un soggetto di caricature. Se ne fuggirono all'improvviso, e non essendovi altra cosa in pronto per la prima sera, si dovette far questa cambiando le parti, e adattandole ad altri, a' quali convenivano meno. Fu reclutato per necessità un personaggio nuovo, che Dio lo benedica, e gli faccia fare qualche altro mestiere.

In seguito il posto di prima donna venne occupato da Caterina Bresciani. Forse memore dei problemi suscitati dalla partenza della Gandini, Francesco Vendramin si preoccupò di stabilire per tempo l'attrice chiamata a succederle. In calce al contratto firmato il 28 novembre 1762 da Giustina Campioni Cavalieri si trova la seguente clausola:

> E per che parimenti in detto tempo può accadere che la Sig.ra Cattina Bresciani, che di presente occupa il posto, et esercita il carattere di prima donna nel Teatro di detto N.H. tralasciasse per qualche motivo, ò accidente non preveduto di recitare in detto posto, ò s'allontanasse dal Teatro, si obbliga detto N.H. di esibire il suddetto carattere ò sia posto di prima donna alla suddetta Sig.ra Giustina.

Le preoccupazioni che turbarono quest'ultima fase della gestione padronale del Teatro S. Luca risultano con evidenza dalle lettere di

Francesco Vendramin a Carlo Goldoni. Nel 1758, dopo aver commentato gli screzi insorti fra la compagnia e il drammaturgo, Vendramin lascia intendere che la cosa che più gli premeva era non perdere gli attori che si trovavano al suo servizio: «Il numero de' Comici è così ristretto, che se uno manca, non si sa più come provvedere; dico Comici, per il che io devo studiare di non perdere quelli, che ho, salvo sempre il mio decoro, e il mio interesse» [25]. La stessa lettera si conclude con un allarmato post scriptum: «Le avverto per suo lume, che la serva termina meco il suo impegno, né so chi sostituire, come so qualche cosa della sua partenza dalla Compagnia» [26]. D'altra parte, Goldoni doveva anche evitare di favorire eccessivamente i singoli attori che, in seguito, avrebbero potuto rendersi insostituibili con grave danno del Teatro e della compagnia. Scrive Vendramin:

> Devo inoltre rammemorarle quanto ella mi promise in altri tempi, cioè di non farmi le Comedie schiave de' Comici, e queste si fanno con la moltiplicità delle parti. In questa [*Gli Amori di Alessandro Magno*] ella fa recitare quattro volte Majani, e se io fossi mai necessitato di privarmi del Majani, questa Comedia certamente non potrebbesi più rappresentare, onde io, e li Comici perderessimo il benefizio, che si potrebbe ricavare [27].

Le rivalità e i contrasti fra i comici rientrano nella sostanza del teatro professionale settecentesco che si basava su un sistema di funzioni ripartite tutt'altro che prefissato e sensibile al minimo mutamento; al di sotto dei problemi posti dall'organizzazione del S. Luca si delinea invece una crisi di carattere particolare: durante gli ultimi quindici anni circa della gestione Vendramin, questa "azienda" teatrale deluse infatti il requisito essenziale della lunga durata, e cioè stentò a rigenerarsi, si sottrasse al meccanismo della competizione, si chiuse alle sollecitazioni e richieste del mercato e perseguì unicamente la conservazione lineare di se stessa. Le ragioni del suo stato d'isolamento illuminano una situazione teatrale al cui interno il ruolo imprenditoriale del nobile, che all'inizio del secolo era stato un fattore d'innovamento, risulta ormai sorpassato e incapace di far fronte alle nuove iniziative dei comici.

[25] *Lettera di F. Vendramin a C. Goldoni*, s.d., in *Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca a Venezia*, cit., pp. 136-137.

[26] *Ibidem*, p. 138.

[27] *Lettera di F. Vendramin a C. Goldoni*, s.d., in *Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca a Venezia*, cit., pp. 153-154.

Lungo quasi tutta la prima metà del Settecento, l'organizzazione stabilita dalla famiglia Vendramin aveva avuto per sole valide controparti i comici del Teatro S. Samuele e le compagnie delle corti sia italiane che europee — fra le quali, fatte le debite proporzioni, possiamo comprendere anche la Comédie Italienne che, per quanto radicata nel gusto e nelle tradizioni del pubblico parigino, era pur sempre una manifestazione della politica regia; ma, a partire dall'insediamento di Girolamo Medebac al Teatro S. Angelo (1748), iniziò un processo di emancipazione che si concluse con la formazione di diverse compagnie stanziali completamente gestite dai comici. Il 10 maggio 1758 Michele Grimani concesse l'uso del S. Samuele ad Antonio Sacco. Il contratto concedeva all'attore di recitare «tutte quelle Commedie sia dell'Arte Comica, che nuove, come pure Opere Sceniche, Tragedie, ed altro che [erano] di suo Commodo, ed interesse, e questo per proprio conto, senza alcuna pretesa verso di detti NN.HH. Grimani [...]». Circa dieci anni dopo Medebac assunse la gestione del S. Giovanni Grisostomo. Verso la metà degli anni '90, le attività pubbliche del teatro recitato veneziano erano condotte da cinque compagnie stanziali affatto indipendenti, ad eccezione degli obblighi economici, dalle proprietà dei teatri: al S. Giovanni Grisostomo operava la compagnia Battaglia, al S. Luca la compagnia Perelli, al S. Angelo la compagnia Pellandi, mentre al S. Cassiano si alternavano la compagnia di Marta Colleoni e quella di Francesco Menichelli.

All'inizio del secolo i Vendramin avevano saputo diventare imprenditori all'interno di un contesto in cui l'aristocrazia era prevalentemente appaltatrice e, con questa scelta, avevano fatto del S. Luca un modello organizzativo originale e dinamico; dal 1748, però, un ruolo assolutamente analogo al loro incominciò ad essere svolto anche da gente del mestiere, da comici il cui controllo diretto sui teatri di Venezia si tradusse in breve in un vitalissimo regime di libera concorrenza (regime che, in un certo senso, costituì la risposta dei professionisti a quei problemi di rapporti reciproci che i Vendramin e i Grimani avevano in altri tempi risolto tramite accordi, e cioè, stabilendo una situazione di monopolio che consentiva loro di dirigere l'afflusso del pubblico e di disciplinare la condotta degli attori).

In questo mutato panorama i Vendramin si trovarono nella condizione di trasformarsi a misura dei loro nuovi interlocutori in imprenditori *tout court*, vale a dire in professionisti pubblicamente

connotati dalle attività svolte e non dal grado sociale, o di regredire allo status di proprietari distaccati dal processo produttivo della loro azienda. Francesco Vendramin, come abbiamo visto, scelse questa seconda strada [28].

[28] I documenti sull'organizzazione del Teatro di S. Luca citati in questo saggio si trovano in sette cartelle dell'Archivio Vendramin (Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, Casa Goldoni) contrassegnate ognuna da un'intitolazione a penna del XVIII secolo e dalla moderna segnatura. 1) «Scritture, e Convenzioni fra li NN.HH. Grimani da una e li NN.HH. Vendramin dall'altra concernenti li Teatri di S. Samuel di ragione delli NN.HH. Grimani, e S. Salvador delli NN.HH. Vendramin, e per la scelta della Compagnia de' Comici» (42 F 9/10). 2) «Scritture attenenti alli accordi con li Sig.ri Comici per dover recitare nel Teatro di S. Salvador» (42 F 1/7) contiene la ricevuta di Teresa Costantini e compagni, e i contratti di numerosi attori, qui elencati per ordine alfabetico, che recitarono al S. Luca fra il 1708 e il 1727: Anna Andreucci, Elena e Giuseppe Balletti, Giovanni Bissoni, Giuseppe Campioni, Cecilia Colucci, Elisabetta Franchi, Giovan Battista Garelli, Giuseppe Imer, Pompilio e Vittoria Miti, Isabella Natalini, Bonaventura e Clarice Navesi, Luigi Riccoboni, Adriana e Gaetano Sacco. 3) «Scritture attinenti all'Accordi con li Sig.ri Comici per dover Recitare nel Teatro di S. Salvador» (42 F 9/2) contiene i contratti di Aurelia Colomba Coppa e compagni, Antonio Costantini, Giovan Battista Garelli, Carlo Paghetti, Carlo Rusca, Gaetano Sacco e Galeazzo Savorini. 4) «Scritture e Lettere dall'anno 1733 sino 1769 attinenti alli accordi con li Sig.ri Comici per dover recitare nel Teatro di S. Salvador» (42 F 8/1) contiene copia dell'«affittanza» del Teatro di S. Luca ad Antonio Sacco per gli anni 1770-1776 e i contratti di Apollonia Barzanti, Giovan Battista Berteri, Natale e Caterina Bresciani, Vincenzo Bugani, Bortolo Camerani, Giustina Campioni Cavalieri, Elisabetta e Francesco Cattoli, Cesare D'Arbes, Angiola Doti, Ventura e Giuliana Fioretti, Elisabetta Franchi, Francesco e Teresa Gardini, Francesco, Giuseppe, Matilde e Tomaso Grandi, Lucio Landi, Giuseppe Lapy, Giuseppe Lodi, Antonio Martelli, Giulio Minelli, Elisabetta Moreri, Pietro Rosa, Emilia Rizzi, Antonio e Federico Rubini, Leopoldo Maria Scherli, Zuane Simoni, Pietro Zagagnini e Teresa Zambelli. 5) «Lettere diverse di diversi Comici scritte al N.H. Alvise Vendramin 1716-1724» (42 F 9/8) contiene lettere di Francesco Cattoli, Antonio Franceschini, Elisabetta Franchi, Giuseppe Imer, Pompilio Miti, Bonaventura Navesi, Pietro Pariati e Tommaso Ristori. 6) «Squarzo degli utili del Teatro per le Recite relative agli Autunni e Carnovali 1758-1770» (4 F 4/10). 7) Copia del contratto che concede l'uso del Teatro di S. Samuele ad Antonio Sacco per gli anni 1758-1762 è nella cartella 42 F 9/1.

Eugenia Casini-Ropa

IL CORPO RITROVATO. DANZA E TEATRO TRA PEDAGOGIA, GINNASTICA E ARTE

> Innalzate i vostri cuori, fratelli miei, in alto! Più in alto! E non dimenticatevi le gambe! Alzate anche le vostre gambe, da bravi danzatori, e meglio ancora: mettetevi a testa all'ingiù!
>
> (F.W. Nietzsche, *Così parlò Zaratustra*)

La riscoperta del corpo è stata alla base di un vasto e complesso movimento che, a partire dalla fine del XIX secolo, ha attraversato le ideologie e le separatezze delle modalità espressive. Fenomeno trasversale e fondante, troppo facilmente allontanato e rimosso dalla riflessione critica e dall'analisi storica, ebbe uno sviluppo preminente nei paesi di cultura tedesca.

Alle sue origini contribuì in maniera determinante la Jugendbewegung, il Movimento giovanile tedesco. Nato dalla ribellione degli studenti borghesi di fine secolo ai moduli di vita stereotipati e soffocanti delle città create dai padri, vissuti ormai come segnale di decadenza civile e morale, il Movimento (di spirito vigorosamente nazionalista) si rivolse alla natura, in cui riconosceva una bellezza e una purezza originarie, fiere e incontaminate, adatte a forgiare per contatto spiriti e corpi sani e vitali [1]. Escursioni e campeggi in campagna e sulle montagne, esercizi fisici all'aperto, sport individuali e di gruppo, libertà nell'abbigliamento e cameratismo nei modi furono le prime manifestazioni di una nuova consapevolezza e familiarità dei giovani tedeschi verso il proprio corpo (così come l'interesse per il folklore, l'amore per i racconti, i canti, le danze, le feste contadine, rivelavano il bisogno parallelo dell'immersione nel Volk, il mitico «popolo» originario) [2].

[1] Un analogo amore per la natura rigeneratrice e l'associazionismo giovanile portò in Inghilterra alla nascita e alla fioritura dello scoutismo (fondato ufficialmente nel 1907).

[2] Sul movimento giovanile tedesco e il suo rapporto con la problematica della riscoperta del corpo si veda, in italiano, George Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 1984, con la sua ricca bibliografia implicita.

Su questo terreno la Jugendbewegung si incontrò del resto felicemente con il più generalizzato e meno chiaramente circoscrivibile — dal punto di vista dell'età e della condizione sociale degli aderenti — movimento per la Lebensreform, «che cercava di ritornare alle cosiddette forze genuine della vita e di rigenerare l'uomo e la società attraverso il vegetarismo, il rifiuto dell'alcolismo, la salubrità della natura, la riforma agraria e la difesa delle città-giardino» [3]. La ripulsa della metropoli e il ritorno al «libero» rapporto con la natura divennero il simbolo di una vera cultura della liberazione, sfida alla morale borghese dell'ipocrisia e della politica dell'industrializzazione che deforma l'uomo in macchina [4].

Il mito neoclassico e intimamente tedesco della bellezza «olimpica» e della «grecità» alimenta la riscoperta del corpo che si manifesterà in modi e forme eclatanti nei primi decenni del Novecento [5]. È in questi anni infatti che la grande ventata della Körperkultur, la cultura del corpo che porterà ad una vera e propria rivoluzione della mentalità, degli usi e del gusto nell'igiene, nell'impiego del tempo libero, nell'educazione, nell'espressione quotidiana e artistica, si concretizza in iniziative di ricerca e di sperimentazione individuali e collettive di nuovi sistemi e norme di vita e di educazione fisica. Il precisarsi e il primo diffondersi di tali iniziative si situa nei primi anni del secolo, quando altri, diversi apporti di pensiero contribuiscono ad arricchire e a caratterizzare la "via tedesca" verso una nuova formazione fisico-morale dell'uomo. Vi si intersecano la psicologia e la nascente psicanalisi, ma anche l'interesse verso dottrine esoteriche come la teosofia e l'antroposofia e verso religioni esotiche e mistiche che, tutte, propugnavano un legame indissolubile dell'uomo con le forze e i ritmi cosmici e perseguivano una liberazione dello spirito nell'unione (da

[3] G. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., p. 55.

[4] Illuminante sugli obiettivi e le vie della Lebensreform risulta la conoscenza del suo momento sperimentale più completo, attuato a partire dall'anno 1900 a Monte Verità vicino ad Ascona sul Lago Maggiore. Si veda a questo proposito *Monte Verità*, Milano, Electa Editrice, 1978, raccolta di saggi pubblicata in occasione della mostra omonima.

[5] Sul processo di assimilazione e diffusione in Germania di un'estetica della «grecità» si veda in particolare in italiano, G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, Bologna, Il Mulino, 1975, cap. II.

La rifondazione dei Giochi olimpici attuata da De Coubertin nel 1896 con l'approvazione di tutti i paesi europei può essere del resto vista come una spia della diffusa influenza dell'immagine greca e della suggestione che esercitava nell'ambito dell'educazione fisica e di un'etica sportiva ancora in formazione.

ottenere attraverso discipline anche fisiche) con trascendenze diversamente definite ma ugualmente universali e immanenti.

Il movimento, l'azione fisica individuale e collettiva, fu visto non solo come il modo più idoneo per conferire al corpo energia e bellezza, ma anche come il mezzo privilegiato per collegare l'uomo al moto universale della natura, mentre il ritmo, come fondamentale elemento regolatore e armonizzatore del movimento del cosmo, divenne la base anche di qualsiasi attività fisica organizzata. Contemporaneamente il gesto, inteso nella sua accezione più lata di manifestazione fisica del movimento, per la diretta connessione che venne sempre più acquisendo con la dimensione interiore dell'uomo, divenne ostensore sensibile di pulsioni e significati nascosti, si caricò di un'«espressività» che doveva farsi rivelazione della ritrovata armonia dell'individuo con se stesso e col cosmo. Salute e bellezza del corpo cominciarono quindi a venire indissolubilmente legati all'idea dell'ordine e dell'armonia nei tratti e nei movimenti, ordine e armonia fisici strettamente connessi con corrispondenti qualità morali e intellettuali, il cui raggiungimento doveva procedere parallelamente e congiuntamente a quelle del corpo.

Alla base di tutto ciò stava la convinzione di natura filosofico-pedagogica che bellezza, armonia e ordine siano qualità primarie insite nella natura e dunque anche nell'essere umano, che può essere quindi messo in grado di riconquistarle, eliminando le storture e le repressioni dovute ad una errata educazione sociale, attraverso principi formativi nuovi e idonei [6]. La fresca attitudine tutta novecentesca alla relativizzazione delle idee, a mettere in discussione i sistemi dominanti per proporne di alternativi a cui si riconosceva analoga fondatezza, insieme alla profonda coscienza nazionalista che vedeva nel *Volk* e nella promozione della rinascita della sua forza e della sua virtù razziale il futuro della Germania, valsero a preparare un terreno speculativo e sperimentale accogliente, in cui questi principi poterono rapidamente far presa e germogliare in teoria e prassi pedagogica ed estetica.

Come primo, generalizzato esito dei diversi apporti finora consi-

[6] Da non dimenticare come già le punte avanzate del pensiero pedagogico ottocentesco dei paesi centroeuropei, da Pestalozzi a Fröbel a Herbart avessero aperto la via a una concezione sperimentale della pedagogia.

derati si nota, a partire dai primi anni del secolo, il progressivo trasmutare del concetto di esercitazione corporea, sia in accezione ricreativa che formativa, in quello di «cultura del corpo» (Körperkultur). Fino ad allora i metodi ginnici praticati — il nazionale «metodo tedesco», severo e marziale, predominava rispetto al più dinamico e sportivo «sistema svedese» — esigevano un allenamento corporeo forzato sulla base di esercizi formalmente prederminati ed erano finalizzati unicamente all'irrobustimento e alla disciplina muscolare e al raggiungimento della prestanza e dell'efficienza fisica, facevano cioè riferimento ad una sfera puramente «organica». Da quel momento in poi i nuovi, diversi metodi ginnici perseguiranno uno sviluppo congiunto ed armonico del corpo e della psiche, attraverso esercizi ritmici spesso molto liberi ed individualizzati, fondati sulla conoscenza delle leggi naturali del movimento nel corpo umano e sulla loro applicazione, e avranno spesso risvolti «artistici». Si tratterà, per anticipare le parole di una delle più note personalità della ginnastica formativa dell'epoca, Bess Mensendieck, non più di «correggere la natura», ma di «scegliere il bello della natura nel proprio corpo» [7], e di portarlo a completa maturazione.

E sarà proprio la ricerca del «bello», sotto l'aspetto di valorizzazione della «grazia» e della bellezza nel movimento, insieme col rilievo dato all'espressività, a determinare la destinazione prevalentemente femminile delle nuove discipline di formazione fisica. Se da un lato infatti, a livello di «communis opinio», era ovviamente la donna ad essere ritenuta costituzionale portatrice o destinataria di qualità come la grazia e la bellezza, dall'altro, a livello colto, gli studi sull'isteria di Charcot e Freud, che avevano contribuito ad individuare la liberazione espressiva dell'inconscio come forma terapeutica, restauratrice dell'equilibrio interiore, e quindi a legittimare l'espressione nel movimento dal punto di vista formativo, avevano indicato la donna come soggetto «isterico» per eccellenza e dunque naturalmente portato a (e bisognoso di) manifestare assai più liberamente dell'uomo emozioni e sentimenti. Occorre inoltre tener conto della concezione sociale della donna nella Germania dell'epoca, che la vedeva esclusivamente destinata al matrimonio e alla maternità, riconosciuta e ap-

[7] B. Mensendieck, *Anmut der Bewegung in täglichen Leben*, München, F. Bruckman, 1929, p. 147.

pagata nel suo ruolo di acquiescente reggitrice del focolare domestico: la salute, la grazia e l'equilibrio psicologico che le si offrivano attraverso la cultura del corpo, potevano venir considerati arricchimenti preziosi e del tutto funzionali al sistema, strumenti di un'emancipazione finalizzata e controllata, e tuttavia gratificante, volta a far di lei una compagna più gradevole e una procreatrice più sana [8]. D'altra parte, in campo maschile era radicato un concetto di virilità rude e cameratesca, sospettosa e timorosa di qualunque debolezza o mollezza, che, se ben si sposava con i modelli estetici delle statue greche proprio perché ne perseguiva l'impassibilità apparentemente scevra dai turbamenti del sesso e delle passioni, poteva difficilmente indulgere a discipline che richiedevano un abbandono al ritmo e alla libera espressività [9].

Fu così che la donna divenne la destinataria privilegiata della grande riforma ritmico-educativa della Körperkultur [10], e che l'uomo ne assunse e ne gestì prevalentemente gli aspetti legati allo sport e alle manifestazioni collettive di carattere laico e militare, in cui il movimento corale e il senso del ritmo e dello spazio assumevano un grande peso, ma le forme del movimento si organizzavano in schemi rigidamente astratti e razionali.

La cultura fisica nel suo complesso non conobbe invece distinzio-

[8] Cfr. il capitolo IV (*Che tipo di donna?*) del già citato *Sessualità e nazionalismo* di G. Mosse; ma per suffragare questa interpretazione è sufficiente scorrere le parti introduttive dei tanti testi sulla formazione fisica della donna più avanti citati e rilevarne la dichiarata o sottesa ideologia.

[9] L'educazione corporea maschile viene in genere nettamente separata da quella femminile, ha sedi e testi diversi; soltanto l'avvento della danza in campo educativo tenterà di ristabilire almeno in parte un'unicità pedagogica.

[10] Un testimone italiano, G.A. Borgese, ci fa intuire nei suoi appunti di viaggio quanto le pratiche di danza e ritmica fossero già diffuse nell'inverno 1907-8. Nel capitolo *I saturnali delle signore perbene* racconta dei salotti berlinesi: «L'America ci insegna a ballare [...] gli Americani hanno escogitato la danza individuale, il ballo mimico, che si balla già al ritmo delle rapsodie ungheresi di Liszt e un giorno o l'altro si ballerà a tutta orchestra con la nona sinfonia di Beethoven. La canadese Maud Allan s'è esibita a Berlino prima che a Londra [...]. Ma anche Maud Allan è una scolara; la grande maestra, americana anch'essa, è Isadora Duncan, una nervosa e agile saltatrice che avrà sul carattere dell'epoca un'influenza più decisiva che molti e molti uomini di Stato...

A Berlino fiorisce già una *Isadora Duncan Tanz-Schule*; e le prime sacerdotesse della nuova religione sono state qui coronate di applausi e allori: Ruth Saint-Denis, Rita Sacchetto (una monachese di sangue italiano), Irene Sanders ed altre ed altre. In un gran ballo di beneficenza, a favore dei brefotrofi, danzarono a gara ballerine d'opera della vecchia scuola, col gonnellino ad ombrello e le calze imbottite, e ballerine mimiche della nuova scuola, senza gonnella e senza calze, vestite di molte perle false e della loro purità, che magari sarà vera». G.A. Borgese, *La nuova Germania*, Milano, Treves, 1917, pp. 21-22).

ni di carattere ideologico e, almeno in parte, di classe nella sua diffusione. La riscoperta e l'educazione del corpo insieme con le attività fisiche e le forme estetiche ad essa legate vennero infatti assunte e praticate non soltanto dalla gioventù borghese, ma ben presto anche dalle organizzazioni dei lavoratori e dei giovani proletari. Negli anni Venti, poi, salute e prestanza fisica, come espressione di superiorità anche morale, saranno coltivati tanto dalle sinistre, come un mezzo per la preparazione e l'affermazione della classe operaia, quanto dal nazionalsocialismo, che vi sosterrà dapprima il proprio credo nazionalista e quindi il proprio mito di superiorità razziale.

Alla definizione dei principi della Körperkultur e alla loro traduzione in pratica pedagogica concorsero però anche — e in maniera spesso determinante — teorie, sperimentazioni e uomini provenienti da territori (di pensiero e di azione) teatrali, e più in particolare, per ciò che concerne la ricerca sul campo, dall'ambito della danza, arte elettiva del corpo umano. Distinguere con chiarezza i vari apporti di provenienza teatrale nel reticolo di influssi e suggestioni che anima i fautori, gli artefici e gli esegeti della cultura del corpo, si rivela spesso arduo, per la fusione, a tratti totale, delle discipline artistiche con quelle formative che caratterizzò l'intero movimento. Si possono tuttavia individuare almeno le influenze più evidenti, quelle più frequentemente riconoscibili e dichiarate negli scritti dell'epoca, e che colorano con evidenza teoria e pratica.

Due influssi teorici furono particolarmente determinanti alle origini nelle scelte speculative e sperimentali della nascente Körperkultur: quello di un ideale filone estetico che partendo da Schopenhauer unisce Wagner a Nietzsche (e che troverà in Adolphe Appia da un lato e in Georg Fuchs dall'altro i suoi esiti teorici più estremi e influenti) e quello del francese François Delsarte (1811-1871) e del suo «sistema di estetica applicata». Dai primi si attinse principalmente l'idea della priorità della musica (e quindi del ritmo) in campo estetico e della sua qualità di ispiratrice prima delle arti dell'uomo nel tempo e nello spazio; la rivisitazione in chiave di genesi creativa del mito greco incarnata nella definizione propositiva del principio dionisiaco, che esalta l'ebbrezza e la fusione mistica dell'artista nell'atto creativo; l'esaltazione della soggettività dell'individuo e delle sue qualità

insite [11]. Dal secondo derivano l'applicazione all'arte della concezione unitaria e «trinitaria» dell'uomo che permette al corpo di acquisire uguale dignità rispetto all'intelletto e all'anima; l'idea della connessione intima e necessaria di ogni movimento esteriore con un analogo moto interiore, che ne determina l'«espressività»; l'enunciazione di leggi «naturali» del movimento (e pertanto dell'espressione umana) induttivamente dimostrabili e consapevolmente e volontariamente applicabili. Principi tutti fondamentali che vedremo costantemente alla base di ogni ricerca e sui quali si svilupperanno metodi e scuole formativi e creativi.

Se Wagner e Nietzsche appartenevano intimamente al bagaglio culturale della nazione tedesca, Delsarte fu invece introdotto in Germania dall'esterno e venne presto assimilato in maniera originale e con sostanziali modifiche. Di rimbalzo dagli Stati Uniti, dove il «delsartismo» propagandato tra '70 e '80 da Steele McKaye [12], discepolo prediletto del maestro francese, in vent'anni aveva modificato profondamente il gusto e il comportamento degli americani in fatto di estetica del corpo e dell'espressione, la conoscenza di Delsarte si diffuse principalmente attraverso il libro di Genevieve Stebbins *Delsarte System of Expression*, che aveva visto la prima delle sue numerose edizioni nel 1885 [13]. Il volume, oltre alla trattazione dettagliata del sistema di espressione originale e di quello di ginnastica armonica degli allievi americani (la Stebbins fu la principale collaboratrice di McKaye nel tradurre in metodo pedagogico generalizzato gli esercizi elaborati inizialmente solo per gli attori), contiene il più compiuto intervento teorico che Delsarte abbia lasciato, la relazione svolta all'Associazione Filotecnica di Parigi nel 1858 sulla sua *Estetica applicata* [14]. Da esso, in aggiun-

[11] Si fa riferimento, in modo particolare, alla visione wagneriana dell'arte che trova espressione ne *L'opera d'arte dell'avvenire* e al Nietzsche de *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* e di *Così parlò Zaratustra*.

[12] J.M. Steele McKaye (1842-1894) fu una singolare figura di attore, drammaturgo e innovatore della scenotecnica teatrale americana. Dopo gli studi parigini con Delsarte fondò a New York la prima scuola di recitazione degli Stati Uniti.

[13] G. Stebbins, *Delsarte System of Expression*, New York, E.S. Werner, 1885; successivamente rivisto e ampliato dall'autrice fino alla sua sesta edizione del 1902, ristampata in copia anastatica dalla Dance Horizons (New York 1977).

[14] *Delsarte's Address before the Philotechnic Society of Paris*, pp. 21-68. La traduzione inglese riproduce fedelmente il testo francese della conferenza *Esthétique appliquée* pubblicata in *Conferences de l'Association Philotechnique*, a. 1856, pp. 89-139. Di e su Delsarte e il suo «sistema»

ta ai principi generali già ricordati e che fondavano in sostanza la concezione espressiva del movimento quotidiano e teatrale (anima, intelletto e corpo interagenti e interdipendenti), filtrarono alcune importanti conoscenze teorico-sperimentali di base, che permettevano l'approfondimento pratico delle dinamiche fisiche e fisiologiche ad un livello preespressivo.

In primo luogo la definizione di leggi «naturali» del movimento che venivano riconosciute nel *parallelismo* (o equilibrio armonico), nell'*opposizione* e nella *successione* dei vettori dell'energia e che derivavano direttamente da Delsarte, seguita dall'individuazione dei tre elementi primari su cui fondare l'educazione del corpo: il respiro, il rilassamento e la tensione muscolari, di derivazione più specificamente delsartista. Fondamenti, tutti, che passeranno inalterati alla ginnastica e alla danza tedesche, amalgamandosi ed arricchendosi con l'attenzione per il ritmo e il rapporto con lo spazio e con la tendenza alla coralità dinamica propri degli sperimentatori tedeschi.

Accanto a questi apporti teorici sostanziali, occorre infine ricordare l'influsso sottile, ma potente, difficilmente definibile o quantificabile, ma pure suggestivamente presente non soltanto in ambito artistico, di alcuni eventi teatrali di inizio secolo che scossero la critica e l'opinione pubblica e aprirono con l'esempio la strada a inesplorate potenzialità del movimento. Ne furono principali protagoniste tre danzatrici assai diverse tra loro, ma che diversamente parevano concretizzare aspirazioni e tensioni presenti nell'aria.

Nel 1902-3 Isadora Duncan effettuò la sua prima *tournée* in Germania attraversandola con la violenza di un ciclone, suscitando ovunque scandalo, turbamento, entusiasmo. La sua rottura totale con i canoni accademici della danza, la rivendicazione di un'assoluta libertà e «naturalità» del movimento, la sua immagine di «grecità» vivente riempita di carne e di sangue, il suo libero uso della grande musica classica come ispiratrice della danza e dei suoi contenuti emotivi, rimarranno termini di riferimento per ogni di-

la più completa raccolta di testi è ancora *Delsarte system of oratory*, a cura di Edgard S. Werner, New York, Werner, 1893 che contiene gli scritti dei suoi allievi francesi, critiche e commenti, oltre ai testi del maestro. J.W. Zorn ha riedito una scelta di questi scritti col titolo *The essential Delsarte* (Metuchen, Scarocrow Press, 1968). In italiano si veda il mio sintetico *F. Delsarte o gli improbabili tragitti di un insegnamento*, «Quaderni di teatro», n. 23, febbraio 1984.

scussione teorica o applicazione pratica nei decenni successivi [15].

Nel 1904 diede una serie di dimostrazioni nelle principali città tedesche Madeleine G., una francese di origine caucasica che eseguiva danze e pantomime di incredibile grazia ed intensità espressiva in stato d'ipnosi. Gli innumerevoli interventi scientifici, filosofici e critico-artistici sul suo caso strabiliante ebbero l'effetto di portare in primo piano le potenzialità estetiche del corpo umano liberato dai condizionamenti della ragione e della società ed esaltarono la manifestazione diretta del sentire profondo (dell'anima, dunque, e dell'inconscio) attraverso l'espressione esteriore [16].

Infine, negli stessi anni e ancor da prima, Loïe Fuller, americana trapiantata in Europa, ottenne larghi consensi nei *music-hall* con la sua originale e spregiudicata danza fatta di ampi veli agitati nell'aria e trasformati in movimento e colore dall'uso sapiente dell'illuminazione. La sua «danza della luce», pur se principalmente a livello di suggestione estetica, impose l'idea del movimento come creatore-animatore dello spazio e fonte di inedita bellezza ed emozione [17].

Suggestioni e sperimentazioni teatrali che incidono nel sociale sulle teorie e le tecniche di formazione fisica, e correnti di pensiero, biso-

[15] Reciprocamente, l'atmosfera tedesca agì certo in senso maieutico sulla Duncan, che proprio qui iniziò a precisare e definire la propria pratica e pubblicò il suo primo intervento poetico-programmatico *La danza del futuro* (ora in *Lettere dalla danza*, Firenze, La Casa Usher, 1980). La bibliografia della Duncan si ritiene acquisita.

[16] Intorno alla «danzatrice ipnotica» Madeleine G. (il suo cognome fu sempre ufficialmente taciuto) fiorirono a grappoli in Germania indagini scientifiche e interpretazioni estetiche. Tra le prime ricordiamo qui solo lo studio più completo: Schrenck-Notzing, *Die Traumtänzerin Madeleine G. Eine psichologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst*, Stuttgart, F. Enke, 1904, che contiene anche una rassegna nutrita della critica apparsa su quotidiani e periodici dell'epoca. Tutti i critici e gli studiosi di teatro intervennero sul «caso Madeleine»: da Georg Fuchs, che fondò su di lei la propria teoria della danza di cui parleremo più avanti, ad Alfred Kerr a Ernst Schur a Maximilian Krauss a Oskar Geller, e in seguito essa rimase un punto fermo di riferimento per tutti gli studi sul movimento espressivo, influenzando non soltanto la nuova danza tedesca, ma anche la recitazione espressionista e surrealista. Di particolare interesse, per le relazioni che instaura con l'ambito pedagogico, il saggio di L. Ropa, *Die Schlaftänzerin Mme Madeleine. Ein Triumph der Kunst? des Hypnotismus?*, München, Seitz & Schauer (s.d.). Su di lei ricordiamo inoltre il volume francese curato dal suo ipnotizzatore: E. Magnin, *L'art et l'hypnose. Interpretation plastique d'oeuvres littéraires et musicales*, Genève-Paris, Atar-Alcan, [1904].

[17] Su Loïe Fuller, oltre all'autobiografia *Quinze ans de ma vie* (1908) meglio conosciuta nell'edizione inglese *Fifteen Years of a Dancer's Life* (1913) ora in anastatica (New York, Dance Horizons, s.d.) e ai repertori sulla danza moderna, sono da ricordare almeno S.R. Sommer, *Loïe Fuller*, «The Drama Rewiew», 65, marzo 1975 e G. Morris, *La Loïe*, «Dance Magazine», agosto 1977.

gni e utopie largamente diffusi nel sociale che indirizzano i percorsi della ricerca teatrale: elemento caratteristico della Körperkultur — e stimolo attivo al nostro interesse — è il rapporto insolito, lo scambio consapevole, continuo e reciproco di esperienze tra ricerca pedagogica e ricerca teatrale, tra tecniche formative dell'attore-danzatore e tecniche formative dell'individuo. Sarà difficile distinguere in questi anni scuole, metodi e laboratori di danza da quelli di ginnastica, e quelli rivolti genericamente a tutti da quelli diretti alla nuova professionalizzazione di attori e danzatori. Spesso vedremo questi ultimi studiare ed esercitarsi insieme ai bambini, oppure vedremo bambini e giovani utilizzare per la propria formazione personale tecniche di origine teatrale. La società pensa i suoi nuovi modi pedagogici e il teatro, nel suo rifiuto dell'istituzione e nella sua ricerca di senso non solo estetico oltre propri confini [18], pare votato ad esserne il luogo sperimentale privilegiato: li fa suoi, spesso li precede e li supera, li porta alle conseguenze estreme, li rende infine, collaudati e come filtrati, al sociale, trattenendone i fermenti più attivi che lo rigenerano e lo mutano.

Ricostruire a grandi linee lo sviluppo teorico e pratico della Körperkultur, passando in una rassegna essenziale uomini, eventi e metodi educativi e artistici, esige un difficile orientamento: a livello teorico impone ripetuti passaggi di prospettiva dalla quotidianità all'arte, dalla formazione alla creazione, dalla pedagogia al teatro, senza poter mai annullare completamente il margine di incertezza e di sovrapposizione che intreccia tra loro questi vari livelli; allo stesso modo, in campo pratico, costringe a fare i conti con l'inusitato fervore ginnico di quel periodo, che vede un'eccezionale fioritura di scuole caratterizzate da un'imbarazzante ma sostanziale e proficua confusione e commistione tra igiene ed estetica, tra ginnastica e danza, tra «sistemi», «metodi», creatori, seguaci, imitatori, oppositori e così via.

Nel 1926, Fritz Böhme, forse il critico e studioso del momento più sensibile ai problemi dell'arte nel movimento, proporrà *a posteriori*, ripercorrendo la storia della moderna arte della danza [19], un criterio

[18] Sui percorsi centrifughi della ricerca teatrale di inizio secolo alla ricerca di un teatro «more than theatre», si veda il volume di F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.

[19] F. Boehme, *Tanzkunst*, Dessau, Dünhaupt, 1926.

di base per distinguere tra scuole e metodi di ginnastica e di danza, individuando le prime per la loro finalizzazione primaria ad una formazione puramente organica dell'allievo, per la maggiore formalizzazione e staticità degli esercizi usati e per il loro minore o inesistente interesse per gli elementi estetico-espressivi. Ma se una discriminante di questo genere risponde bene anche a criteri puramente intuitivi e può sostanzialmente essere accettata, essa trae tuttavia consistenza da una situazione più matura e chiara come quella dei secondi anni Venti, e solo forzosamente si presta ad essere proiettata all'indietro ad inquadrare una realtà fluida e spesso indistinta come quella dei primi due decenni del secolo, che d'altra parte, proprio per il loro carattere di crogiuolo in cui prendono forma le idee, è per noi la più interessante da indagare. Qui, dove esperienze del tutto nuove maturano giorno per giorno, il margine d'incertezza è e rimane largo e un incasellamento forzato delle esperienze rischia di far perdere a loro la propria carica polivalente di vitalità e a noi il loro senso complesso e complessivo. Allo stesso modo risulta poco utile, per afferrarne il senso, stilare una storia dettagliata dei metodi e delle scuole secondo la loro apparizione cronologica, poiché le tante intrecciate e sfilacciate linee di filiazione e parentela confonderebbero e occulterebbero il filo rosso del pensiero che le anima.

D'altra parte è pur vero che metodi e scuole ancora neonati si affrontano subito a poderosi colpi di trattati e manuali nell'intento di affermare ciascuno la propria originalità e inimitabilità, e di evidenziare diversità teoriche che, a distanza, appaiono in realtà molto spesso assai poco sostanziali. Frequentemente, infatti, questi testi che si moltiplicano progressivamente, pur prendendo in polemiche prefazioni risentite distanze l'uno dall'altro, finiscono alla lettura per sembrarci quasi gemelli: uguali sono le terminologie, anche se usate con cangianti sfumature di significato, molto simili sono le lunghe sequenze di esercizi, che spesso si distinguono, ad uno studio accurato, solo per minime varianti ritmiche, e apparentemente identiche sono, infine, almeno per i primi quindici anni, le tante, insistite immagini fotografiche di cui ogni testo è puntualmente e abbondantemente corredato. In esse, fanciulle che la tecnica e la convenzione fotografica dell'epoca ci fa parere sorelle, abbigliate di identiche tuniche alla greca o di pudichi ed ampi pagliaccetti, sono ritratte in posizioni apparentemente statiche e manierate, di una grazia *demodée*, che vengono solitamente definite alta-

mente dinamiche ed espressive e spesso polemicamente confrontate tra loro e distinte in buone e cattive, senza che il nostro occhio troppo smaliziato riesca a coglierne il perché. (Si dovrà in realtà attendere lo sviluppo della fotografia istantanea e la diffusione del nudismo o di abbigliamenti più succinti nella ginnastica e nella danza, oltre che l'effettivo precisarsi delle tecniche, perché gli apparati iconografici comincino ad acquistare valore di documento discriminante).

Per riferire quindi dei diversi filoni, cercando di evitare sia rigide schematizzazioni che sofistiche differenziazioni, ci muoveremo analizzando soprattutto i livelli progettuali, tentando di rendere la densità dell'insieme, ma dando spazio solo alle esperienze iniziali più chiaramente differenziate e da cui si dirameranno i percorsi più frequentati, pur con tutti i loro intrecci di influenze e contaminazioni vicendevoli.

Nel primo decennio del secolo si sviluppano pressoché contemporaneamente due scuole strettamente imparentate col delsartismo americano di Genevieve Stebbins, che, assimilato e rielaborato, si radica saldamente in Germania soprattutto nell'ambito della Körperbildung (formazione fisica) femminile: quella che fa capo alla già citata Bess Mensendieck e quella fondata da Hade Kallmeyer.

Entrambe ottime conoscitrici dei metodi di ginnastica femminile introdotti nelle scuole americane sul finire dell'Ottocento e in particolare della «ginnastica armonica» della Stebbins, di cui erano state allieve negli Stati Uniti, la Mensendieck e la Kallmeyer si differenziano sostanzialmente per l'atteggiamento di fondo che imposta i loro metodi: più attenta ad un armonico sviluppo fisico su basi medico-igieniche la prima, principalmente interessata ad una formazione fisica su basi artistiche la seconda.

Il «sistema Mensendieck», che imporrà per primo alla Germania intera il principio della *Körperkultur der Frau*, ossia dell'educazione fisica della donna, (è questo il titolo del primo e più importante testo teorico-pratico sul «sistema», che vide la prima di almeno 9 edizioni nel 1906 [20]), si fonda sulla parola d'ordine «forza e bellezza del cor-

[20] B.M. Mensendieck, *Körperkultur der Frau*, München, Bruckmann, 1906 (9ª ed. 1925). Della stessa autrice, oltre a questo testo tradotto anche in varie lingue e al già citato *Anmut der Bewegung in täglichen Leben*, ricordiamo il diffuso manuale *Funktionelle Frauenturnen*, München, Bruckmann, 1923 e *Bewegungsprobleme. Die Gestaltung schöner Arme*, München, Bruckmann, 1927.

po», dove la seconda qualità è fatta chiaramente derivare dall'acquisizione della prima. La dottoressa in medicina Mensendieck, che ammette la sua conoscenza del metodo Stebbins ma ne prende le distanze, è infatti critica verso la eccessiva, o almeno eccessivamente evidenziata ricerca della «grazia» che a suo avviso informa i metodi delsartisti, e si mostra anche molto diffidente nei confronti degli «indigeribili condimenti metafisici» che appesantiscono le pubblicazioni e il lavoro dei seguaci americani e tedeschi di Delsarte [21]. Impostato saldamente sul terreno della «pratica» col solo soccorso dell'anatomia e della fisiologia, il suo metodo si compone di una serie progressiva di esercizi prevalentemente statici per il rafforzamento della muscolatura, la buona impostazione della respirazione e una dinamica sciolta e corretta del corpo, che si giovano dell'apporto di circostanziate norme igieniche riguardanti la pulizia, l'ordine e le abitudini di vita personali. È interessante notare, al proposito, che questo sarà il primo metodo organizzato a proporre, intorno agli anni Dieci, una pressoché totale libertà negli indumenti femminili, lottando contro busti e corsetti nell'abbigliamento quotidiano e giungendo a incoraggiare la completa nudità nell'esercizio fisico.

Si tratta, come la sua stessa creatrice precisa, di una «ginnastica funzionale» studiata appositamente ed esclusivamente per l'educazione fisica della donna (e della donna tedesca in particolare), al contrario di altre che si rivolgevano, almeno progettualmente, ai due sessi, e intesa a rivalutare l'importanza del corpo femminile in una cultura che pareva privilegiare solo la formazione della mente. Il suo obiettivo era di formare donne sane e belle che potessero assolvere per il meglio alle loro funzioni di future spose e madri senza necessariamente «rimetterci le forme del loro corpo, i pregi del loro corpo», in perfetto accordo con quella visione dominante del ruolo femminile cui non solo si adeguava, ma che riusciva anche a rafforzare e propagandare. A chiusura della introduzione del suo manuale (il più diffuso dei suoi vari testi e forse anche in assoluto di tutti quelli dello stesso tipo) la Mensendieck finisce anzi per proporre «la lotta per la bellezza» attraverso l'educazione fisica come «un dovere verso la razza» [22].

[21] Cfr. *Körperkultur der Frau*, cit., 1925, p. 11-14. Nonostante il suo atteggiamento critico, la Mensendieck è sempre ricordata nei repertori e nelle storie della ginnastica e della danza come colei che ha applicato il sistema di Delsarte alla ginnastica femminile in Europa.

[22] *Körperkultur der Frau*, cit., p. 8.

Questa impostazione «funzionale», sia dal punto di vista fisico che da quello ideologico, dell'educazione fisica della donna, diverrà, comprensibilmente, la più diffusa e istituzionalmente riconosciuta in ambito scolastico e sportivo e costituirà l'ossatura portante della ginnastica femminile in uso durante il terzo Reich. I testi dell'igienista Mensendieck diverranno pietre miliari della cultura fisica e la sua scuola si diffonderà rapidamente in tutta Europa, con potenti associazioni in Olanda (che più tardi diventerà il principale centro del «sistema»), in Austria, Svizzera, Danimarca e persino negli Stati Uniti, da dove la sua ispirazione era partita [23].

Al contrario della Mensendieck, Hade Kallmeyer è orgogliosa di dichiararsi, nel suo manuale di «ginnastica armonica» edito nel 1910 [24], esplicitamente debitrice e seguace della Stebbins, di cui riprende molto fedelmente principi e tecniche e perfino il nome della disciplina propugnata. «I miei fini, dichiara nella introduzione, sono in breve i seguenti: a) sviluppo armonico dei corpi femminili e maschili ed educazione alla bellezza del movimento; b) addestramento del corpo come strumento dell'espressione: 1) nella vita quotidiana, 2) per la scena, 3) per la rappresentazione plastica di impressioni musicali» [25]. Questa dichiarazione d'intenti chiarisce già a sufficienza l'attenzione dell'autrice per l'espressione estetica attraverso il movimento del corpo e quindi per una formazione che privilegia la bellezza, come armonico specchio esteriore della sensibilità interna, sulla forza puramente fisica. In sintonia con le discipline delsartiste, il «sistema Kallmeyer» si compone di una serie di esercizi armonici e costantemente dinamici in cui respiro, tensione e rilassamento muscolare vengono esercitati nel rispetto delle tre leggi «naturali» del movimento corporeo: equilibrio, opposizione, successione; ad essi poi si accompagnano esercitazioni espressive che consistono sostanzialmente

[23] La ginnastica femminile tedesca influenzò profondamente anche l'educazione fisica italiana, introdotta e propagandata dal fascismo nelle scuole e nelle associazioni giovanili. Sfogliando i manuali di ginnastica degli anni Trenta — ad esempio quelli stimati, editi dalla Hoepli, cui si deve anche la traduzione in italiano di Dalcroze — si vede come la bibliografia contempli sempre i testi della Mensendieck e come le immagini e le tavole degli esercizi presentino sequenze e posture di chiarissima derivazione tedesca.

[24] H. Kallmeyer, *Harmonische Gymnastik. System Kallmeyer*, Berlin, Kulturverlag, 1910.

[25] *Harmonische Gymnastik*, cit., pp. 3-4. Su queste basi la Kallmeyer polemizza con la «calistenica» inglese, una disciplina ritmica femminile sviluppatasi contemporaneamente in Inghilterra, che ritiene affettata e grottesca nella sua convenzionalità e non rispondente alle norme naturali della grazia nel movimento (cfr. pp. 181-184).

nella traduzione dinamica di singoli sentimenti e stati d'animo, spesso stimolati e guidati dall'ascolto di brani musicali. Come fondamento e supporto dell'intero metodo, la teoria «filosofica» di Delsarte: la triplicità dell'essere umano, la dinamica dei rapporti tra corpo, anima e spirito, la supremazia del «gesto» come «agente diretto» del sentimento.

È questo il primo prototipo europeo documentato da una trattazione di quei tanti, futuri metodi di educazione corporea di più ambigua collocazione tra ginnastica e danza, tra educazione fisica, estetica e spirituale, che si propongono e si impongono, proprio per la loro dichiarazione di completezza pedagogica, soprattutto per la formazione di bambini e adolescenti. La scuola della Kallmeyer — così come quella similare fondata nello stesso periodo da Elisabeth Duncan, sorella di Isadora, e come molte altre che da queste discendono [26] — costituiranno in breve una rete di istituti privati che saranno ritenuti essenziali, a livello propedeutico, anche per quei giovani (ma di nuovo soprattutto bambine) che intenderanno passare poi allo studio della danza e di discipline teatrali.

Se la ginnastica «funzionale» della Mensendieck agisce nettamente nel sociale e quella «armonica» della Kallmeyer intrattiene rapporti solo mediati con l'espressione artistica, la «ritmica» di Jaques-Dalcroze, nata nell'ambito della pedagogia infantile, e la «danza libera» di Rudolf von Laban, frutto della ricerca artistica, avranno un peso determinante anche nel teatro della loro epoca.

Viennese di nascita, svizzero per nazionalità, con studi svolti tra Ginevra, Parigi e Vienna ed esperienze giovanili di teatro, Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) nasce come musicista, compositore di canzoni e sonate spesso particolarmente dedicate al mondo infantile [27]. La sua vocazione si rivela però ben presto prevalentemente pedagogica; professore al conservatorio ginevrino dal 1892, il suo

[26] Ricordiamo almeno quella di Dora Menzler e quella più tardi famosa di Loheland.

[27] Emile Jaques assunse il cognome Dalcroze come nome d'arte per la pubblicazione di opere musicali. Sulla sua attività in generale, oltre alla bibliografia specifica più avanti indicata, si veda il volume di saggi di autori vari *Emile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965, con la sua amplia bibliografia; in italiano L. Di Segni-Jaffè, *Jaques-Dalcroze e il teatro*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 437-441.

interesse si volge subito alla ricerca dei metodi migliori per sviluppare il senso del ritmo e la musicalità nei ragazzi, il cui apprendimento della musica secondo i sistemi tradizionali gli pare forzato e di estrema lentezza. Prende così pian piano forma la sua idea della «ritmica», disciplina pedagogica che, per educare alla musica, coinvolge non più soltanto l'udito, ma l'intero corpo dell'allievo. Nel 1898 il suo pensiero deve ancora trovare la via consapevole dell'attuazione pratica, ma è già sufficientemente definito e risente chiaramente della lezione delsartiana appresa in Francia (e che rimarrà sempre in lui ben viva e cosciente):

> Ed eccomi a sognare un'educazione musicale nella quale il corpo farebbe la parte d'intermediario fra i suoni e il nostro pensiero, diventando così lo strumento diretto dei nostri sentimenti [...]. Il fanciullo dunque, a scuola, non imparerebbe solo a cantare e ad ascoltare con giustezza ed in tempo, ma a *muoversi* e a pensare esattamente e con ritmo. Si incomincerebbe col regolare il meccanismo del passo, e si collegherebbero i movimenti vocali ai gesti del corpo intero; e sarebbe ad un tempo, un'istruzione per il ritmo, ed un'educazione per mezzo del ritmo... [28].

Nel 1904 i primi elementi della sua ginnastica basata sulla traduzione fisica dei ritmi musicali saranno già definiti e sperimentati e Dalcroze inizierà una lunga serie di conferenze e di dimostrazioni del proprio metodo che lo renderà presto ben noto in tutta Europa.

Dalla primitiva serie di esercizi ritmici eseguiti con braccia e gambe per favorire l'affinamento dell'«orecchio interiore» dei bambini e la loro «presa di coscienza del ritmo» attraverso il «senso ritmico muscolare», fino a sfociare nel «sentimento estetico, generatore dell'emozione», egli passa a elaborare un vero e proprio sistema pedagogico complessivo, l'«euritmica», che verrà perfezionata all'inizio del secondo decennio del secolo. Sulla base del ritmo e della metrica musicali essa si propone di «sviluppare il sentimento musicale (nel senso greco della parola) nell'organismo tutto intero; creare il senso dell'ordine e dell'equilibrio dopo aver risvegliato tutti gli istinti motòri; sviluppare le facoltà immaginative» [29].

[28] E. Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, Milano, Hoepli, 1925, pp. 8-9. Il volume è la traduzione italiana dell'omonimo testo pubblicato in francese nel 1920, e in tedesco nel 1921 e che racchiude saggi scritti da Dalcroze tra il 1898 e il 1919.

[29] Cit. in C.L. Dutoit-Carlier, *Jaques-Dalcroze créateur de la rythmique*, in AA.VV., *Emile Jaques-Dalcroze*, cit., p. 339. Sono questi i tre fini principali della ritmica così come Dalcroze li trasmetterà ai suoi allievi, diffusori del suo metodo.

Il ritmo è dunque a fondamento di tutto il suo metodo pedagogico:

1 - Il ritmo è movimento. 2 - Il movimento è di essenza fisica. 3 - Ogni movimento esige spazio e tempo. 4 - L'esperienza fisica forma la coscienza musicale. 5 - Il perfezionamento dei mezzi fisici ha per conseguenza la chiarezza della percezione. 6 - Il perfezionamento dei movimenti nel tempo assicura la coscienza del ritmo musicale. 7 - Il perfezionamento dei movimenti nello spazio assicura la coscienza del ritmo plastico. 8 - Il perfezionamento dei movimenti nel tempo e nello spazio può solo essere acquistato con esercizi di ginnastica detta ritmica [30].

La «ginnastica ritmica» sarà lo strumento principe per trasformare il ritmo in movimento cosciente, per conseguire «lo sviluppo degli istinti ritmici e metrici, del senso dell'armonia plastica, dell'equilibrio dei movimenti e per la regolazione delle abitudini del movimento», per sviluppare cioè sia il «senso del ritmo musicale» che il «senso del ritmo plastico», ottenendo «il perfezionamento della forza e della elasticità dei muscoli in proporzione al tempo e allo spazio (musica e plastica)» [31]. Il modello estetico è ancora, più che mai, quello greco; è quella mitica «orchestica» che, afferma Dalcroze, già prima di lui Grétry, Gluck, Schiller, Goethe e Wagner (e l'impronta di quest'ultimo informa alla base il suo pensiero) avevano tentato di creare, pratica sociale ed artistica, segno dell'equilibrio e dell'unione indissolubile presso i greci di spirito e corpo [32].

Ma la concezione ritmica dell'educazione estetica di Dalcroze non avrebbe probabilmente raggiunto una così chiara definizione né inciso tanto profondamente in campo teatrale senza l'apporto, la cui portata è difficilmente calcolabile ma fu certo notevole, di Adolphe Appia. Dalcroze conobbe Appia nel 1906, dopo che già nel 1903, durante l'organizzazione curata a Losanna dell'imponente Festival valdese, una grande festa popolare coreografico-musicale, aveva potuto intravvedere i rapporti profondi che la sua ricerca rivelava con i problemi della coreografia e dell'espressione attorica. Appia, che aveva assistito a Ginevra ad una dimostrazione di «ritmica», scrisse a Dalcroze di aver riconosciuto nel suo lavoro la prima autentica possibilità di «este-

[30] E. Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, cit., p. 50 (il testo è del 1907).

[31] Così recita il frontespizio del manuale in due volumi (completo di tavole di esercizi illustrati e musiche) firmato da Dalcroze *Rhythmische Gymnastik*, edito nel 1906 contemporaneamente in francese e tedesco a Parigi, Neuchatel e Lipsia (Sandoz, Jobin e C.). La stessa definizione aprirà le successive edizioni manualistiche del «metodo Dalcroze».

[32] Cfr. C.L. Dutoit-Carlier, *Jaques-Dalcroze créateur de la rythmique*, cit., p. 349.

riorizzazione della musica [...] l'idea di cui io vivo da lunghi anni» [33]. Da quel momento si creò tra il musicista-pedagogo e l'autore de *La musique et la mise en scène* un sodalizio di idee e di studio singolare e intenso, in cui Appia fu l'interlocutore — consigliere e ispiratore — per lo più nascosto e schivo, mentre Dalcroze fu lo sperimentatore audace, l'uomo pubblico e l'abile propagandista [34]. La visione ritmica dello spazio di Appia contribuì fortemente alla definizione plastica di quei primi esercizi di movimento, che da supporto alla comprensione della musica nella sua dimensione temporale, si andavano facendo strumenti sempre più consapevoli di una traduzione espressiva degli elementi musicali nello spazio attraverso il corpo umano, mentre la concezione totalizzante del teatro dell'ideatore del Worttondrama, fece sì che alla musica e al gesto si affiancassero nella ricerca, con sempre maggior organicità, il canto e la parola.

La grande occasione di realizzare il loro sogno pedagogico e artistico si presentò ai due maestri con l'intervento di Wolf Dohrn, ricco intellettuale tedesco, segretario del Werkbund, una associazione di artisti artigiani e industriali progressisti sorta in Germania nel 1908, sulla spinta della Lebensreform, per una riumanizzazione del lavoro industrializzato e la ricerca di una nuova dignità estetica e sociale delle arti applicate alla vita quotidiana [35]. In questo ambito Dohrn aveva promosso la costruzione ad Hellerau, alla periferia di Dresda, di un insediamento residenziale modello per le maestranze operaie, la prima «città giardino» realizzata in Germania. Qui egli propose a Dalcroze di edificare una scuola, fornita di tutti i servizi e gli strumenti necessari, in cui egli potesse sviluppare ed applicare i suoi metodi pedagogici, facendo di Hellerau un centro culturale all'avanguardia, una

[33] E. Stadler, *Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia*, in AA.VV., *Emile Jaques-Dalcroze*, cit., p. 417; il saggio analizza l'epistolario tra i due.

[34] Sul rapporto Dalcroze-Appia e la sua importanza per il teatro del loro tempo e del nostro secolo si veda l'accurato studio di Gernot Giertz, *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform, auf der Grundlage der Rythmische Gymnastik*, edito dall'Institut für Theaterwissenschaft di München nel 1975, e il più recente, ma limitato al periodo della scuola di Hellerau, saggio di Richard C. Beacham, *Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau*, apparso su «New Theatre Quarterly», in due parti: *Music made visible*, n. 2, maggio 1985, e *Poetry in Motion*, n. 3, agosto 1985.

[35] Su Wolf Dohrn e la sua collaborazione con Dalcroze si veda in particolare di A. Berchtold, *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, in AA.VV., *Emile Jaques-Dalcroze*, cit., pp. 84-105 e, in genere, tutti gli studi sulla scuola di Hellerau.

sorta di utopia sociale realizzata (e il pensiero era fisso alla «provincia pedagogica» di Goethe), «il futuro centro per una rigenerazione spirituale e fisica, da cui procederebbe un vasto rinnovamento sociale» [36].

Nella primavera del 1911 l'edificio progettato dal giovane e promettente architetto Tessenow fu terminato e Dalcroze, che, dimessosi dal conservatorio di Ginevra, dall'autunno precedente aveva tenuto i suoi corsi in una sede provvisoria di Dresda, vi si insediò con una solenne cerimonia pubblica. L'edificio, la cui facciata riprendeva quella di un tempio ellenico, comprendeva, oltre a parecchi spazi per le varie lezioni, una grande sala centrale rettangolare per la quale Appia disegnò un dispositivo modulare composto di una larga gradinata con piattaforme praticabili, che scandiva ritmicamente lo spazio per gli esercizi ritmici e le dimostrazioni pubbliche. All'edificio centrale era annesso un pensionato che comprendeva gli alloggi e le sale da pranzo e di ritrovo per gli allievi che venissero dall'esterno [37].

Questi accorsero immediatamente da ogni parte della Germania e d'Europa: [38] oltre alle classi per i bambini e i giovani di Hellerau e di Dresda furono infatti subito istituiti corsi per amatori e professionisti della danza, del teatro drammatico e lirico, della ginnastica, per artisti ed educatori. All'apertura della scuola esistevano corsi regolari di solfeggio, improvvisazione, anatomia, musica corale, plastica animata, danza ed euritmica, e ad essi presto si affiancarono insegnamenti che riguardavano anche la parola. La ritmica si era ormai molto organicamente sviluppata dal tempo dei primi tentativi ginevrini e continuava giorno per giorno ad affinarsi. Se allora si trattava in fondo di attuare una specie di solfeggio figurato, animato, che coinvolgeva fisicamente il ragazzo nella sottolineatura del tempo musicale, ora a questi esercizi iniziali se ne affiancavano molti altri più complessi e che soprattutto implicavano una sempre maggiore pro-

[36] G. Giertz, *Kultus ohne Götter*, cit., p. 119.

[37] Sulla fondazione dell'istituto, la sua costruzione, i programmi di insegnamento, si veda in particolare [E. Jaques-Dalcroze], *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch*, I, Jena, Diederichs, 1911. Sull'edificio e l'organizzazione logistica informazioni accuratissime sono contenute nel libretto propagandistico (a firma di Dalcroze) *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Zweiganstalt Dresden. Programma und Erläuterung zu den Übungen*, s.d., ma edito probabilmente alla fine del 1912.

[38] Tra gli allievi di Hellerau Mary Wigman, Susanne Perrottet, Marie Rambert e Theodore Appia, Harald Dohrn, Albert Jeanneret (rispettivamente, questi ultimi, fratelli di Adolphe, di Wolf e di Le Corbusier).

mozione di dinamiche fisiche e spirituali. Sempre seguendo scrupolosamente il ritmo e la metrica di piccoli brani composti dal maestro e suonati al pianoforte, gli allievi eseguono ora esercizi ritmici per la respirazione, il rafforzamento dei muscoli, l'analisi di ritmo tempo e spazio nelle andature, per lo sviluppo delle azioni spontanee e la regolazione dei movimenti inconsci, per l'espressione in tempo musicale dei sentimenti, per l'unione del canto e della parola al movimento. La libera improvvisazione ritmica guidata dalla musica è uno dei primi passi nell'addestramento euritmico e la danza ritmica espressiva ne è il risultato finale [39]. Sempre, la musica regna sovrana, dirige, detta, ispira, forma.

Lo scopo dell'insegnamento della ritmica è di mettere gli allievi in condizione di dire alla fine dei loro studi non «io so» ma «io sento», e in seguito di creare in loro il desiderio di esprimersi. Poiché quando si prova fortemente un'emozione, si sente il bisogno di comunicarla agli altri nella misura delle proprie facoltà. Quanto più noi possediamo la vita, tanto più noi saremo in grado di diffondere la vita intorno a noi. Ricevere, dare; tale è la grande regola dell'umanità. E se tutto il sistema d'educazione per mezzo del ritmo si appoggia sulla musica, si è che la musica è una forza psichica considerevole, una risultante delle funzioni dell'anima e dell'espressione che, per il suo potere di eccitazione e di regolarizzazione, può disciplinare tutte le nostre funzioni vitali [40].

Nel suo secondo anno di vita (1911-12) la scuola di Hellerau era già nota nel mondo; il pensionato traboccava di allievi e molti altri ne ospitavano le famiglie del villaggio. Nell'attuazione del processo pedagogico si rivelava importante anche il sistema di vita collegiale, che esaltava, accomunandoli, intenti e volontà. Nel pensionato, che ospitava una cinquantina di ragazze di ogni nazionalità, regnava, secondo i testimoni, un'atmosfera festosa, eccitata, piena di entusiasmo e di impegno. I pranzi, prevalentemente vegetariani, si consumavano insieme ai ragazzi, che pernottavano altrove, discuten-

[39] Cfr. *Der Rythmus*, cit., e *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*, a cura di M.E. Sadler, London, Constable & Co., 1912, testo composito importantissimo per l'introduzione del metodo in Inghilterra, che descrive in dettaglio la progressione degli esercizi. Alcuni testi contemporanei analizzano ed interpretano acutamente il lavoro pedagogico di Hellerau; in particolare si vedano H. Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Müller, 1917, pp. 93-116 e F.H. Winther, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, München, Delphin, 1914, pp. 39-47.

[40] E. Jaques-Dalcroze, *Ritmo-Musica-Educazione*, cit., p. 94. È questa la visione già più nettamente «espressiva» della ritmica che Dalcroze esprime nel 1914.

do animatamente del lavoro comune. La sera si improvvisavano danze e canti nella sala da pranzo liberata dai tavoli; si leggevano gli stessi libri, si amavano le stesse cose e, soprattutto, si idolatrava il maestro che affascinava tutti col suo notevole carisma: un'esperienza collettiva davvero appagante [41].

Mentre gli allievi più maturi aprivano le prime scuole del «metodo Dalcroze» a Londra, Berlino, Francoforte, Praga, Budapest, Riga, Mosca, Pietroburgo (il patrono per la Russia fu l'entusiasta principe Volkonskij, soprintendente dei teatri imperiali, che organizzò una *tournée* russa di Dalcroze in cui egli conobbe Stanislavskij e potè vedere l'*Amleto* con la scenografia di Craig), i visitatori giungevano ad Hellerau da ogni dove quasi in pellegrinaggio. Tra il 1910 e il '13 è forse sufficiente citare uomini di teatro come lo stesso Stanislavskij, George Pitoëff, Djaghilev e Nijinskj, Claudel, J. Rouché, Reinhardt, Jessner, Percy Ingham (che fonderà la scuola Dalcroze inglese), Granville-Barker, scrittori come G.B. Show, Upton Sinclair ed Ernst Bloch, critici come Jean d'Udine [42], e ancora artisti, intellettua-

[41] Ethel Ingham, moglie di Percy B. Ingham, fondatore nel 1913 della prima scuola inglese del metodo Dalcroze, e lei stessa entusiasta testimone e allieva del maestro, così descrive la giornata-tipo ad Hellerau (E.I., *Life at Hellerau*, in *The Eurhythmics of. J.-D*, cit., pp. 55-59):

«La giornata comincia col suono di un gong alle sette; la casa è immediatamente sveglia e qualcuno esce dal college per una lezione di ginnastica svedese prima di colazione, altri fanno colazione alle 7 e mezza e fanno la lezione più tardi. C'è sempre una mezz'ora di ginnastica normale per cominciare. Poi c'è una lezione di solfeggio, una di ginnastica ritmica e una di improvvisazione, ciascuna di 50 minuti, con un intervallo di 10 minuti tra l'una e l'altra. Il pranzo, all'una e un quarto, è seguito da un'ora di riposo e alle 3 questa gente vigorosa ricomincia ad esercitarsi. Il pomeriggio è abitualmente libero, tranne due volte alla settimana in cui ci sono lezioni di "plastica" e di danza dalle 4 alle 6, prima del tè, o ci possono essere lezioni extra di ginnastica ritmica per piccoli gruppi di allievi che hanno bisogno di maggiore aiuto, e gli studenti possono ottere l'uso di una sala per esercitarsi ancora privatamente. Il pomeriggio c'è anche il tempo e l'opportunità per alcuni altri studi extra o lezioni che non sono incluse nei corsi ordinari, come violino, canto solista, disegno o pittura. La maggior parte degli studenti acquistano in breve molti interessi se non li avevano già quando sono arrivati. I pomeriggi liberi possono essere utilizzati visitando le gallerie e i negozi di Dresda. Ogni volta che c'è qualcosa di particolarmente buono in fatto di concerti, opere o teatro classico, c'è sempre una comitiva di entusiasti che va in città per vederlo. L'opera a Dresda, come in altre parti della Germania, fortunatamente inizia e finisce presto. Le ore tarde non sono incoraggiate al pensionato; veramente ognuno è contento di ritirarsi presto, poiché il lavoro assorbe e richiede una quantità di energie, specialmente se si è scelto il corso completo per insegnanti con la speranza di un diploma alla fine dei due anni. La cena è servita alle 7 e un quarto, e due sere alla settimana chi vuole entrare nella società orchestrale e corale ha il piacere di incontrarsi ed esercitarsi sotto la direzione del signor Jaques-Dalcroze».

[42] Jean d'Udine, critico musicale emerito, autore del trattato *L'art et le geste* (Paris, Alcan, 1910) e del celebre *Qu'est-ce que la Dance?* (Paris, Laurens, 1921), uno dei pochi contributi francesi alla poetica della nuova danza europea, fu il principale diffusore del metodo Dalcroze in Francia.

li, pedagogisti, autorità civili, che sarebbe troppo lungo enumerare [43].

Nel 1912 e nel 1913, al termine dell'anno scolastico, Dalcroze organizzò con i suoi allievi due grandi "saggi" che sarebbero passati alla storia del teatro e avrebbero influenzato per anni registi e coreografi. Il punto più alto dell'elaborazione estetica di Dalcroze e di Appia [44] verrà raggiunto con la presentazione al pubblico, nel giugno del 1913, dell'*Orfeo* di Gluck, di cui alcuni frammenti erano già stati mostrati l'anno precedente insieme con vari esercizi ritmici e con la pantomina *Eco e Narciso*. Avvalendosi dei dispositivi scenici e delle luci ideate da Appia (che pure non si mosse da Ginevra e non vide la propria opera), con due cantanti professionisti nei ruoli principali e il coro dei suoi allievi, Dalcroze seppe creare ciò che quasi unanimemente fu ritenuta la perfetta trasposizione scenica della musica di Gluck. Tutti i maggiori critici teatrali d'Europa erano presenti all'evento insieme con molte delle personalità già citate, e i commenti si accesero d'entusiasmo [45]. Pochi stralci possono essere sufficienti a renderne il tono:

È un'unione di musica, senso plastico, e luce, di cui non avevo mai visto l'uguale [...] la tela dipinta, i puntelli, tutti i ridicoli ingombri del vecchio teatro sono spazzati via; ogni cosa è rimpiazzata da un'architettura che dà le linee essenziali all'azione drammatica e fissa il corso e la direzione lungo cui essa si sviluppa. (Paul Claudel) [46]

...ci trovavamo di fronte alla vita reale, tradotta nella musica, splendida musica, che diveniva vivente. Non avrebbe potuto essere altrimenti, perché tutti gli esecutori erano posseduti dalla musica fisicamente ed emozionalmente: la musica era per

[43] Esaurienti notizie su tutti gli intellettuali che si accostarono in qualche modo alla scuola e alle idee di Dalcroze si trovano in A. Berchtold, *E.J.-D. et son temps*, cit. Per rendersi conto della serietà e spesso dell'entusiasmo con cui molti si dedicavano all'analisi e al commento della disciplina dalcroziana è sufficiente sfogliare i molti interventi esterni sul metodo e il suo creatore all'epoca di Hellerau; due esempi fra tanti: K. Stork, *E.J.-D., seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1912 (sulla teoria e il metodo) e A. Seidl, *Die Hellerauer Schulfeste und die «Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze» 1912/13*, Regensburg, Bosse (sull'Istituto e la «provincia pedagogica»).

[44] Ricordiamo che Appia diede alcuni specifici contributi alla comprensione e alla diffusione della ritmica e al suo rapporto col teatro in articoli pubblicati sia in francese che in tedesco (oltre a farne propri i principi applicati all'attore ne *L'ouvre d'art vivante: Die Rhythmische Gymnastik und das Theater* e *Über die Geburt und den Anfang der rhythmische Gymnastik*, in *Der Rhythmus*, I, cit., e *Über die Kostümfrage für die Rhythmische Gymnastik*, in *Der Rhythmus*, II, Jena, Diederichs, 1912.

[45] Gli studi più completi sulla rappresentazione dell'*Orfeo* ad Hellerau sono quelli già citati di R.C. Beacham e di G. Giertz, che raccolgono anche ampi stralci della critica contemporanea.

[46] Cit., in G. Giertz, *Kultus ohne Götter*, cit., p. 163.

loro un principio vitale come l'atto del respirare. (Serge Volkonskij) [47]

Ci si dimentica facilmente che l'istituto di Hellerau è una scuola [...] ma questa è la loro attività quotidiana, il loro sforzo per un ideale di arte umana vivente; l'espressione sacra della loro anima individuale e collettiva [...] e da questo la rappresentazione di *Orfeo* riceve tutto il suo valore e significato umano. (H.C. Bonifas) [48]

Per almeno due decenni l'*Orfeo* di Hellerau sarà presente nella mente e negli scritti degli uomini di teatro come il momento memorabile e irripetibile in cui fu annientata la consunta ma tenace convenzione naturalista che dominava le scene contemporanee [49] e fu aperto per un attimo uno squarcio abbagliante sulla realtà, finora solo sognata, di un teatro nuovo e tuttavia capace di recuperare una antica, mitica, obliata perfezione estetica: la fusione completa di tutti i suoi elementi sotto la guida di un unico principio ordinatore in un'opera d'arte totale.

La travolgente e gloriosa stagione della «provincia pedagogica» di Hellerau, che parve a molti incarnare il vero spirito della riforma estetico-pedagogica di una nuova Germania traducendo in pratica tangibile l'insegnamento dei grandi maestri, da Rousseau a Lessing, da Goethe a Wagner [50], fu però assai breve. All'inizio del 1914 il mecenate Wolf Dohrn scomparve prematuramente e da parte sua Dalcroze si rese inviso al Reich per una dichiarazione pacifista: la guerra alle porte accelerò la chiusura dell'istituto ed egli tornò definitivamente a Ginevra, dove impiantò un centro tuttora esistente e funzionante. Di qui la sua ritmica si diffuse in tutto il mondo; molte scuole pubbliche e private l'assunsero a metodo per l'insegnamento della musica

[47] Cit., in R.C. Beacham, *Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau*, cit., *Part two*, p. 260.

[48] *Ibidem*, p. 258.

[49] È importante tener presente che anche il tempio wagneriano di Bayreuth era ormai considerato nell'ambito del naturalismo, perché non aveva saputo tradurre in una nuova dimensione scenica il progetto musicale del suo fondatore.

[50] Negli estimatori era corrente la visione di Dalcroze come anello terminale di una catena che riassumeva l'intera cultura nazionale in fatto di arte e di educazione. Arthur Seidl, nel già citato libretto celebrativo *Die Hellerauer Schulfeste* del 1913 non esita a metterlo al vertice di una vera apoteosi pangermanista; fa infatti discendere la sua teoria da una ideale sequenza di opere e autori attraverso le antiche accademie culturali e Rousseau, come lui ginevrino: dal Lessing del *Laocoonte* all'Herder di *Sulla grazia* allo Schiller del *Teatro come formazione morale* e delle *Lettere sull'educazione estetica*, al Goethe del *Wilhelm Meister*, al Kleist di *Sulla marionetta*, al Wagner de *L'opera d'arte dell'avvenire*, al Keller di *All'origine del mito*, al Nietzsche delle *Osservazioni estemporanee*, al Bülow delle idee sull'educazione artistica, al Bücher di *Lavoro e ritmo*.

e della motricità e per la terapia dei disturbi dell'udito e del movimento, e il nome di Dalcroze cominciò ad essere citato tra quelli dei maggiori pedagogisti non soltanto del suo tempo (e con uno di loro, Edouard Claparède, egli collaborò attivamente).

I suoi contatti col mondo del teatro continuarono per molti anni: intrattenne una lunga e fitta corrispondenza con Appia [51], benché il loro sodalizio intellettuale non desse più frutti chiaramente tangibili, ed ebbe, tra gli altri, rapporti diretti o indiretti con Craig e Copeau, ambedue curiosi della sua opera [52], ma la sua influenza agì ancor più direttamente, come è facilmente comprensibile, nel campo delle arti del movimento. In Germania soprattutto, dato il terreno particolarmente favorevole, il suo metodo si radicò profondamente nell'ambito della Körperkultur; dalla sua si staccarono altre scuole di «ginnastica ritmica» (definizione ormai acquisita nel linguaggio comune), che svilupparono proprie tendenze più o meno originali. La più famosa e più diffusa di esse sarà quella del dottor Rudolf Bode, che fondava la sua diversità su un contrasto evidenziato tra ritmica e metrica musicale (in Dalcroze pressoché coincidenti), su un uso della musica più «di accompagnamento», su una maggiore centralità del movimento e del ritmo individuali [53]. Allievi più fedeli ed ortodossi diffusero il «metodo Delcroze» in ogni città tedesca [54] e un corso formativo di ritmica divenne ben presto non solo il fiore all'occhiello di ogni fanciulla della buona società illuminata, ma anche lo studio propedeutico più consono per gli aspiranti attori e danzatori dell'epoca. Non mancarono tuttavia insegnanti che coltivarono nei loro allievi auto-

[51] Ricordiamo che la più volte citata raccolta di scritti *Ritmo-Musica-Educazione*, edita per la prima volta nel 1920, porta la dedica «Al mio amico Adolphe Appia».

[52] Copeau visiterà Dalcroze due volte, nel 1915 e nel '16, al suo Istituto di Ginevra, rimanendo notevolmente impressionato dall'uomo e dalle sue idee. Craig sarà molto più scettico, tanto che, conosciuto Appia nel 1914, dichiarerà di sperare che le sue marionette avrebbero potuto portarlo «da qualche parte, lontano da Dalcroze e da Wagner». (Cit., in A. Berchtold, *E. J.-D. et son temps*, cit., p. 97 n.).

[53] La scuola di Bode si svilupperà parallelamente a quella Dalcroze e sopravviverà in epoca nazista aderendo alle richieste e all'ideologia della formazione fisica del Reich. Tra gli scritti di R. Bode ricordiamo il manuale *Ausdrucksgymnastik*, München, Beck'sche, 1922 e il teorico *Das Lebendige in der Leibesherziehung*, München, Beck'sche, 1925.

[54] Tra i tanti allievi di Dalcroze che diffusero le scuole col suo nome, ricordiamo in particolare Elfriede Feudel, pianista e insegnante, che pubblicò nel 1926 forse il più importante testo divulgativo sulla ritmica, ricco com'è di notizie sui principi e lo sviluppo del metodo Dalcroze, di riflessioni pedagogiche e infine di esercizi: *Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlichmusikalischen Erziehung*, München, Delphin, 1926.

nome presunzioni artistiche, e questo provocò, nel dopoguerra, il dilagare sulle scene di giovani «*ritmiciennes*» che offrivano come danza le loro esercitazioni e improvvisazioni. Questo fece sì che una tecnica formativa di grande interesse (che aveva ad esempio trovato posto stabile nella compagnia dei Balletti russi di Djaghilev e aveva guidato Nijinski nella sua coreografia della *Sagra della primavera* [55]), snaturata in autonoma forma teatrale, incontrasse la dura opposizione di alcuni critici di danza (e non soltanto tra quelli legati alla tradizione accademica e alle nette divisioni dei generi) e contribuisse ad instaurare in loro un senso di diffidenza verso ogni moderna sperimentazione nel campo dell'arte del movimento. Il più accanito, con punte che sfioravano il sarcasmo, fu certo Andrej Levinson, forse il maggior critico istituzionale europeo del momento, che, se non discuteva la ritmica come metodo propedeutico, ne deprecava la confusione con una disciplina di alta professionalità (e per lui di intoccabile tradizione) come la danza. Nella sua caustica polemica — cui Dalcroze rispose personalmente — contro ciò che chiamava «l'utopia ritmica» Levinson considerava un ritmico «simile ad un danzatore come lo è un metronomo ad uno strumento musicale», lamentava che la ritmica rendesse il movimento schiavo della musica anziché fare esattamente il contrario e rivendicava l'attributo di arte alla sola danza classica, l'unica con una «evoluzione organica, uno sviluppo logico di un linguaggio organico di forme» [56]. E nelle sue parole troviamo riassunte in breve le obiezioni suscitate nella critica dalle nuove discipline ritmiche, soprattutto in Francia ed in Italia, roccaforti della tradizione accademica [57]; se da un lato esse rivelano l'incapacità di intuire dai primi suoni articolati la nascita di un nuovo linguaggio, dall'altro esprimono giusta insofferenza per l'equivoca confusione tra *training* e spettacolo, tra solfeggio del movimento e danza.

[55] Come insegnante del metodo nella compagnia dei balletti russi era stata assunta Myriam Ramberg, in arte Marie Rambert, che era stata una delle prime allieve di Hellerau e che tanto peso ebbe in seguito per il rinnovamento della danza inglese.

[56] Cfr. A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Paris, Duchartre & Van Buggenhoudt, 1929, pp. 437-451.

[57] Ricordiamo come in Francia la riflessione sull'espressione nel movimento rimanesse in quegli stessi anni appannaggio teorico di alcuni pensatori (Mallarmé, Valery) che la riferivano all'ambito strettamente delimitato del «genere» danza, mentre nella pratica la svolta espressiva fosse incarnata nelle innovazioni introdotte dai Balletti Russi, che davano al balletto un impulso modernista. L'Italia poi rimaneva il regno del virtuosismo accademico di tradizione.

In Germania, ironico e feroce detrattore della ritmica fu l'illustre critico Oskar Bie (cfr. *Der Tanz*, 3ª ed. accresciuta, Berlin, Bard, 1923, pp. 366-370).

Ma una nuova arte della danza stava tuttavia nascendo e si sarebbe affermata di lì a poco. Negli stessi anni di Hellerau, infatti, un'altra sperimentazione, che nasce questa volta dall'interno del teatro e ad esso fa ritorno dopo aver attraversato territori pedagogici, si impone all'attenzione. A guidarla è l'ungherese Rudolf Laban de Varalja (1878-1958), che in Germania assumerà il cognome di von Laban.

Figlio di un alto ufficiale, cresciuto fra le marce e le parate militari da un lato e il mondo fantastico dell'immaginario popolare ungherese dall'altro, fu portato fin dall'infanzia alle attività artistiche [58]. Si dedicò originariamente alla pittura, disciplina che non abbandonò mai completamente e che sviluppò in lui un'alta sensibilità figurativa e per il rapporto spazio-forma, ma ben presto sperimentò anche la poesia, la musica e il teatro drammatico. Organizzando feste militari e paesane si accostò ai problemi del movimento corale, dell'uso dinamico dello spazio, della danza. Studente di belle arti a Parigi, ebbe per insegnante un allievo di Delsarte che lo iniziò all'«estetica applicata» del maestro; su questa scorta intraprese, già nel 1903, ricerche sulla dinamica e l'espressione del corpo e si interessò alle danze primitive, religiose, rituali, completando poi la sua formazione con studi di danza accademica a Vienna e a Monaco. In quest'ultima città, introdotto nell'ambito della massoneria e delle discipline esoteriche, a stretto contatto con l'ambiente culturale d'avanguardia dei «secessionisti», maturò le proprie scelte espressive individuando nella danza il proprio campo elettivo di esperienza. A questa scelta e alle sue motivazioni teoriche non fu certo estraneo l'influsso di George Fuchs che a Monaco agiva in quegli stessi anni al Künstlertheater e le cui radicali teorizzazioni in fatto di estetica teatrale agirono potentemente sul teatro, sulla nascita della «nuova danza» tedesca e sull'intera Weltanschauung della Körperkultur. Conviene richiamare brevemente almeno qualche punto di queste teorie forse ancora non sufficientemente acquisite da noi [59], per meglio comprendere la loro relazione con l'opera di Laban e indicare un possibile (pur se soltanto ideale) rapporto Fuchs-

[58] Sulla formazione di Laban cfr. il volume autobiografico *Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen*, Dresden, Reissner, 1935.

[59] Ben pochi sono ancora gli studi italiani su Fuchs; in particolare ricordiamo L. Tinti, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1980 e l'ultimo dei contributi di U. Artioli, *Ritmo del sangue e mistica della luce in Georg Fuchs*, in *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Milano, Shakespeare & Company, 1984, pp. 34-69.

Laban accostabile a quello Appia-Dalcroze (dove la collaborazione fu reale).

Per Fuchs, erede diretto di Nietzsche, la danza, «movimento ritmico del corpo nello spazio, esercitato nell'impulso creativo a un'esperienza in sé armonica dell'universo» [60] — di cui il teatro deve sostanziarsi per ritrovare la propria funzione — si realizza come arte in uno stato dionisiaco di profonda estasi orgiastica, allorché l'abbandono totale al proprio io profondo permette una dilatazione mistica nel tutto universale. Perso nel ritmico fluire del proprio sangue, il danzatore/attore (quest'ultimo arricchisce la danza con la parola poetica che traduce in ritmo contenuti e valori spirituali) vive l'esperienza interiore (Erlebnis) della fusione con la «divina euritmia» cosmica, divenendo celebrante di un rito dinamico di ascesi e di comunione col divino che trascina con sé chi vi assiste.

Profondamente suggestionato dalle dimostrazioni di Madeleine, la danzatrice ipnotica, Fuchs aveva salutato in lei la prova vivente dell'efficacia creativa della trance, dimostrazione dell'origine dell'arte nel territorio sconfinato che inizia dove finisce la coscienza individuale, e la riproposta di un teatro «cultuale».

> Gli antichi avevano danzatrici del genere; tutti i loro resoconti ci parlano di un'ebbrezza dionisiaca, di uno stato indubbiamente sonnambolico delle danzatrici del culto. Essi vedevano spesso ciò che qui per la prima volta torna a colpirci a fondo: questo trapelare, questo agitarsi figurativo della corporeità attraverso le forze dell'«anima», attraverso il ritmo che riconosciamo tanto nelle «leggi della natura» come nelle facoltà regolatrici della vita dello spirito [61].

Perché questa capacità ritmico-espressiva possa affermarsi di nuovo, Fuchs auspica l'avvento di una ancora sconosciuta «Körperkultur», una cultura del corpo liberato nel movimento così da divenire «mezzo di espressione culturale e artistico» [62].

Poiché le opere fondamentali di Fuchs — da *Die Schaubühne der Zukunft* (1905) a *Der Tanz* (1906), da *Deutsche Form* (1907) a *Die Revolution des Theaters* (1909) — vennero tutte pubblicate entro il primo decennio del secolo, furono conosciute e discusse non soltanto

[60] G. Fuchs, *Deutsche Form*, München und Leipzig, Müller, 1907, p. 366.

[61] G. Fuchs, *Die Kunst der Magdeleine*, «Münchener Neueste Nachrichten», n. 89, 23 febbraio 1904. Questo saggio venne poi riportato in *Der Tanz*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1906.

[62] G. Fuchs, *Der Tanz*, cit., p. 19.

da Laban ma da tutti coloro che iniziavano ad operare, spesso proprio sulla loro scorta, nell'ambito della Körperkultur, anche se vengono citate nei loro scritti meno spesso di quanto ci si potrebbe aspettare.

Rudolf von Laban, dunque, raccolto intorno a sé un gruppetto di giovani artisti e allievi, si dedicò alla ricerca di una nuova forma di danza pura, non descrittiva, che scaturisse come espressione dinamica organizzata dell'essere profondo dell'individuo e della collettività, dei loro bisogni profondi, della loro fede nella vita. La sua ricerca perseguì infatti sempre due scopi paralleli: da un lato liberare l'individuo nel fisico e nello spirito, renderlo capace di esprimere direttamente e senza impedimenti, in un movimento che porti alle conseguenze estreme le proprie leggi naturali, la propria forma e il proprio essere elevati a poesia; dall'altro accordare gli individui così liberati in un grande «tempio danzante», un «coro di movimento» che armonizzasse e moltiplicasse in un tutto inscindibile le diverse individualità, sublimando in una unità trascendente gli elementi comuni.

Deciso a raggiungere entrambi i suoi fini, prima ancora di fondare una scuola fondò una comunità, convinto che soltanto una vita davvero comunitaria, in cui ciascuno assolvesse ai suoi compiti per la collettività e condividesse con gli altri problemi e aspirazioni, avrebbe potuto creare la consonanza intima degli spiriti su cui fondare la nuova «poesia del movimento».

Si insediarono, nell'estate del 1913, ad Ascona, sul versante svizzero del lago Maggiore, in una località chiamata Monte Verità [63], luogo dedicato alla Lebensreform e abitato da naturisti, vegetariani, igienisti, anarchici, teosofi e artisti, che vi avevano creato un mondo separato e autonomo fin dai primi anni del secolo. Negli stessi anni in cui Hellerau riempiva le cronache culturali accentrando su di sé l'interesse pedagogico, la scuola-colonia di Laban, che durante l'inverno agiva a Monaco, conduceva silenziosamente, in modo appartato e quasi inosservato, con l'assillo quotidiano della sopravvivenza, la sua esperienza fondante. A una vita semplice e povera a stretto contatto con

[63] Sull'insediamento di Laban a Monte Verità, oltre alle sue memorie e al già citato catalogo *Monte Verità*, si vedano H. Brandenburg, *München leuchtete. Jugenderinnerungen*, München, Neuer, 1953 e il recente M. Green, *Mountain of Truth. The Counterculture begins Ascona, 1900-1920*, Hannover and London, University Press of New England, 1986; in italiano il mio saggio, *Il teatro nel diverso: gli stranieri di Monte Verità*, «Quaderni di teatro», n. 12, maggio 1981, pp. 122-131.

la natura, che trascorreva tra la cura dell'orto i cui frutti garantivano un minimo di sussistenza, la preparazione del cibo e degli utensili, la tessitura e la confezione degli indumenti, si affiancava il lavoro gioioso ma rigoroso degli allievi sul corpo e sull'espressività svolto all'aria aperta, con tuniche leggere o in piena nudità, in armonia coi ritmi naturali e fisiologici [64]. Nacque così la prima concretizzazione organica della ricerca labaniana, la «danza libera», prima matrice della danza moderna europea e fulcro di un'ulteriore, radicale visione pedagogico-teatrale: liberazione ed elevazione psico-fisica in cui il movimento è privilegiato come «agente diretto dell'anima» (secondo quanto aveva insegnato Delsarte) individuale e collettiva, e in cui l'intelletto, che Laban traduce in «volontà», amministra in piena coscienza il rapporto fondamentale dell'energia fisica col tempo e con lo spazio.

La danza «libera» non è, secondo il suo creatore, né anarchica, né velleitaria, ma obbedisce soltanto, e scrupolosamente, a leggi dinamiche e semiotiche proprie, da lei stessa dettate e rispettate; dopo un iniziale momento di liberatorio affrancamento dai condizionamenti delle convenzioni sociali e artistiche, costituisce, anzi, un'esperienza formativa intensa e totalizzante sia dal punto di vista professionale che da quello più genericamente pedagogico. Poiché non ha bisogno della musica come guida (e anzi sostanzialmente la rifiuta, come principio regolatore estraneo a se stessa), ma trae i suoi ritmi direttamente da quelli corporei dell'esecutore (battito cardiaco, respiro, flussi energetici), la danza libera pretende da lui una perfetta conoscenza e comprensione di se stesso, del proprio corpo e delle sue leggi. Solo così egli potrà condurre l'energia racchiusa nel movimento a produr-

[64] Così Hans Brandenburg, allora giovane critico e drammaturgo, primo appassionato estimatore e interprete di Laban, descrive la vita felice della colonia (*München leuchtete*, cit., p. 483):

«Non portavamo nient'altro che camicie e calzoncini: io avevo una sciarpa colorata e un cappello di paglia a punta da vendemmiatore che Dora aveva dipinto in maniera fantastica, e una lunga canna di bambù che portavo come nostro emblema per gli altri. Facevamo il bagno nudi nel lago Maggiore, dove la spiaggia si confonde con le acque della montagna in un arcadico delta con alti olmi. Ci inerpicavamo, carovana multicolore, coi nostri sandali leggeri per i villaggi di montagna e nei boschi, dove Jakōble, soffiando come un gatto, si arrampicava sugli alberi; ci accampavamo sotto i lecci e davanti alle ultime capanne di pastori, ci immergevamo in piccole sorgenti gelate e ci abbronzavamo, ancora grondanti, ai raggi del sole che spuntavano da dietro le rocce, le ragazze coi ciclamini selvatici nei capelli. Di sera si remava cantando e gridando sul lago, coi cerchioni delle grandi barche da pesca ornati di lampioncini. [...] Laban si teneva ammirevolmente in disparte, del tutto avvinto in un più maturo e serio destino e in un'impresa che aveva bisogno di quei giovani inadeguati e pazzi per scopi ben diversi dalle gite di piacere».

re, nell'unità di spazio e tempo, una totalità dinamico-espressiva del tutto autosufficiente e significativa. Questo implica, per Laban, una rigorosa concezione della forma nella danza, che si sviluppa, come e persino meglio della musica, attraverso simmetrie, ripetizioni, inversioni, ritornelli, tempi, armonie e disarmonie, sfumature dinamiche, organizzazione architettonica (per citare solo alcuni degli elementi formali in gioco), dalla cui coerenza, purezza e rigore nasce la valenza (e il piacere) etica ed estetica della danza [65].

Di qui la necessità sostanziale di una completa teoria del movimento (Kraft-Raum-Zeit, ossia Energia-Spazio-Tempo) che penetri le forze e le tensioni motorie che animano il corpo (Kraft), individui i criteri della loro direzione ed espansione nello spazio (Raum) — anche secondo principi semeiotici derivati dalle leggi naturali dell'espressione gestuale (eucinetica) — e determini e fissi i ritmi dell'interazione energia spazio e delle sue risultanti dinamiche (Zeit). L'indagine sull'energia e lo sforzo nel movimento, sui sistemi vettoriali di spinte e direzioni che essa crea e sul loro rapporto col tempo e con lo spazio costituisce l'impegno più costante e noto di Laban, che giungerà ad elaborare una «scienza» del movimento il cui portato più universalmente acquisito sarà un sistema di scrittura della danza (Labanotation) [66] esatto come quello musicale.

La laboriosa e complessa scoperta delle leggi proprie della nuova danza procede nella scuola di Laban di pari passo con l'"invenzione" di un corpo "consapevole". Improvvisazioni ed esercizi dinamici soprattutto collettivi permettono di comprendere e guidare i flussi di energia dominati dai fattori fondamentali di «tensione» e «rilassamento», di distinguere tra movimenti «centripeti» e «centrifughi», tra

[65] Laban scrisse nei primi anni assai poco sugli esperimenti che andava compiendo; testimone e interprete fedele e acuto di quel periodo di elaborazione e crescita costante fu, come si è detto, Hans Brandenburg, cui si deve il merito di aver per primo compreso le potenzialità artistiche e pedagogiche delle ricerche di Laban. Ci serviamo quindi largamente anche dei suoi scritti per ricostruire queste prime proposizioni teorico pratiche (Cfr. H. Brandenburg, *Der moderne Tanz*, cit., p. 34-44 e l'edizione ampliata dello stesso testo del 1921, pp. 175-197). Laban pubblicò solo nel 1920 il volume che racchiudeva la summa del suo pensiero sulla danza *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart, Seifert, e che — A.G. Bragaglia dirà suggestivamente, e con ragione — «arieggia paurosamente ad una dottissima e grandiosa *coreosofia*» (*Scultura vivente*, Milano, L'Eroica, 1928, p. 51), dal quale attingiamo soprattutto gli assunti teorici.

[66] Il primo testo di Laban che organizzi questa materia è il celebre *Choreographie*, Jena, Diederichs, 1926.

«impulsi», «tensioni» e «slanci», tra equilibri, disequilibri e successioni, di dominare cioè la creazione e l'uso di un articolato livello preespressivo del movimento. La dimensione corale delle esercitazioni contribuisce a sviluppare il senso dello spazio, della interazione dinamica, del disegno complessivo del movimento (coreutica), nonché a padroneggiare i ritmi personali e di gruppo. Il livello espressivo, l'immissione di «significati» (che nulla hanno a che vedere con concezioni pantomimiche o descrittive) si innesta su questa preparazione di fondo e trasforma il movimento in danza, facendogli acquistare quella dimensione metaforica, poetica, che lo rende «forma trascendentale dell'essere umano».

È un processo di graduale e costante introspezione e addestramento psicofisico dell'individuo, che deve imparare a liberare e trasfondere nel movimento la propria intera umanità. Per aiutare questo percorso, Laban parte spesso da nuclei dinamici e simbolici primitivi, come i gesti del gioco, del lavoro manuale e della preghiera, ritenuti più antropologicamente idonei ad una amplificazione e stilizzazione spazio-temporale che si carichi di virtualità poetiche trascendenti.

La musica intesa come misura dei tempi e ispirazione dei modi esterni all'individuo, che era il supporto fondamentale di tutta la ritmica, non può avere con questo processo estetico-pedagogico rapporti diretti, ma solo subordinati e anche assai tardivi. All'inizio infatti la ricerca si svolge in silenzio, attenta solo ai ritmi interiori; in un secondo tempo, quando l'allievo abbia ben acquisito la coscienza dei propri ritmi, essi possono essere accompagnati e sottolineati da colpi di strumenti a percussione (di solito tamburelli) che incitano il movimento e aiutano la concentrazione; solo in una fase molto avanzata, quando l'allievo non rischia più di usare la musica «come una stampella», imitandola e lasciandosene guidare, può con prudenza esercitarsi con essa. Il danzatore completo farà nascere da se stesso la propria musica, che rifletterà non solo il ritmo, ma anche la tonalità e l'armonia della danza e che acquisirà così nuove possibilità tecniche ed espressive. Il traguardo da raggiungere è la fusione perfetta di danza e musica rigenerate da una nuova concezione globale dell'uomo.

Un atteggiamento simile Laban mantiene rispetto alla relazione tra danza e parola. Il suo amore per le arti dell'uomo lo porta infatti costantemente a ricercare, accanto alla danza libera, una creazione espressiva totale che egli definisce con le parole Tanz-Ton-Wort, dan-

za-suono-parola. In assonanza, e in contrasto, con i teorici dell'opera d'arte totale, da Wagner ad Appia, egli aspira ad un'arte teatrale che affondi le sue radici nella totalità triadica delle forze espressive umane (Delsarte), ma in cui l'elemento dominante e unificante sia la danza (Fuchs), regno precipuo di quell'energia umana e cosmica che non solo produce movimento e suono, ma si spiritualizza fino ad entrare nel mondo dei concetti producendo la parola. In vista di questa meta finale, dello sviluppo di capacità espressive globali che possano fondere corpo e intelletto, dionisiaco e apollineo, e tendano ad una nuova concezione drammatica e drammaturgica del teatro e, più in generale, ad una nuova pienezza etico estetica della vita umana, nelle scuole di Monte Verità e di Monaco si studiano, accanto alla danza, canto, dizione, musica, poesia, pittura e scultura, secondo principi similari [67].

Il fine originario di Laban era, e rimaneva, il rinnovamento dell'arte teatrale, ma la ricerca gli aveva aperto possibilità e territori ben più vasti:

> La nuova arte della danza dà la consapevolezza di produrre valenze etiche al contrario della valenza solo esteriormente estetica della vecchia danza teatrale. Inoltre viene perseguito e conquistato uno sviluppo armonico generale dell'organismo prettamente naturale, attraverso un sistema formativo del corpo e dello spirito non sentimentalistico. Certi quadri mostrano i concetti «abbigliamento, movimento, scena» come forme spaziali interagenti tra loro. Che qui, senza riferimenti pantomimici letterari, si proponga soltanto il linguaggio della forma, del colore, dello spazio, del movimento, può essere anche una caratteristica dei miei tentativi precedenti. Ora io passo all'uomo stesso e al gruppo. Il passato e il presente costituiscono uno sforzo verso la semplificazione e l'interiorizzazione dell'arte, che dipende strettamente dal nostro bisogno comune di rigenerazione culturale. [...] Io mi dedico alla direzione della scuola e insieme in particolare proprio all'arte del movimento e ai territori di confine. Ad Ascona tutti gli ambiti dell'espressione e dell'attività umana debbono venire liberati dalla zavorra di una concezione sentimentalistica della vita e dell'arte: la danza libera di una vita bella [68].

I primi allievi-compagni di Laban formarono ben presto con la sua direzione e il suo apporto coreografico un gruppo professionale

[67] Il programma della scuola di Monte Vertà è riprodotto in *Monte Verità*, cit., p. 128.

[68] Da una lettera di Laban citata in F.H. Winther, *Körperbildung als Kunst un Pflicht*, cit., p. 39.

che costituiva un laboratorio di ricerca vivente sulla danza teatrale; ma alla sua scuola, che durante la guerra si spostò da Monaco a Zurigo, e a quelle che dopo il conflitto aprirono anche i suoi allievi, accorsero bambini e dilettanti di ogni età, verso i quali mostrò identica sollecitudine. Essi gli fornivano l'opportunità di concretizzare e sperimentare la sua grande vocazione «corale», di tradurre cioè in pratica attiva e calare nel sociale la sua utopia etico-estetica di «tempio danzante» [69]: una comunità umana rigenerata nel corpo e nello spirito che trovi nella danza l'espressione sublimata della sua essenza fisica, emotiva e intellettuale. In essa i singoli avrebbero dovuto fondersi umanamente ed artisticamente, rintracciando dentro di sé, in quella «terra del silenzio» in cui l'io individuale tace e regna la voce dell'umanità, le pulsioni comuni che, liberate in energia nella danza, avrebbero fatto di loro l'autentica «cattedrale dell'avvenire», trasformando il teatro in rituale festivo (e le consonanze chiamano in causa tanto Fuchs quanto Appia col quale condivide la terminologia [70]).

Nacque così il concetto e la pratica del «coro di movimento», il Bewegungschor che Laban sviluppò per anni, portandolo a singolari livelli di realizzazione e diffusione soprattutto tra i dilettanti. I cori di movimento costituirono negli anni Venti una delle forme più interessanti della Körperkultur, certo l'unica con caratteristiche espressive che fosse ampiamente praticata da adulti di sesso maschile, tanto nell'ambito del movimento giovanile borghese che in quello associazionistico dei lavoratori [71]. L'efficacia spettacolare e sociale dei suoi cori fu sperimentata da Laban nella coreografia di grandi feste popolari in cui faceva muovere gruppi e masse (spesso di operai o artigiani) partendo dai gesti e dai ritmi del lavoro di ognuno, stilizzandoli e armonizzandoli tra di loro in enormi concerti semoventi, esperienza che si rivelò preziosa anche per il suo lavoro teatrale, particolarmente

[69] Laban teorizzò il suo doppio impegno verso una danza-spettacolo e una danza-festa coniando le espressioni *Tanztheater* e *Tanztempel*, che sintetizzano la sua visione professionale e quella laica-rituale.

[70] L'esposizione forse più suggestiva di questa «Tanzanschauung», largamente esposta in *Die Welt des Tänzers*, cit., si trova in *Ein Leben für den Tanz*, cit., pp. 100-120.

[71] Il più celebre Bewegungschör fu quello di Amburgo, fondato da Laban nell'inverno 1923-24 e diretto in seguito da suoi allievi; qui egli sperimentò e mise a punto laboratorialmente teoria e pratica del coro di movimento. Cori furono comunque fondati in molte città della Germania, alcuni dei quali legati al movimento operaio, come provano le notizie pubblicate periodicamente su «Arbeiterbühne», organo della Lega del teatro operaio tedesco.

per le coreografie innovative che creò per i teatri d'opera, sulle tracce del suo Tanz-Ton-Wort, l'opera d'arte totale.

Semiignorato e a volte stroncato dalla critica nei primi anni (fatta eccezione per il lungimirante e appassionato sostegno che fin dall'inizio gli offrì il giovane emergente Hans Brandenburg), soltanto alla fine della guerra Laban cominciò realmente ad imporsi nel mondo teatrale e in quello pedagogico, che, entrambi, avevano maturato nel frattempo nuove consapevolezze ideologiche e metodologiche. Proseguì e intensificò allora la sua doppia attività di ricercatore pedagogo e di creatore coreografo (egli stesso danzò per anni, finché un infortunio di palcoscenico glielo impedì), fondando e dirigendo scuole e cori [72] e lavorando tra entusiasmi e incomprensioni presso molti dei maggiori teatri tedeschi, fino ad ottenere intorno agli anni Trenta una sorta di canonizzazione artistica nei due principali templi del melodramma: il teatro wagneriano di Bayreuth e l'Opera di Berlino [73]. Giunse così ad imporre pian piano, anche attraverso gli allievi, la sua danza libera come la «nuova danza tedesca» e la sua concezione psicofisica del movimento nello spazio come principio pedagogico eminente. Trovò poi in alcuni dei suoi allievi, come Mary Wigman e Kurt Jooss — certo le figure di maggior rilievo della nuova danza — i traduttori e gli elaboratori più creativi delle sue teorie, la cui inevitabile dose di infedeltà metodologica era eclissata e superata da eccezionali capacità espressive ed artistiche individuali. Formò una schiera di ottimi insegnanti di danza e di danzatori, ma con lui assaporarono il gusto e il dominio del movimento espressivo anche interi villaggi, battaglioni militari, maestranze delle fabbriche, gruppi sportivi, oltre a migliaia di bambini in età scolare [74]. Contrastato dalle istituzioni naziste con

[72] Il volume curato da Paul Stefan, *Tanz in dieser Zeit*, Wien-New York, Universal, 1926, offre un'interessante panoramica delle scuole (e non soltanto labaniane) sorte negli anni Venti.

[73] Sull'attività di Laban come coreografo si veda, in italiano, il saggio di A.M. Milloss, *Laban: l'apertura di una nuova era nella storia della danza*, in *Tanztheater. Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, a cura di L. Bentivoglio, Roma, Di Giacomo, 1982. Una trattazione del percorso di Laban si trova in L. Bentivoglio, *La danza contemporanea*, Milano, Longanesi, 1985, pp. 55-62.

Lo studio più anomalo reperibile in traduzione italiana su Laban e la nuova danza tedesca è nel saggio di R. Garaudy, *Danzare la vita*, Assisi, La Cittadella, 1973, che affronta l'intera problematica della danza moderna da un punto di vista filosofico come espressione del bisogno dell'uomo moderno di recuperare una diversa qualità della vita.

[74] Nei suoi due volumi *Gymnastik und Tanz* e *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, ambedue Oldenburg, Stalling, 1926, ricchissimi di immagini fotografiche, Laban divulga ad altissimo livello le sue idee e la sua esperienza.

le quali aveva inizialmente tentato di convivere — anche per la sua dichiarata appartenenza alla massoneria — emigrò nel 1936 dapprima in Francia e poi definitivamente in Inghilterra. Qui fondò a Manchester uno studio per l'arte del movimento, in cui si dedicò prevalentemente all'applicazione dei suoi principi formativi alla scuola e al mondo del lavoro, ambiti su cui riversava le sue grandi speranze in una vocazione popolare all'eucinetica, sviluppando ulteriormente la sua ricerca sullo sforzo e il ritmo nel movimento e perfezionando il suo metodo di scrittura della danza [75]. Il Laban Centre per il movimento e la danza, con sede a Londra, amministra e diffonde tuttora la sua eredità.

Dalcroze e von Laban sono fuor di dubbio i due teorici e ricercatori dell'ambito della Körperkultur che più incisero e influirono sul teatro del loro tempo e su quello futuro. Sono inoltre l'esempio più eclatante della connessione profonda tra pedagogia e teatro instauratasi in quegli anni e di cui essi stessi, l'insegnante e il teatrante che paiono scambiarsi i reciproci ruoli, furono tra i principali promotori. Le loro visioni del movimento espressivo come fulcro della formazione dell'uomo e dell'artista prima ancora che come linguaggio teatrale, pur nascendo dallo stesso bisogno di rigenerazione ed elevazione psicofisica, si divaricavano alla radice per gli interessi diversi che guidavano i modi della loro attuazione.

Dalcroze, che proveniva dagli studi musicali e rispecchiava con ortodossia quel pensiero estetico germanico che discende in linea diretta da Schopenhauer (attraverso Wagner ed Appia) faceva derivare e dipendere il movimento dalla musica, che ne dettava i ritmi, i significati, le forme, ne scandiva lo spazio e ne prescriveva le leggi. L'uomo armonioso che sognava di creare era il perfetto traduttore nel tempo e nello spazio di un'essenza ritmica universale, trascendente, che la musica soltanto poteva distillare e trasmettergli come guida: uomo dunque come strumento sensibile e ben temperato ma reso vivo e vibrante solo attraverso la musica che lo anima e che egli trasmette, secondo un processo che subordina l'arte dell'espressione fisica a quella dell'espressione musicale. Von Laban invece, formatosi nella temperie

[75] Appartengono a questo periodo i suoi testi oggi più noti, tutti editi a Londra da MacDonald & Evans: *Effort. Economy of human Movement*, 1947; *Modern Educational Dance*, 1948; *The Mastery of Movement on the Stage*, 1950; *Principles of Dance and Movement Notation*, 1954.

delle avanguardie preespressioniste, erede di una linea estetica Nietzsche-Fuchs, poneva all'origine e al centro del processo dinamico espressivo solo l'uomo nella sua totalità psicofisica e da esso soltanto faceva discendere i modi, i significati e le leggi del movimento. Il suo uomo nuovo traduceva in manifestazione ritmica esclusivamente i propri impulsi e i propri ritmi fisiologici, emotivi e intellettuali, era creatore, mezzo e norma della propria danza, espressione non mediata dell'armonia della sua vita e strumento di accordo sintonico con quella universale.

Queste diverse visioni, che si tradussero spesso banalmente in polemiche tra i seguaci, i critici e gli estimatori delle due scuole, che opponevano troppo semplicisticamente il primato della musica a quello della danza e viceversa, analizzate più da vicino mostrano alla base due diversi atteggiamenti pedagogici e ideologici. Dalcroze, proveniente dall'insegnamento (e da quello della musica in particolare), persegue fondamentalmente una didattica per l'educazione *all'*armonia psicofisica dell'individuo e dunque sperimenta nuovi e creativi modi di trasmissione — sensibili e funzionali alle nuove esigenze pedagogiche — di un patrimonio artistico e culturale di valore acquisito (la musica); Laban, proveniente dall'arte (e dal teatro in primo luogo), si studia di provocare un processo pedagogico per la formazione dell'individuo *nell'*armonia psicofisica e quindi crea le circostanze, gli stimoli, le tecniche attraverso i quali possa nascere la manifestazione armonica di un nuovo patrimonio di conoscenze (la danza). Dalcroze pare di conseguenza esprimere una tendenza più sostanzialmente riformista: un illuminato e geniale riformismo, capace di rigenerare e rendere innovativamente fertili elementi della tradizione, mentre Laban fa trasparire un'ottica più decisamente rivoluzionaria, poiché si mostra orientato a fondare una nuova tradizione.

In campo pedagogico queste tendenze divergenti si verificano con manifesta chiarezza nei risultati: da Dalcroze discende un vero e proprio «metodo» d'insegnamento, diffondibile su larga scala anche a livello scolastico istituzionale; da Laban un atteggiamento pedagogico che può fruttificare solo in situazione laboratoriale e assume caratteri diversi a seconda dei maestri che lo praticano.

In campo teatrale si traducono in poetiche coerenti che trovano risonanza in ambiti diversi. Dalcroze si fece fautore di un principio ordinatore unitario per l'opera d'arte teatrale, di una scansione rit-

mica preordinata dell'espressione estetica, cui ogni elemento scenico deve duttilmente rispondere, che furono ideale e sostanziale punto di riferimento per il nascente teatro della regia. Von Laban fu il sostenitore di un'arte teatrale in sé globale e unitaria perché fondata sulla liberazione e l'autoregolazione della creatività individuale e collettiva, cui guardarono i movimenti di avanguardia [76] (in primo luogo gli espressionisti, ma anche i dadaisti [77] prima, e i surrealisti poi) e tutti quegli artisti-ricercatori che tentavano di rifondare il teatro come espressione diretta degli uomini che lo facevano (attori o danzatori). In ambedue i casi, comunque, la proposta per il teatro era estetica ed etica insieme, ma mentre nel primo la valenza etica si generava dalla adesione volontaria ad una concezione estetica totalizzante a priori, nel secondo era il valore estetico a nascere da una volontaria ricerca etica.

Negli anni tra il '10 e il '20 il problema di una «kunstlerische Körperbildung», ossia della formazione fisica dell'individuo sotto il segno dell'arte, diviene in Germania un impegno pedagogico-sociale di importanza primaria. Lo stesso Ministero dell'educazione, pressato dalle richieste dei circoli giovanili e della parte più progressista del corpo insegnante, patrocinò varie iniziative, mentre le «province pedagogiche», quasi sempre autogestite e organizzate privatamente e collettivamente, si moltiplicarono in tutto il paese. Nacquero così, decentrati nel verde delle campagne, numerosi e specializzati centri di formazione e scuole sperimentali in cui ginnastica ritmica e danza ebbero ruoli fondamentali. Per citare soltanto gli esempi più illustri, a Wickersdorf Martin Luserke, pedagogista di vaglia e saggista, direttore della rivista «Freie Schule», nel suo Freier Schulgemeinde (Libera comunità scolastica) sperimenta metodi pedagogici avanzati e utilizza la ritmica dalcroziana e la danza come indispensabile fondamento di espressione estetica del bambino nella sua formazione

[76] È interessante osservare come il futurismo, che aspirava anch'esso ad una ritrovata dinamicità del corpo umano e privilegiava spesso la danza nelle proprie sperimentazioni teatrali, usasse le ricerche dinamiche della nuova danza riempiendole di una diversa ideologia: il movimento ritmico umano in accordo non più con la natura, ma con i ritmi meccanici e avveniristici delle macchine e del progresso industriale.

[77] La scuola di Laban fu in stretto rapporto col Dada e le sue allieve si esibirono spesso al Café Voltaire.

scolastica [78]; allo Schloss Bieberstein presso Fulda nasce il Seminar für klassische Gymnastik, centro di formazione che utilizza un metodo sviluppato sul modello greco e appoggiato ad un rigoroso studio anatomico; Rudolf Bode impianta a Monaco il suo istituto di ritmica in polemica col suo maestro Dalcroze; Elisabeth Duncan, dopo aver guidato fin dal 1904 una scuola sostanzialmente delsartiana a Berlino, si trasferisce in provincia, fondando un istituto permanente in un castello nei pressi di Darmstadt [79].

E non sono da dimenticare, per una visione più complessiva del fenomeno, altre esperienze contigue, pur se di ambito diverso. Proprio in quegli anni Rudolf Steiner andava definendo in Svizzera con gruppi di seguaci e allievi della Società antroposofica la nuova arte dinamica dell'Euritmia, «parola visibile», in cui, come in Dalcroze la musica, la parola e il suo suono dettavano al corpo il ritmo del movimento, e, poco dopo, George J. Gurdjieff fondava un istituto-monastero in cui ginnastica e danza erano strumento di liberazione dalle emozioni individuali e di ascesi e che mantenne stretti legami con i dalcroziani. Queste discipline, entrambe di carattere esoterico, pur non conoscendo la diffusione generalizzata di quelle di origine pedagogica o teatrale, furono conosciute e seguite nel loro evolversi dai ricercatori della Körperkultur ed ebbero un influsso sottile ma penetrante soprattutto nella costruzione della vera e propria «filosofia della danza» che si sviluppò negli anni Dieci.

La guerra interrompe soltanto brevemente, o meglio rallenta sensibilmente, la progressiva diffusione della cultura fisica in Germania, ma contemporaneamente ne favorisce, con la forzata emigrazione temporanea di molti maestri, la propagazione nei paesi limitrofi, in Svizzera soprattutto, la cui neutralità offre un asilo sicuro, ma anche in Olanda e nei Paesi Bassi, in Austria e perfino nel Nord America. Alla fine del conflitto tuttavia, nel clima democratico e aperto alla sperimentazione della cultura di Weimar, la Körperkultur, rafforzata e precisata dall'esperienza in terra straniera, esplode rigogliosa e durante gli anni della repubblica costituirà un punto di forza e una preoccu-

[78] Di Martin Luserke, autore di molti articoli sul rapporto tra pedagogia teatro e danza, ricordiamo in particolare il volumetto *Über di Tanzkunst*, Lauenburg, Saal, 1920, in cui precisa le sue teorie molto vicine a quelle di Dalcroze.

[79] Notizie su ciascuna di queste scuole si trovano nei testi complessivi già citati.

pazione costante per chiunque si occuperà di problemi educativi e sociali. Il movimento giovanile poi, attraverso i suoi rami associativi come il Wandervogel e la Freideutsche Jugend ne farà il centro della propria azione, sviluppandone sia il versante formativo che quello artistico [80].

Caratteristico di tutto il movimento per la cultura del corpo fu di essere accompagnato e sostenuto da una vastissima letteratura, che avrebbe permesso ad alcuni editori non soltanto di fondare riviste o collane, ma addirittura di specializzarsi completamente in questo filone ottenendo successo economico e benemerenze sociali [81]. A scrivere sono in primo luogo gli stessi protagonisti, i maestri e i pedagoghi di ginnastica e danza, che espongono le proprie teorie e illustrano i propri metodi; poi, attivi come raramente capita di vedere, i critici e gli studiosi, intellettuali che testimoniano fiancheggiano interpretano ordinano gli eventi e le esperienze, dialogano con gli sperimentatori, prendono partito per l'uno o per l'altro esponendosi personalmente, spesso partecipano alle attività o elaborano teorizzazioni, rivelando un atteggiamento davvero "organico" al movimento (e riesce difficile rintracciare voci dissenzienti di valore rilevante). Alcuni di essi, come Hans Brandenburg, Fritz Winther, Hans Hackman, risultano nei primi tempi fondamentali per la proposizione, la chiarificazione e la discussione di temi e problemi che nell'ambito della pratica non trovano sempre adeguata consapevolezza teorica; e questo benché sia consuetudine anche delle trattazioni più tecniche essere ac-

[80] In un opuscolo programmatico della Freideutsche Jugend del 1918 Alfred Kurella (che di lì a poco aderirà al comunismo e organizzerà la gioventù di sinistra) scrive: «[...] un tema, che già da tempo riveste un ruolo importante nella più stretta comunità giovanile: il sentimento del corpo e la sua educazione. Non è certo dir troppo se sostengo che questo tema sarà molto presto in primo piano, se non al centro del movimento giovanile. In esso vedremo fondarsi la strada che già le comunità che ricercano autonomamente hanno trovato o trovano per vie traverse: canto e danza, ma in più tutte le manifestazioni vitali "come formazione della forma interiore, in cui l'impulso è organizzato in direzioni ordinate". Quell'ordine della direzione che si ottiene attraverso "la formatura dall'interno, attraverso il respiro di un ritmo misurato". (cit. in F.H. Winther, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, cit., p. 52-53. Le citazioni interne al brano di Kurella sono tratte dal testo di H. Hackmann, *Die Wiedergeburt der Tanz-und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur*, Jena, Diederichs, 1918). Dal punto di vista più strettamente teatrale il movimento giovanile borghese si impegnerà nella elaborazione del Laienspiel, forma composita che recuperava tradizioni popolari, canti, leggende e danze alla ricerca della spontaneità e semplicità del Volk, e in cui si riversava anche l'acquisita capacità ritmico-espressiva.

[81] Tra queste editrici di grande impegno e grande successo ricordiamo particolarmente la Delphin Verlag di Monaco e la Eugen Diederichs Verlag di Jena.

compagnate da dissertazioni di tipo teorico o addirittura filosofeggiante, comprensibili daltronde là dove si elabora una disciplina che ambisce affondare le proprie radici in un campo speculativo universale come è quello della natura dell'essere umano e della sua formazione ed espressione.

Alcuni dei primi studi diverranno veri e propri breviari, continuamente citati e quasi venerati da chi negli anni successivi operi o rifletta nel campo della Körperbildung (e fonti impagabili per chi studia oggi); primo fra tutti, per il suo carattere teorico generale e la panoramica critica che imposta su tutte le esperienze e le idee pedagogiche contemporanee in fatto di ginnastica e danza, *Körperbildung als Kunst und Pflicht* (Formazione fisica come arte e dovere) di Fritz H. Winther, apparso nel 1914 e che conoscerà in seguito numerose edizioni rivedute ed aggiornate, affiancato, sul versante più decisamente artistico e teatrale, da *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg (prima edizione 1913, poi ampliato nel '17 e nel '21), che appassionatamente indaga e precorre l'evolversi della ritmica e della nuova danza tedesca attraverso una militanza personale e un'acuta sensibilità estetica epocale [82]. Ad essi occorre aggiungere, in ambito speculativo-filosofico, *Die Wiedergeburt der Tanz-und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur* (La rinascita dell'arte della danza e del canto dallo spirito della natura) di Hans Hackmann, del 1918 [83]. È significativo osservare come quasi tutti i testi specialistici o divulgativi del primo periodo, dei quali pare superfluo dar conto qui dettagliatamente [84], sia che il titolo paia dedicarli espressamente alla cultura fisica, alla danza o alla ginnastica, trattino in realtà di ciascuno di questo filoni fertilmente unificati sotto la spinta di tensioni che, intrecciando il fine etico a quello estetico, impediscono ancora la forzata separatezza dei generi.

Intorno al 1920 è infatti ormai consolidato nel pensiero pedagogico come in quello artistico (e anche sempre più comunemente accettato nella cultura media) il concetto di un legame indissolubile tra corpo ed anima (Seele), e tra espressione e formazione fisica e spirituale, specchio della connessione naturale della triade corpo-anima-intelletto. In

[82] Ambedue i testi sono già stati più volte citati nel corso di questo saggio.

[83] Jena, Diederichs.

[84] Ricordiamo soltanto almeno i più completi: E. Schur, *Der moderne Tanz*, München, Lammers, 1910 e F. Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk*, München, Delphin, 1920.

particolare il movimento, riconosciuto ormai come manifestazione fisica diretta dell'anima oltre che strumento di consonanza con la natura, si fa sempre più mezzo espressivo e il lavoro di ricerca e di perfezionamento artistico del movimento espressivo è insieme crescita spirituale e psichica.

È del 1921 uno dei testi più significativi a questo proposito, forse quello più consapevolmente divulgativo di questi principi e da cui difficilmente la cultura del corpo prescinderà d'ora in poi in sede teorica, *Die Entwicklung der Seelenkräfte als Grundlage der Körperkultur* (Lo sviluppo delle forze spirituali come fondamento della cultura del corpo) [85] di Hans Hackmann, che vi sviluppa in senso più strettamente pedagogico i temi già proposti nel suo precedente e già citato saggio. Viene qui ripreso il dettato delsartiano delle tre espressioni umane come manifestazione sensibile delle tre parti costitutive della persona; parola, voce, movimento, sotto le tre specie artistiche di recitazione, canto e danza (o ginnastica ritmica), sono strumenti fondamentali, in unione ad una contemporanea educazione del volere del sentire e dell'immaginare e all'esperienza delle leggi dello spirito, per il percorso verso l'agognata «verità» di una formazione fisica e spirituale «nel senso dello spirito della natura». Ciò comporta naturalmente una faticosa ricerca su se stessi, i cui fini appaiono in partenza lontani e incerti, che impone uno sforzo etico costante e che accomuna discepolo e maestro in una sorta di "educazione permanente" il cui valore risiede più nel percorso da compiere che nel raggiungimento di una meta. Le parole di Lessing, su cui il libro si chiude, possono costituire il motto di tanti laboratori e scuole di quegli anni e ne riassumono l'atteggiamento:

> Non la verità, di cui un uomo è, o crede di essere, in possesso, ma lo sforzo sincero che egli ha fatto per scoprire la verità, fa il valore dell'uomo. Perché non attraverso il possesso, ma attraverso la ricerca della verità si espandono quelle forze, nelle quali consiste la sua sempre crescente perfezione [86].

Su queste basi si conia, all'inizio del nuovo decennio, la vera parola d'ordine della cultura del corpo per gli anni Venti, *Körperse-*

[85] Jena, Diederichs.

[86] H. Hackmann, *Die Entwicklung der Seelenkräfte*, cit., p. 103.

ele[87], il *corpo-anima*. E qui inizia a farsi davvero determinante l'influsso della «nuova danza» teatrale, che di questo neologismo si va configurando come espressione vivente.

Dopo gli anni di guerra aveva infatti preso decise forme e consistenza quella nuova danza tedesca (cui la ricerca di Laban dava sostanza teorica e tecnica e una serie di talenti e personalità individuali la necessaria base psicofisica), che si autodefiniva «espressionismo dell'anima», dove il termine espressionismo sta per «la più concertata manifestazione della nostra intima e profonda esperienza interiore, la creazione dell'io che dà e prende forma», secondo la definizione di Werner Shur, critico contemporaneo di estrema autorevolezza[88]. Spesso, su queste basi, la danza rivendicava una vocazione rituale e mistica, un carattere di «sacralità» che ne esaltava il senso di ascesi spirituale, assumendo a volte il colore dell'estasi, a volte quello della magia[89]. Fritz Böhme, critico sensibilissimo, nel suo importante *Der Tanz der Zukunft* (La danza dell'avvenire)[90] del 1929, espone con grande lirismo e passione la Weltanschauung mistica della nuova danza nel momento della sua più matura definizione, condensando definitivamente in essa il filone più suggestivo del pensiero precedente: la danza ha un ruolo unico e primario tra le arti. «Nelle altre arti Dio si riversa nell'uomo; nella danza è l'uomo che fluisce dal suo interno verso Dio, che si eleva fino a Dio». A permetterglielo è il movimento, che mette in rapporto la sfera dell'Io attraverso l'adesione alle leggi naturali del moto e dello spazio, con il principio motore del cosmo. La danza è dunque «esperienza del cosmo come forma del movimento». Per questo nella vera danza (quella che egli auspica per il futuro

[87] Il termine conosce la sua massima diffusione attraverso il testo omonimo di Fritz Giese (München, Delphin, 1924).

[88] W. Shur, *Der künstlerische Tanz*, Leipzig, Siegels, [1923?], p. 49.

[89] La danza mistico-estatica avrà la sua massima esponente in Charlotte Bara, detta «la danzatrice santa». Gli studi più importanti sono di F.H. Winther, *Der heilige Tanz*, Greifenverlag zu Rudolfstadt, 1923 e F. Böhme, *Tanzkunst*, Dessau, Dünnhaupt, 1926 (cap. su *Ekstase und Magie*, pp. 54-89). Da ricordare, per il teatro, che è del 1924 *Das ekstatische Theater* di Felix Emmel (Prien, Kampmann & Schnabel), che in molte parti consuona con i testi citati (e lo stesso Emmel sarà presidente del Deutsche Tanzgemeinschaft, una associazione di danzatori dilettanti dediti per lo più alla ricerca). Su di lui si veda in italiano U. Artioli, *F. Emmel: teatro estatico e macchina mitologica*, in *Il ritmo e la voce*, cit., pp. 159-195.

[90] München, Delphin V.

e per la quale propone come punti fissi di riferimento la ricerca di Laban, la prassi della Wigman, il Triadische Ballet di Schlemmer e l'uso musicale della luce e dei colori da poco sperimentato col nome di Farblichtmusik) non può esistere pantomima, né mimesi, né virtuosismo, ma solo la capacità personale di farsi penetrare dal ritmo cosmico, elevarsi con esso e trascinare con sé gli spettatori. La danza diviene così un «servizio sacro» da compiere in tutta umiltà, mettendo a disposizione del rapporto dell'umanità con la divinità la propria anima e il proprio corpo [91].

Sacrale o profana, al di là delle varie esecuzioni, delle tecniche e degli stili personali come dei contenuti emotivi e intellettuali, la danza è comunque il regno incontrastato della Körperseele, il corpo agito dallo spirito, l'espressione fisica dell'anima dell'individuo. E il teatro si fa in questo caso punta avanzata di una sperimentazione che ha le radici nel sociale, e campo di collaudo dei prototipi più perfezionati della progettazione di una nuova umanità. Tra teatro e sociale il rapporto tradizionale si modifica, muta la sostanza della loro dialettica. Non più soltanto teatro come rispecchiamento, interpretazione artistica o critica della realtà, ma proposta vivente di modi e strumenti per una nuova possibile realtà, esperienza vissuta dall'artista e vivibile da ogni uomo. Nell'ansia del proprio rinnovamento il teatro attinge dal sociale, fondendosi in esso, una dimensione forse dimenticata o forse mai conosciuta prima in questi termini di pratica di vita, quella etica della ricerca, dell'autoripensamento e della rifondazione non solo nell'ambito delle forme e dei contenuti, ma soprattutto in quello del senso e dei fini del proprio esistere. Il sociale, d'altra parte, riceve dal teatro che si va rivitalizzando stimoli teorici ed esempi trainanti,

[91] Cfr. F. Böhme, *Der Tanz der Zukunft*, cit., pp. 50-55. Böhme chiude il suo testo con una «preghiera del danzatore» che rappresenta forse il momento di massima esaltazione della visione mistica della danza d'arte:

«Ogni tuo movimento scorra dalla rigidità alla leggerezza. Ogni tuo movimento tenga per sacre le leggi del corpo e dello spazio. Ogni tuo movimento salga dal profondo del corpo e dell'anima. Ogni tuo movimento sia indipendente dall'apporto di formature terrene. Ogni tuo movimento sia colmato dalla energia formativa che si riversa nello spazio. Ogni tuo movimento venga da un'anima che si è liberata dai legami accidentali. E vive in te un altro uomo: che tu porti la sua anima insieme con la tua nel cuore di Dio. E preghi Dio con altri; tu sia libero dalle agitazioni della sessualità terrena, libero per l'unione con Dio. Il tuo movimento sia un richiamo, per quelli che ti vedono, ad uscire dalla prigione e, come corrente della passione nello spazio, come valicatore dei confini terreni, ad entrare in Dio» (pp. 54-55).

tanto più efficaci in quanto emanazioni dirette e propaggini esplorative di una sua stessa tensione formativa.

La nuova danza, nella sua accezione più propriamente teatrale, è di nuovo un fenomeno eminentemente femminile, e questo per almeno i due ordini di problemi già ricordati e legati all'intero senso della riforma della cultura fisica in atto: da un lato l'esclusione della donna dalle iniziative comitali della Jugendbewegung, che le lasciava libere — o permetteva loro soltanto — di incanalare in direzione estetica e in termini maggiormente individuali le proprie pulsioni liberatorie e le proprie potenzialità creative; dall'altro lato la maggiore propensione della personalità femminile verso un tipo di attività espressiva che non teme di portare allo scoperto anche i risvolti istintivi e irrazionali dell'essere e anzi ne fa uso cosciente. Se dunque la teoria della danza fu appannaggio maschile, la più eminente pratica artistica — fatte le dovute eccezioni almeno per Max Terpis, Kurt Joos e Harald Kreutzberg — è legata a nomi di donna, dalle pioniere come Sent M'ahesa, le sorelle Wiesenthal, Gertrud Leistikow, alle sorelle Falk, a Niddy Impekoven a Charlotte Bara a Dussia Bereska a Valeska Gert a Gret Palucca, fino alla più grande di tutte, Mary Wigman [92].

Coerentemente al carattere individualistico della danza espressiva, queste artiste danzano quasi esclusivamente come soliste, mostrano decise caratterizzazioni stilistiche, dispiegano forti personalità sceniche. Elaborano, sulla base dei fondamenti labaniani e/o dalcroziani, tecniche personali, colorandole dei riflessi visibili della propria «anima» individuale: conoscenze, credenze, suggestioni, miti, tabù. Ma nella danza dinamica ed emotiva di questo nuovo teatro dell'io si ripercuotono e affiorano di volta in volta come influenze e motivazioni primarie formali e contenutistiche anche i temi, le aspirazioni, le mode, le ossessioni della cultura artistica del momento, filtrati e trascelti dalla inclinazione personale, in una iridescente varietà ed eterogeneità di soluzioni che hanno in comune il credo della libertà espressiva.

Convivono così sulle scene, in una stagione della danza e del teatro la cui fertilità e creatività è forse più presente nella prassi artistica

[92] Una rassegna delle nuove danzatrici nel primo scorcio degli anni Venti, oltre che nel citato *Der moderne Tanz* di Brandenburg, edizione del '21, si trova in W. Suhr, *Der künstlerische Tanz*, cit.

novecentesca che nella riflessione critica, danze oscure e silenziose, popolate di fantasmi di vita e di morte, irte di gesti spezzati e dolorenti, che traducono il grido espressionista di una psiche generazionale lacerata dalle paure e dall'impotenza (Wigman)[93]; danze esotiche o esotistiche che riprendono e manipolano i temi orientali o ricostruiscono la classicità estranea e bidimensionale delle immagini dell'antico danzare egizio o assiro, sull'onda della passione per i rituali alieni (M'ahesa, Hegesa); danze mistiche e spirituali, traboccanti di religiosità più o meno ortodossa, composizioni gotiche di estasi e rapimento che sfiorano appena il suolo e rispecchiano il bisogno di sublimazione di una fisicità redenta (Bara); danze di puro dinamismo ed esuberanza fisica, scatenate nel salto e nella corsa, esaltazione estetica del mito del corpo liberato e sovrano (Impekoven, Palucca); danze ritmiche e composte, traduzione armonica e mitizzata della riconquistata grecità dei bassorilievi, regno di simmetrie aggraziate e di tuniche morbidamente ondeggianti (rhytmiciennes); danze aeree e luminose, palpitanti di gonne, sciarpe, veli iridescenti alla luce del sole o dei fari, voli di magiche farfalle e uccelli del paradiso avvolti in folate di walzer, sogno caramellato di un abbraccio con la natura (Wiesenthal, Leistikov). E, accanto a queste, le poche ma interessanti danze corali femminili o maschili, che riproducono scale di intensità del movimento espressivo simili a crescendo musicali, geometriche e scandite, percorse da vettori di spinte contrapposte, gioco dinamico e statico di simmetrie e opposizioni, territorio sperimentale di nuove dinamiche collettive e di nuove ritualità sociali (cori Laban e Wigman).

I pochi altri elementi, al di là del corpo del danzatore, chiamati in gioco nell'esecuzione teatrale sono altrettanto differenziati. La musica schiera tutti i generi e dispiega tutti i livelli: dall'assenza totale in molte danze del silenzio, al battito ritmico e primitivo di tamburi e percussioni, ai motivi popolari, alle nenie esotiche, ai «lieder», alle classiche sonate per pianoforte, ai romantici valzer viennesi, ai grandi brani sinfonici, alle musiche delle avanguardie, a quelle composte

[93] Strettissimi sono i rapporti di Mary Wigman con il teatro espressionista; la sua danza era ritenuta esemplare della nuova espressità e gli attori frequentavano la sua scuola di Dresda. Insieme con Joos è indicata appunto come capostipite del filone della «danza espressionista». Si veda di suo *Deutsche Tanzkunst*, Dresden, Reissner, 1935, e *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, Battenbergt, 1963 (ora reperibile anche in traduzione inglese e francese). Su di lei almeno R. Bach, *Das Mary Wigman Werk*, Dresden, Reissner, 1933.

sui dettati ritmici del movimento. La scena è generalmente spoglia, nuda, contornata da panneggi o pannelli, spazio neutro da definire e far vivere attraverso le linee del movimento. Il costume rispecchia e sottolinea il carattere della danza, al servizio del corpo e dell'espressione: tuniche lievi che liberano ed esaltano i movimenti, lunghe vesti ieratiche laminate d'oro e di porpora che propiziano misteriosi rituali, grotteschi paludamenti stregoneschi che deformano le membra, grandi ali lucenti e vibranti di gigantesche farfalle, fasce, drappeggi e acconciature uscite dalle tombe egizie, amplissime gonne plissettate e roteanti; abolito ogni armamentario tradizionale del balletto, le gambe sono nude e così molto spesso i piedi e le braccia. Quasi assolutamente assente dalla scena il nudo integrale, ampiamente praticato invece dai danzatori, e forse ancor più dai dilettanti, negli esercizi all'aria aperta, e adottato spesso nei servizi fotografici [94]. A volte, soprattutto in ambito più prettamente espressionista, vengono usate maschere per il viso, grottesche e deformi oppure immote e impenetrabili per lasciare tutta l'espressività al corpo.

I modi tecnici ed esecutivi della nuova danza, pur se altamente personalizzati, derivano chiaramente dai maestri-teorici, dall'esempio delle pioniere e da una ricerca individuale in cui spesso un ruolo determinante è lasciato all'autodidattismo, all'improvvisazione, alla spontaneità ad oltranza, soprattutto se sostenute dalla fantasia e da una forte presenza scenica. La ricerca accanita del nuovo, proprio di tutta la sperimentazione artistica di Weimar, e dell'«originario-naturale», tipica della Körperkultur, se offrono possibilità di manifestazione e di cimento a molti nuovi talenti anche giovanissimi e ricchi di Naivität, finiscono infatti col dare talvolta anche alimento a una certa approssimazione tecnica e stilistica e al cattivo gusto, mentre la facilità di effimeri successi nuoce in alcuni casi alla serietà della ricerca.

In linea generale la nuova danza si compone di libere sequenze dinamiche che si avvalgono ampiamente delle leggi di opposizione e successione dei movimenti definite da Laban e del principio generale dell'afflusso e riflusso dell'energia che Mary Wigman, la più rigorosa ricercatrice tra le danzatrici, esprimerà con i termini Anspannung-

[94] Il nudo popola i testi della Körperkultur di immagini di una gioventú robusta e felice. La nudità nella danza è teorizzata e consacrata nel 1927 da Werner Suhr in *Der nackte Tanz* (Hamburg, Laurer, 1927), che vi eleva un inno alla riconquistabile capacità dell'europeo di sentirsi giovane, e di proclamare «Noi siamo giovani e questo è bello!» (p. 38).

Abspannung (e che contemporaneamente in America Martha Graham definirà contraction-release) e che rimarrà a fondamento di tutta la danza moderna. È una danza spesso aspra e imprevedibile, di una forte emotività che nasce dall'uso drammatico del corpo e dell'energia, ricca di salti, cadute, contrasti di direzione, gesti spezzati, disequilibri, aderente a terra ma all'improvviso scagliata verso l'alto, in cui ogni elemento statico, dinamico, semiotico e prossemico è mobilitato per la massima estrinsecazione espressiva del movimento in sé e in rapporto allo spazio, spazio sentito a volte come materia informe da plasmare, a volte come vero e proprio nemico da combattere.

Forte della sua rispondenza a tanta speculazione estetica contemporanea, la nuova danza conquista presto una posizione di rilievo nel teatro. Nella seconda metà degli anni Venti compete ormai con quella accademica e la sua avvincente poetica teatral-rituale fa nascere persino progetti di edifici appositamente studiati per contenerla [95]. Mary Wigman e la sua compagnia femminile sono già un mito; Laban viene chiamato nel 1930 a Bayreuth (glorificazione di ogni coreografo) e al teatro di stato di Berlino; la danza tedesca si esporta in Europa e nel mondo attraverso *tournées* artistiche e fondazione di scuole, particolarmente negli Stati Uniti dove l'incontro con la «modern dance» americana stimola scambi e influenze reciproche.

La necessità di trasmettere e tramandare la propria esperienza professionalmente e su larga scala, oltre a incentivare il rigoroso lavoro di ricerca e di codificazione di Laban intorno ad un sistema di scrittura che permettesse di fissare creazioni tanto personali come quelle della danza libera, rese anche indispensabile la riflessione sulle tecniche usate e una loro definizione, insieme alla strutturazione di metodiche per l'insegnamento che, pur salvaguardando per quanto possibile la ricerca individuale, correvano necessariamente il rischio di soffocare una parte delle valenze autocreative della nuova danza. Danzatrici e danzatori della terza generazione seguivano ormai una scuola, uno stile, un genere. Una nuova tradizione teatrale era fonda-

[95] Esemplare il progetto presentato in *Tanz in dieser Zeit*, cit., dall'architetto Ernst Brandl, che rielabora un analogo progetto del 1906 per adeguarlo alle modalità comunicative della nuova danza (pp. 60-62).

ta [96] e si insediava col suo supporto di norme, codici, convenzioni sempre meglio definentesi.

Se il teatro tornava a staccarsi dal sociale, a ricostituirsi in istituzione artistica e culturale separata, si lasciava però dietro le spoglie di un grande incontro: tecniche soprattutto, a livello tangibile, ma anche atteggiamenti e bisogni pedagogici diffusi, ormai introiettati e quasi dimentichi dei principi e dei bisogni cui avevano originariamente risposto [97].

La danza e la ginnastica formative, ormai divise come "generi" ma ancora solidali nelle intenzioni, procedono di pari passo e si diffondono con progressione impressionante per tutti gli anni Venti. La cultura del corpo ha vinto la sua battaglia e la formazione fisica è ormai sentita come un dovere verso se stessi e verso le nuove generazioni, non solo in vista di un giovamento individuale ma come percorso verso il rafforzamento dell'umanità, della nazione, della razza o della classe, a seconda delle tendenze. Nel 1925/26 un film che subito divenne famoso, *Wege zu Kraft und Schönheit* (Vie della forza e della bellezza), prodotto dall'UFA, la potente casa cinematografica nazionale tedesca, spazzerà via anche le ultime resistenze. In una sorta di esaltante apoteosi documentaria il film presentava ricostruzioni storiche dei giochi ginnici dell'antica Grecia accanto a moderne sequenze di sport, danza, ginnastica, escursionismo, attraverso immagini popolate da una gioventù traboccante vitalità, da corpi nudi e dinamici immersi nella natura, da bambini pieni di salute e di allegria: una società modello offerta e imposta all'imitazione per un fiorente avvenire del paese. La diffusione e il successo di questo film di propaganda che sanciva l'ufficializzazione anche statale della Körperkultur, toccarono ogni angolo della Germania e ogni classe sociale [98] e valsero a conquistare definitivamente la pubblica opinione.

[96] È la tradizione della già citata «danza espressionista», come oggi viene chiamata generalizzando, da cui discende in linea diretta il contemporaneo «teatrodanza» europeo. La consacrazione di questa linea di tradizione ha avuto recentemente un punto di forza nelle manifestazioni, mostre e pubblicazioni della II Biennale internazionale della danza di Lione del 1986 che ha ricostruito e diffuso genealogie e influssi (v. la pubblicazione-programma *Biennale Internationale de la Danse*, Lyon '86).

[97] E si pensi alla persistenza e alle influenze sotterranee e diffuse di queste acquisizioni nelle esperienze pedagogiche e teatrali del Novecento.

[98] Se la versione ritmico-espressiva della cultura fisica rimase più tipicamente appannaggio borghese, il suo versante ginnico-sportivo ebbe ampissima diffusione anche tra la classe operaia e costituì uno dei punti di forza della propaganda e dell'azione diretta delle organizzazioni giovanili di sinistra. (Cfr. ad esempio la sezione dedicata allo sport proletario in *Weimarer Republik*, materiali per la mostra, Berlin, Elefanten Press, 1977, pp. 602-630).

Nel frattempo prendeva corpo il grande impianto organizzativo e commerciale della cultura fisica. I maestri delle sempre più numerose scuole di ritmica e danza ormai esistenti nel paese si univano in associazioni di carattere non più soltanto culturale ma anche sindacale; organizzavano corsi di specializzazione per l'insegnamento, seminari, pubblici dibattiti, convegni, ne pubblicavano gli atti e stampavano annuari e almanacchi di categoria spesso prestigiosi e dispendiosi. Le pubblicazioni divulgative continuavano a moltiplicarsi, nascevano e prosperavano riviste specializzate mentre molte altre inauguravano rubriche fisse [99].

Possiamo tendenzialmente indicare intorno al 1926 lo zenith della traiettoria ascendente ideale dello spirito della Körperkultur nei termini finora individuati. Anche la riflessione teorica complessiva sembra raggiungere in questo momento il suo livello più maturo e lucido [100]; in seguito gli studi svoltano significativamente verso la sistematizzazione dell'esistente, l'inquadramento storico, le rassegne retrospettive [101]. D'ora in poi subentrerà la normalizzazione e la routine: la Körperkultur si istituzionalizza in una solida e sempre più efficiente rete di diffusione capillare di medio livello e in metodi ormai differenziati e consolidati dalla prassi.

I capiscuola dell'anteguerra avevano generato allievi e allievi di allievi; le «scuole» principali possedevano, sul finire del terzo decennio, catene di istituti diramati un po' ovunque. Per avere un'idea approssimativa di questa diffusione, basta gettare un'occhiata all'elenco ufficiale delle scuole regolarmente autorizzate per l'anno 1929 alla «formazione fisica di bambini e adulti attraverso la danza» nella sola città di Berlino, pubblicato dal Collegio scolastico provinciale, che ne enumera ben 151 e non comprende le istituzioni più propriamente

[99] Un aggiornamento sulle associazioni, le scuole, i convegni e i seminari, le pubblicazioni di questo periodo si ha in *Tanz in dieser Zeit*, cit.

[100] Sono del 1926, tra gli altri, *Choreographie; Gymnastik und Tanz* e *Des Kindes Gymnastik und Tanz* di R. von Laban; *Der Tanz der Zukunft* e *Tanzkunst*, di Fritz Böhme; *Rhythmik. Theorie und Praxis der Körperlichmusikalischen Erziehung*, di Elfriede Feudel, collaboratrice di Dalcroze, per citare soltanto i testi fondamentali. Nel 1927 appaiono ancora (Hamburg, Laurer) *Der nackte Tanz* e *Das Gesicht des Tanzes* di W. Suhr.

[101] Tra questi, assai importanti e significativi: R. Lämmel, *Der moderne Tanz*, Berlin-Schönenberg, Ostergaard, 1928, una «introduzione divulgativa nell'ambito della ginnastica ritmica e della danza» e il dizionario enciclopedico di V. Junk, *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart, Klett, 1930, che propone per la prima volta una visione sincretica di tutti i fenomeni del movimento, dalle danze primitive, al balletto, alle ginnastiche, alla danza moderna (ora in anastatica: Hildesheim-New York, OlmsVerlag, 1977).

ginniche [102]. Mentre avanza irresistibile l'efficientismo di mercato, decadono altrettanto irresistibilmente nella Körperkultur lo spirito di ricerca, il sentimento unitario, il bisogno d'isolamento, l'utopia esperienziale — artistica ed esistenziale — dei giorni delle origini; prendono il sopravvento la moda, la propaganda e un generalizzato e massificante conformismo.

Del resto la società andava cambiando i sogni, i bisogni, i progetti. Da un lato la grande stagione culturale delle utopie etiche ed estetiche dell'espressionismo, della Körperseele, era alla fine; la borghese Neue Sachlichekeit riportava l'accento sull'oggettività, su un nuovo realismo e anche il marxismo rivoluzionario sposava la normalizzazione opaca del realismo socialista. Dall'altro la nuova ritualità sociale elaborava forme di "liturgia" di massa all'insegna di una crescente spersonalizzazione: iniziava l'epoca dei grandi raduni sportivi, delle grandi parate civili e militari, dei grandi spettacoli di massa, delle grandi feste popolari, delle grandi manifestazioni ginniche, che coinvolgevano fino a decine di migliaia di persone in nuovi riti coereografici sotto il segno del corale e del colossale, dove lo spazio, il ritmo, la dinamica, la forza, l'armonia imperavano, ma i corpi e le anime, le persone, perdevano la propria individualità per assumere una personalità collettiva di difficile definizione [103].

È questa un'evoluzione ambigua ma piena di fascino, che pareva promettere la realizzazione del sogno labaniano del «tempio danzante», ma che, prestandosi ad essere usata e riempita di senso da ideologie di segno diverso, avrebbe finito per culminare nelle inquietanti, ciclopiche celebrazioni di massa del nazismo [104]. Laban stesso, la

[102] Cfr. *Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und Tänzerische Körperbildung*, a cura di L. Freund, Charlottenburg, Alterthum, 1929, Bd. I, Berlin, pp. 83-84. Il volume contiene saggi informativi sulle maggiori scuole berlinesi. È curioso osservare come, accanto alle scuole di metodo moderno, si moltiplichino anche quelle classiche, segno evidente che il boom dell'educazione ritmica ha ormai fatto passare in second'ordine l'originaria posizione critica nei confronti della «innaturale» danza accademica.

[103] Il "gesto" di massa perdeva inevitabilmente il carattere espressivo della sua forma individuale, si faceva simbolico e stilizzato; l'individuo e l'umanità a cui si faceva riferimento ideale erano ormai divenuti un concetto astratto. Il problema della massa e della sua espressione, della perdita di identità dell'individuo, è espresso negli stessi anni da Béla Balázs, impegnato nell'ambito del teatro operaio, che ne coglie le ambiguità ideologiche e artistiche. Cfr. B. Balázs, *Scritti di teatro*, Firenze, La Casa Usher, 1980, pp. 105-6.

[104] L'uso di rituali festivi di tipo coreografico è in realtà condiviso in questo periodo da tutte le maggiori forze politiche — socialdemocrazia, comunismo e nazionalsocialismo — che si ricono-

Wigman e molti altri dei maggiori danzatori e coreografi che, passata l'ondata individualista e formato un discreto numero di seguaci, stavano ormai dedicandosi anche in teatro all'elaborazione e allo sviluppo di forme di gruppo e corali, furono attratti, insieme ai tanti maestri di ginnastica, dalle enormi e inesplorate possibilità coreutiche che queste grandi liturgie laiche offrivano, sedotti dal miraggio dell'utopia realizzata dalla Körperseele di un intero popolo espressa all'unisono ad alti livelli estetici. Anche i critici teorizzarono la necessità che la «danza tedesca» (questo era ormai il nome della nuova danza) assumesse forme corali e di massa. Nell'ultima pubblicazione collettiva dopo il cambio di regime, che raccoglie scritti prodotti in occasione dei Tanzfestspielen diretti da Laban nel 1934 ma fu edita solo nel 1936 [105], è evidente la concentrazione degli interessi su questo punto, ben riassunta in questa frase di Hans Brandenburg:

...la nuova arte della danza sta sullo stesso fronte con i fenomeni del Laienspiel e dello Sprechchor (coro parlato) e con il nuovo senso della festa. Con loro vuole penetrare nel popolo, trasformando il teatro di società in teatro di comunità che unisce ai solisti professionisti il coro al posto delle comparse e che, come futuro teatro della nazione, può essere soltanto corale perché deve simbolizzare il rapporto tra massa ed eroe, tra Volk e Führer [106].

Con questo ideale, anche i maestri della danza organizzarono feste popolari, sfilate, celebrazioni, sperimentando figurazioni e dinamiche di somma efficacia. Le memorabili Olimpiadi di Berlino del '36 toccarono l'apice coreografico di questa linea di ricerca [107], contribuendo a glorificare un'ideologia che aveva fatto della superiorità della propria razza — espressa anche attraverso la salute e l'armonia del

scono ugualmente nel sogno unanimistico del coro di movimento. Sui rapporti della danza e della ritmica con il nazionalismo e con il costituirsi delle liturgie di massa del nazismo si veda G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, cit., pp. 173-178. Interessante per comprendere la prassi corale della sinistra O. Zimmerman, *Maschine und Arbeit in Gestaltungen für Laientanz, Sprech-und Bewegungschor*, edito a Lipsia nel 1930.

[105] AA.VV., *Die tänzerische Situation unserer Zeit*, Dresden, Reissner, 1936; contiene scritti di Laban, della Wigman, della Günther, di Böhme, Brandenburg, Bach e molti altri.

[106] *Von deutscher Tanzkunst. Rückblick und Ausblick*, in *Die tänzerische Situation*, cit., p. 58. Se il Laienspiel, come si è detto, era la forma «popolare» del teatro dei dilettanti borghesi, lo Sprechchor era una forma di recitativo drammatizzato propria dei gruppi dilettanti operai.

[107] Alla coreografia di massa delle Olimpiadi concorsero tra gli altri anche la Wigman con un *Totenklage* (Lamento funebre) rimasto celebre e Laban con l'insieme di danze *Vom Tauwind und der neuen Freude*, che fu poi proibito da Goebbels.

corpo — uno dei suoi più pericolosi miti fondanti. Segnarono tuttavia, con l'indicare chiaramente i compiti e i limiti che le venivano attribuiti, anche la soglia di compatibilità della nuova danza col regime, che già mal tollerava l'indipendenza creativa che le era caratteristica. Delle personalità di maggiore rilievo alcune si adeguarono alla nuova realtà, barattando con l'acquiescenza il proseguimento di un'attività non certo esaltante ma continuativa, altre scelsero un volontario esilio [108].

[108] Emigrati in Inghilterra Laban e Joos, la Wigman rimase invece in patria insegnando nella sua scuola di Dresda (aperta fin dal 1920) e in seguito a Lipsia e a Berlino fino alla morte (1973). Tra i maestri di discipline ritmiche acquistarono grande fama soprattutto Rudolf Bode e Dorothee Günther. Per avere un saggio esemplare della facile ma sostanziale distorsione ideologica in senso nazionalsocialista dell'etica e dell'estetica del movimento si veda ad es. J. Klamt, *Vom Erleben zum Gestalten. Die Entfaltung schöpferische Kräfte im Deutschen Menschen*, Ulm, Höhn, [1937].

Alessandro d'Amico

DUE «NOTIZIE» DAL SECONDO VOLUME DI «MASCHERE NUDE»

Nota della redazione. Solo alcuni libri, fra decine di convegni e d'altri spettacoli, hanno veramente avvalorato lo scorso anno pirandelliano, cinquantenario della morte. Soprattutto: Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello Capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma (1925-1928)*, Palermo, Sellerio, 1987, ed il primo volume di *Maschere Nude* curato da Alessandro d'Amico, per la «nuova edizione» delle opere di Pirandello diretta da Giovanni Macchia ne «I Meridiani» di Mondadori (1986). Bisogna però ricordare almeno due altre pubblicazioni: la scelta di lettere pubblicata da Elio Providenti (L. Pirandello, *Epistolario familiare giovanile*, «Quaderni della Nuova Antologia», n. XXVI, Firenze, Le Monnier, 1986), che comprende gli anni 1886-98, e Michele Catena, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, Novecento ed., 1986 (recensito da Ferruccio Masini in «Il Messaggero-Segnalibro», 21/1/87).

Un'ampia analisi delle attività e delle pubblicazioni legate all'anno pirandelliano è stata condotta da Claudio Vicentini alle pp. 16-17 del n. 2, febbraio '87, de «L'Indice». Un altro consuntivo in «Lettera dall'Italia», n. 5, gennaio-marzo 1987, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 24-25.

Sarà utile aggiungere indicazioni relative alla stampa quotidiana e settimanale, i cui contributi sfuggono facilmente (tanto facilmente, che quest'elenco non ha affatto la pretesa di basarsi su un'informazione esauriente). Vanno ricordati, innanzi tutto, un elzeviro ed un vero e proprio saggio pubblicati da Giovanni Macchia sul «Corriere della Sera» del 30/4/86 e del 10/12/86, il primo sul *Fu Mattia Pascal*, il secondo sulla «gloria» umile (fondata sul dubbio e sull'energia del mestiere) del teatro pirandelliano, estraneo alle grandi imprese dei teatri innovatori d'inizio Novecento. Guido Aristarco ha scritto su Pirandello e il cinema in «Il Secolo XIX» (9/1/87). Sullo stesso tema («Il Tempo», 12/12/86) era intervenuto Mario Verdone. Un elzeviro di Gaetano Afeltra («Corriere della Sera», 1/12/86) racconta una visita ai luoghi pirandelliani. Un articolo di Francesco Càllari («la Repubblica», 28/12/86) pubblica alcuni inediti relativi alle vicissitudini dell'opera pirandelliana in Germania negli anni delle leggi razziali e notizie sull'accoglienza della *Favola del Figlio cambiato*. In «la Repubblica» del 5/12/86 un'intervista a Nino Borsellino sul «ritrovamento» del manoscritto del *Fu Mattia Pascal* presso la Houghton Library della Harvard University. A "scovare" il manoscritto è Gustavo Costa, che insegna all'università di Berkeley.

Alcuni periodici hanno dedicato un fascicolo di supplemento a Pirandello. Il più importante, l'unico ad avere un valore culturale non effimero, è quello composto da Leonardo Sciascia: *Pirandello dalla A alla Z*, supplemento al n. 26, 6/7/86, de «L'Espresso». *Pirandello in quattro atti* è il titolo di un supplemento de «Il Sabato», uscito a puntate con i nn. 20-23 (17, 24, 31 maggio e 7 giugno '86), a cura di Riccardo Bonacina, in collaborazione con il Banco di Sicilia, ri-

pubblicato in ed. rilegata. Comprende testi di Gesualdo Bufalino, Giovanni Testori, Italo Alighiero Chiusano, Carlo Bo, interventi di registi ed attori (da Giorgio Strehler a Paolo Stoppa, da Orazio Costa Giovangigli a Giorgio Albertazzi). *Pirandello e il Corriere* è il titolo del supplemento al «Corriere della Sera» del 28/5/86, che accanto a foto ed aneddoti, pubblica una scelta di novelle pirandelliane apparse per la prima volta sul giornale milanese. Introducono il fascicolo una breve premessa di Leonardo Sciascia ed un lungo articolo, ben documentato, di Roberto De Monticelli sul rapporto fra Pirandello e il giornale. Assai meno significativo, nel confronto, l'inserto «la Repubblica-Cultura» del 10/12/86, con articoli di Alfredo Giuliani, Luciano Lucignani, Nello Ajello, Beniamino Placido e un'intervista a Paola Borboni su Pirandello e Marta Abba.

Fra i fatti di costume più sintomatici (anch'essi possono far da termometro) la messa in scena di *Sei personaggi in cerca d'autore* all'Odéon-Théâtre d'Europe, regia di J.P. Vincent, Ugo Tognazzi nella parte del Padre, 15 gennaio '86: un'attrazione mondana che ha avuto vasta eco anche sulla stampa italiana. Un'eco non altrettanto vasta, ma altrettanto acuta, ha avuto la parata di celebrità per un recital pirandelliano organizzato da Maurizio Scaparro al Doolittle Theater di Hollywood, di cui il «Corriere della Sera» riferisce addirittura in prima pagina (18/6/86). Infine: a Torino, Teatro Carignano, metà settembre '86, l'associazione per le ricerche sullo psicodramma, con Zerka Moreno, vedova del celebre fondatore dello psicodramma, ha organizzato una serata a volte bizzarra e a volte imbarazzante, spingendo il nipote dello scrittore a rievocare l'antenato in palcoscenico.

Grave, invece, l'episodio per cui Marta Abba — siglando una cinquantennale amarezza — ha donato le 560 lettere scrittele da Pirandello alla biblioteca dell'Università di Princeton, nel New Jersey. L'edizione e traduzione delle lettere verrà curata da Benito Ortolani, docente di Storia del Teatro alla City University di New York, responsabile per la bibliografia internazionale del teatro e celebre esperto di teatro classico giapponese. Della cerimonia di donazione, avvenuta il 9/11/86 alla Prospect House Princeton University, ha informato tempestivamente Elio Providenti con un articolo (18/11/86) su «Il Mattino» di Napoli. La notizia non ha avuto eco fino a che non è stata diffusa di nuovo dai curatori americani: ne ha parlato, allora, «la Repubblica» del 30/12/86, ed il «Corriere della Sera» del giorno dopo ha dedicato all'avvenimento un'intera pagina, con un articolo per sentito dire di Gaetano Afeltra e la pubblicazione di sei lettere dal carteggio.

Due interviste utili o curiose: una, di Matteo Collura («Corriere della Sera», 6/2/86) con Paola Masino, compagna di Bontempelli, e con Maria Luisa Aguirre d'Amico e Pierluigi Pirandello, nipoti dello scrittore, su ricordi, o piuttosto immagini che possono entrare nell'emblematica pirandelliana; l'altra, molto interessante, a cura di Corrado Augias («Panorama», 21/12/86) con Alessandro d'Amico, specialmente sul modo in cui Pirandello allestiva i suoi spettacoli.

Un testo di Luigi Pirandello sulla genesi esistenziale dell'artista, *Non parlo di me*, pubblicato nel 1933 sul trimestrale «Occidente» e poi non più riedito (neppure nel volume mondadoriano di *Saggi, poesie e scritti vari*, 1960, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti) riempie tre intere pagine del «Corriere della Sera» del 19/1/86

(dove compare come anticipazione di «Belfagor»). È un testo in cui si definisce l'incommensurabilità fra la natura dell'opera d'arte per l'artista e per il critico suo contemporaneo: veicolo di spaesamento per il primo e per l'altro, invece, strumento per la comprensione del "paese".

L'importanza di *Non parlo di me* (ripubblicato anche da Leonardo Sciascia in una brochure preceduta di poco dalle pagine del «Corriere della Sera» e apparsa, con qualche ritardo, come strenna '85 della casa editrice Sellerio di Palermo) deriva, inoltre, dalla sua appartenenza ai testi pirandelliani non autentici o "spuri". È quasi certamente il testo d'una conferenza scritta per Luigi Pirandello dal figlio Stefano, approvata e firmata dal padre, ma non stesa materialmente da lui. Appartiene, insomma, a quel gruppo di scritti a quattro mani di cui fa parte persino la prefazione del 1925 a *Sei personaggi*. A partire dal 1924, per far fronte alle richieste sempre più pressanti che gli venivano da giornali ed editori e per sovvenire alle precarie condizioni economiche del figlio Stefano, anch'egli scrittore, Luigi Pirandello passava a lui alcune incombenze letterarie. Sono gli scritti che Stefano Pirandello, a ragion veduta, collaborando con Manlio Lo Vecchio Musti per il volume citato, non ripubblicò, sapendoli non di mano del padre. In particolare, *Non parlo di me* non fu uno scritto di cui si perdesse la memoria: non fu dimenticato, ma volutamente estromesso dalla raccolta di Lo Vecchio Musti. Così — e questa considerazione coincide con quanto sostiene Andrea Pirandello, figlio di Stefano — più d'una pretesa «riscoperta» di testi apparentemente «dimenticati» è solo, molto più semplicemente, la riproposta filologicamente elusiva d'un Pirandello che in realtà sono due.

Infatti, gli spuri natali, o piuttosto il sangue misto di *Non parlo di me* ne definiscono, al di là delle questioni d'attribuzione, il particolare interesse. L'intervento di Stefano, che scrive per interposta persona, permette di superare certi pudori, certe reticenze personali dell'artista. Il figlio *fa dire* al padre ciò che questi sarebbe forse troppo imbarazzato per scrivere, anche se non lo è abbastanza per non firmare.

Questo rapporto fra padre e figlio (rapporto di scrittura) supera per interesse le secchezze di firma e costituisce un altro degli spigoli vivi ma ancora elusi che si offrono all'indagine pirandelliana.

Ma torniamo ai libri: nella «nuova edizione» de «I Meridiani» i volumi di *Maschere Nude* saranno quattro. Alessandro d'Amico fornisce una cronologia su Pirandello e il teatro; il catalogo delle opere drammatiche, comprendente anche progetti non realizzati o opere perdute (titolo, fonte eventuale, data di composizione e d'edizione, prima rappresentazione, note sull'autografo); l'edizione critica dei testi, preceduti da un'ampia «Notizia»; l'elenco completo delle varianti (una miniera amplissima, che nel primo volume va da p. 685 a p. 1061).

Le «Notizie» premesse ai testi non sono introduzioni, ma veri e propri saggi critici che inseriscono il teatro di Pirandello nel tessuto storico della pratica teatrale. Molti luoghi comuni evaporano; molti nodi critici si dimostrano inconsistenti; emergono interrogativi molto più concreti, difficili e stimolanti di quelli a cui ci avevano in genere abituato i discorsi sul teatro di Pirandello, spesso tanto funzionali alla storiografia afilologica da non poterne fare a meno.

Anticipando due «Notizie» dal secondo volume della nuova edizione di *Maschere Nude*, «Teatro e Storia» non solo rende omaggio ad un'impresa culturale capace di segnare profondamente gli studi teatrali, ma vuole prospettare un problema o una domanda: può darsi che solo ora Pirandello cominci davvero ad entrare nella storiografia teatrale, dopo che a lungo è stato troppo facile parlarne. Così come lo sguardo chiaro di Giovanni Macchia (e le «agudezas» di Leonardo Sciascia) l'hanno immesso negli spazi liberi della grande critica, il lungo lavoro e la profonda esperienza teatrale di d'Amico lo immettono nel disparato ordine dei teatri.

MA NON È UNA COSA SERIA

Nel 1917 la presenza di Pirandello nei teatri italiani si fece consistente. Andarono in scena *Il berretto a sonagli, La giara, Così è (se vi pare)* e *Il piacere dell'onestà*. Quattro nuovi titoli che, aggiunti ai tre già in circolazione dall'anno precedente (*Lumìe di Sicilia, Pensaci, Giacomino!, Liolà*), venivano costituendo un repertorio articolato.

«Il teatro quest'anno mi ha reso bene» [1]. Stimolo non indifferente a proseguire, anche a costo di accantonare per l'ennesima volta il romanzo su Moscarda, una tela di Penelope che s'andava facendo e disfacendo ormai da tanti anni.

Pirandello sembra voler ripercorrere i vari generi teatrali del tempo, adeguandosi alla tradizione (è perfino tornato a inquadrare la pagina drammaturgica nella cornice ottocentesca — atto primo, scena prima... — quando Chiarelli, Antonelli e compagni vi avevano da tempo rinunziato). E continua, nel cavar situazioni e personaggi dalla miniera delle sue novelle, a tener sempre in gran conto gli strumenti disponibili: gli attori. Prima Angelo Musco. Poi Ruggero Ruggeri. Ora è la volta di due attrici.

Nell'agosto 1917 sta dando gli ultimi tocchi al *Piacere dell'onestà* per Ruggeri, ma già pensa a un dramma per Maria Melato e a una commedia per Dina Galli.

Personalità opposte. La Melato, rivelazione di quegli anni, era la

[1] Lettera a Stefano del 25 settembre 1917, in Archivio Stefano Pirandello. - Sette mesi dopo, in una lettera alla sorella Lina e al cognato Calogero De Castro, scriverà: «Il teatro mi rende press'a poco un 20 mila lire l'anno, e più me ne renderà presto; altre 10 e 12 mila mi vengono dalla scuola e dai libri» (lettera datata 1° maggio 1918; proprietà Giuseppina Marsili). Dato che lo stipendio di professore ammontava all'epoca a 6.550 lire annue, è possibile valutare il forte divario tra gli introiti teatrali e quelli editoriali.

giovane antagonista di Emma Gramatica, e come lei guardava al futuro e al «nuovo teatro». Dina Galli, regina della *pochade* e della commedia brillante, guardava al passato e alle graduatorie degli incassi.

Alla Melato — Signora Frola in *Così è (se vi pare)*, che certo non era stata scritta per lei, trentaduenne — Pirandello dedicherà *L'innesto*. Per la Galli scriverà *Ma non è una cosa seria*.

Lo spunto è una situazione teatrale classica: un matrimonio stipulato per burla che si muta in un vero matrimonio [2]. Pirandello stesso, in chiave drammatica, l'aveva appena trattato nel *Piacere dell'onestà*.

La commedia è divisa in tre atti.

Antefatto. Memmo Speranza, giovane aiutante e danaroso, è spesso costretto dalle circostanze a fidanzarsi, ma poi sempre rifugge dal matrimonio che considera la tomba dell'amore. L'ultima volta però, per ritrarsi tempestivamente dalla trappola pronta a scattare, ha dovuto battersi con il fratello della ex fidanzata ed è rimasto gravemente ferito. La convalescenza è durata due mesi.

Atto primo. Soggiorno della Pensione Torretta, una "pensione di famiglia" in una città dell'Italia settentrionale. Qui Memmo era solito consumare i pasti e ora è tornato a festeggiare il proprio risanamento. Durante il pranzo, allietato dalla presenza di due sue amichette, annuncia a clienti e amici di aver trovato il «rimedio» per evitare rischi analoghi a quello appena corso: sposarsi subito e per finta, per non doversi mai sposare sul serio. L'annunzio desta tanto più meraviglia in quanto la "sposa" prescelta è Gasparina, proprietaria della pensione; una donna precocemente sfiorita (ha ventisette anni ma ne dimostra dieci di più) e bersaglio delle continue insinuazioni e volgarità dei clienti («signora» o «signorina»?). E desta scandalo e dolore nel professor Barranco, maturo e timorato di Dio, l'unico cliente pieno di rispetto per Gasparina, della quale è segretamente innamorato. La donna, pur di togliersi dalla vita grama che conduce gestendo la pensione, accetta la proposta di Memmo di divenire sua moglie soltanto di nome.

Tra il primo e il secondo atto passano due mesi. Il matrimonio

[2] La critica del tempo ricordò, per analogia, *La passerelle* (1902) di Francis de Croisset, *M.lle Josette ma femme* (1906) di Gavault e Charvay, *La figurante* (1889) di François de Curel.

è stato celebrato, in Municipio. Gasparina ha lasciato la pensione e s'è allogata in una villetta fuori città, postale a disposizione da Memmo, che però non vi ha mai messo piede. Intanto Memmo è venuto a sapere che la sua ex fidanzata, quella per la quale si è battuto, non lo ha dimenticato. Ha anzi preso le sue difese contro il fratello, è fuggita di casa ed è tuttora ad attenderlo. Si è riacceso il fuoco dell'amore in Memmo, che ha avuto un nuovo scontro (per ora solo verbale) con il fratello di lei.

Atto secondo. Nell'appartamento da scapolo di Memmo Speranza. Sfuriata di Memmo con gli amici, rei di avergli taciuto quanto stava accadendo mentre lui era convalescente e di avergli lasciato commettere la «follia» di quel finto matrimonio. Arrivo inaspettato di Gasparina. Memmo vorrebbe cacciarla via, ma Gasparina supplica d'essere ascoltata: ha saputo tutto anche lei, ed è lì per dirgli che se lui desidera sciogliere il loro assurdo legame una via d'uscita c'è. L'ha trovata il signor Barranco: se Memmo verrà alla villetta gliela esporrà lui stesso. Memmo trasecola: il divorzio non c'è ancora; di quale via d'uscita parla? Vorrebbe saperla subito, ma Gasparina si schermisce. Gliela dirà il signor Barranco, alla villetta.

Tra il secondo e il terzo atto passano tre mesi. Memmo non è andato alla villetta di Gasparina perché non crede al «rimedio» di Barranco; ora poi i furori amorosi per la ex fidanzata — come sempre gli accade — sono passati. Ma adesso è Gasparina, assediata da Barranco che non nasconde più le sue aspirazioni su di lei, a non sopportare la situazione. Ha scritto a Memmo invitandolo formalmente a un incontro a tre, alla villetta.

Atto terzo. Nella villetta rustica di Gasparina. Giunge prima Barranco, che ripete la sua ferma intenzione di far cessare l'indegna farsa del finto matrimonio e spiega i motivi per cui ha tardato a rivelare a Gasparina le proprie intenzioni. Arriva Memmo. Emozione di Gasparina. Sorpresa di Memmo nel vedersela davanti trasformata, rifiorita: una donna di cui non s'era mai avveduto. Ma Gasparina lo respinge; dichiara che, oramai, è lei a volersi sciogliere. In che modo? Lo spiega Barranco: il matrimonio è nullo in quanto non consumato, e Gasparina *può dimostrarlo*. Nuova e più profonda sorpresa di Memmo, che non aveva mai creduto all'illibatezza di Gasparina, e che ora non ha più dubbi: licenza Barranco, e si appresta con gioia a divenire il vero marito di sua moglie.

La commedia risulta — ma solo in parte — dalla contaminazione di elementi presenti in un lungo racconto pubblicato nel 1903, *La signora Speranza*[3], e in un'agile novella uscita nel gennaio 1910 sul «Corriere della Sera» intitolato *Non è una cosa seria*[4].

Dal lungo racconto provengono: a) i tre ambienti: pensione, quartierino di Speranza, villetta fuori città; b) l'abbozzo dei personaggi: Carolina Pentoni detta Pentolona Carolini o Carolinona > Gasparina Torretta detta Gasparotta o Scarparotta, Biagio Speranza > Memmo Speranza[5], Martino Martinelli + Giannantonio Cocco Bertolli > Barranco, Cedolonis > Virgadamo, Trunfo > Grizzoffi, Momo Cariolin > Magnasco, Dario Scossi > Vico Lamanna; c) l'azione del primo atto, analoga a quella narrata nel II capitolo del racconto (che ne comprende sette), dove però il matrimonio serve non solo a Speranza ma anche a Carolina per salvarsi dai pericolosi assalti di Cocco Bertolli; d) il secondo e il terzo atto, che sono un libero sviluppo della pagina finale del racconto, con il presagio d'una metamorfosi del matrimonio da finto in vero.

Scarso rapporto con la commedia hanno invece le poche pagine di *Non è una cosa seria*, tipica novella "filosofica", incentrata su un unico personaggio: un tal Perazzetti, che tutti dicono «pazzo» perché ha il vizio di scoppiare a ridere improvvisamente, senza ragione, in faccia alla gente; a Perazzetti infatti, guardando il prossimo, accade di vederne i comportamenti segreti, di immaginarne le azioni piú intime e nascoste: e scoppia a ridere. Personaggio lontanissimo da Memmo Speranza[6]. Lo stesso matrimonio per non sposare, nella novella, non è altro che un tocco finale per completare il ritratto del protagonista. Quanto a Gasparina, non ha alcun riscontro con la Filomena che Perazzetti sposa, togliendola dalla strada, e che è un rifiuto dell'umanità, senza volto né storia.

[3] Pubblicato nel volume *Beffe della morte e della vita*, seconda serie, non fu mai ristampato dall'autore. Vedi *Novelle per un anno* [«I Meridiani»], II, pp. 1115-1159.

[4] In *Novelle per un anno*, II, pp. 366-372. Una analisi comparata dei due testi narrativi e di quello drammatico (analisi da noi tenuta presente, ma alla quale rimandiamo) è stata condotta da Lone Klem, *Da novelle in commedia. Trasformazioni tematiche e formali del materiale di «Ma non è una cosa seria»*, nel volume miscellaneo *Le novelle di Pirandello*, Agrigento 1980, pp. 65-79.

[5] Originariamente il protagonista della commedia sembra dovesse chiamarsi Cecè (vedi lettera di Martoglio più avanti citata).

[6] Al quale tuttavia trasmette una battuta "filosofica": «Cose serie, a rigore, non ce n'erano per Perazzetti. Tutto sta nell'importanza che si dà alle cose. Una cosa ridicolissima, a darle importanza, può diventare serissima, e viceversa, la cosa più seria, ridicolissima»; cfr. p. 820 della commedia.

Tuttavia *Non è una cosa seria* fornisce alcuni spunti (assenti nella *Signora Speranza*) per l'antefatto della commedia (il duello) e per quanto si dà come accaduto tra primo e secondo atto (sistemazione della "moglie" in una villetta fuori città, rabbia di Memmo d'essersi imbrigliato con le proprie mani).

«Nello svolgimento della commedia sono quindi tessuti insieme i fili di entrambe le novelle. *La signora Speranza* fornisce lo spunto per la parte dell'accadere che osserviamo nel corso dei tre atti, *Non è una cosa seria* per la parte del medesimo accadere che si svolge nel retroscena» (Lone Klem) [7].

L'idea di una commedia per la Galli è già in una lettera del 30 agosto 1917 [8]. Il titolo *Ma non è una cosa seria* compare la prima volta il 6 febbraio 1918 [9]. Tra questi estremi la stesura è probabile sia avvenuta nel dicembre-gennaio, dopo quella dell'*Innesto*, consegnato a Talli il 15 dicembre. I carteggi non permettono di essere più precisi sui tempi di lavorazione della commedia. Aprono invece uno spiraglio sui motivi che indussero i suoi primi destinatari (la compagnia Galli-Guasti-Bracci) a rifiutare il copione.

Riassumiamo l'inglorioso episodio.

Ai primi del marzo 1918 l'autore legge la commedia a Dina Galli e ad Amerigo Guasti, a Roma, presenti il Duca di Poli e Nino Martoglio. Entusiasmo. Guasti trattiene il copione e lo impegna per tutto il giro della compagnia. Poco dopo Pirandello torna da Guasti, nel suo camerino al Valle, per gli ulteriori accordi; qui, confesserà poi, sorsero in lui i primi sospetti [10].

Il 12 aprile, infatti, senza alcun preavviso, si vide restituire il copione con una lettera del Guasti nella quale si diceva: «Ho dovuto

[7] Altra concordanza, recentemente riaffiorata: il paragone che Magnasco instaura, al secondo atto, tra la logica e una pompa a filtro era già in un articolo del 1906, *La fine della speranza*, recuperato alla bibliografia pirandelliana dalla Zappulla Muscarà (*Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta-Roma 1983, pp. 206-210).

[8] Lettera di Virgilio Talli a Pirandello. Archivio Stefano Pirandello.

[9] In una lettera di Lopez a Pirandello. Ivi.

[10] «Ah, il mio occhio come è acuto! Ti ricordi che ultimamente, essendo dal Guasti, ti manifestai l'impressione che avevo avuto, che il vento fosse cangiato e le vele afflosciate? E quei cenni enigmatici della cameriera dietro le spalle del signor Commendatore! Quei segni volevano dire che il signor Commendatore aveva già deciso di non dar più la mia commedia!». Lettera a Martoglio del 13 aprile 1918; *Pirandello-Martoglio. Carteggio Inedito*, a cura di Sarah Zappulla, Milano 1980, p. 120.

persuadermi che mettere in scena nelle attuali precarie condizioni il lavoro non lo porterebbe a quel successo che merita, mentre esporrebbe la compagnia a rilevare quelle manchevolezze che io cerco in ogni modo di nascondere» [11]. Stupore e irritazione di Pirandello, che si appella a Martoglio: «Tu e il Duca di Poli siete testimonii che la commedia era stata accettata senza alcuna eccezione, poiché il Guasti stesso s'era impegnato a sopperire alle manchevolezze dei suoi attori col lungo studio della commedia e le successive prove. Ho diritto dunque di sapere quale fatto nuovo è sopravvenuto: e la signora Galli e il signor Guasti bisogna che paghino il danno di questo fatto nuovo, se esso, a giudizio sereno e spassionato, non risulterà legittimo» [12].

Pirandello denunciò il caso alla Società degli Autori. Il 17 aprile Lopez, che ne era il Direttore, indirizzò a Guasti una reprimenda, nella quale, dopo aver riassunto i fatti, diceva: «Scusa, ma a un uomo pratico come me, a un uomo pratico come Martoglio e anche a un uomo meno pratico come il Pirandello, questo sa di pretesto. Troppe volte le manchevolezze delle compagnie (che non si vogliono mai confessare, che non si riconoscono mai) servono per nascondere un rifiuto o la mancanza a un impegno preso. È vero che Pirandello scegliendo la compagnia Galli Guasti Bracci per il suo lavoro, le dava prova della sua fiducia e in qualche modo le rendeva onore. Tu che sei un artista certo ne eri convinto e, direi, orgoglioso, e perciò tanto più strano mi parrebbe oggi il fatto che tu rinunziassi a rappresentare un lavoro, così, per capriccio. Ma appunto per questo, mentre non so trovare buona la ragione che tu adduci, non so d'altra parte immaginarne un'altra. Il tuo contegno, perdonami, non sarebbe perfettamente corretto con un principiante, perché tu trattenendo il copione, perché tu assicuravi l'autore della sua imminente rappresentazione, lo hai danneggiato; ma è tanto più grave quando pensi che invece di un principiante ti trovi dinnanzi Luigi Pirandello, il che vuol dire a un uomo che è onore della letteratura italiana. E d'altronde non vale nemmeno

[11] Citiamo dalla lettera di Lopez a Guasti del 17 aprile 1918, vedi oltre. - Sulla compagnia Galli-Guasti-Bracci citiamo un giudizio coevo di Silvio d'Amico: «non ci voleva di meno d'un paese provinciale e cafone, per consentire il nascere e il diffondersi dell'opinione che la dipinge come l'ideale interprete della *pochade* parigina. Guasti è un sano e preciso dicitore toscano [...]: nonché un porgitore sopportabile del mal tradotto gergo parigino, egli non è neppure un buon "brillante" dei soliti. E poi tutti gli altri, non più che bene affiatati; ma senza nessun stile» («L'Idea Nazionale», 24 marzo 1918; ora in *Cronache del Teatro*, I, Bari 1963, p. 77).

[12] 14 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 128.

quello che tu dici in fondo: "Così rimanemmo d'accordo", perché il Pirandello mi scrive sbalordito di quella tua frase, e perché il Martoglio — il quale fu presente al colloquio insieme col Duca di Poli — mi dice che non fu fatta parola sulla minor capacità della compagnia, mentre invece tu ne avevi fatte molte sui singoli attori che avrebbero dovuto sostenere le maggiori parti della commedia. — Capisco che eventualmente alle prove, presente l'autore, potessero risultare delle manchevolezze e che d'accordo rinunziaste alla recita. E allora tu non avresti lasciato il sospetto di volerti esimere da un impegno preso. Io non posso nemmeno nasconderti che la forma che tu hai trovata non è la migliore: tu hai rimandato il copione contemporaneamente alla lettera per mezzo di un segretario, mentre avresti pur potuto andare tu personalmente, o chiamare il Pirandello da te, o anche esporgli per lettera i tuoi dubbi o le tue esitanze, piuttosto che rimandargli il copione quasi ti bruciasse la mano e quasi ci fosse il pericolo che ti rimanesse attaccato dieci minuti di più, dopo che lo avevi tenuto per tanto tempo. Per tutte queste ragioni non posso a meno di dolermi con te. [...] In attesa di una tua lettera saluto cordialmente te e la Dina» [13].

Guasti non tornò sulla sua decisione. Pirandello — che del resto era tutt'altro che propenso a un nuovo accordo — ne ebbe notizia il 22 aprile, da Lopez, e reagì bellicosamente: «Ho tutte le prove che la commedia era accettata; il bollo prefettizio del revisore sul copione, le parti cavate, i testimonii. Mi hanno tolto dalla tasca parecchie migliaja e migliaja di lire. Voglio che paghino; voglio che, se c'è del losco in quest'affare, sia smascherato» [14]. Propositi che poi non mise in atto.

Cercò invece di scoprire il vero motivo del voltafaccia di Guasti. Con Martoglio, che era a Milano, tra il 12 e il 25 aprile, scambia una e anche due lettere al giorno sull'argomento, inseguendo i più vari sospetti.

«Che cosa è sopravvenuto? Ho avanzato, scrivendo al Lopez, alcune ipotesi. Ma non dobbiamo fra noi — io e tu — avanzarne altre? San Secondo ritiene di no, che la ragione è nella lotta che inizia col 1° maggio la Società, e che il rifiuto significa che la Compagnia Gal-

[13] Copia di questa lettera è conservata nell'Archivio Stefano Pirandello.

[14] Lettera a Martoglio, 23 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 156.

li-Guasti non vuole sottoscrivere al patto. Sarà così?» [15].

Il «patto» (come fu correntemente designato) era l'impegno, che tutti i capocomici erano stati invitati a sottoscrivere, di rappresentare, dal 1° maggio 1918, «soltanto lavori tutelati dalla Società Italiana degli Autori». Era stato ideato dal presidente della Società, Marco Praga, come ennesimo tentativo di stroncare la concorrenza del maggior rivale della S.I.A., Adolfo Re Riccardi, detentore del repertorio francese sul quale vivevano le compagnie italiane [16].

Ma «se è vero ciò che tu mi dici» argomentava Pirandello a Martoglio, che da Milano inviava all'amico le voci di corridoio «che cioè gli autori francesi si faranno socii della nostra Società, non vedo la ragione per cui la Compagnia Galli-Guasti non debba aderire al patto, e per conseguenza non voglia più rappresentare la mia commedia. In questo caso [17], la ragione bisognerà cercarla altrove, e forse costà a Milano, e nessuno meglio di te potrà trovarla» [18].

Rinascono i sospetti dell'anno prima, d'una congiura "milanese" contro i "siciliani". Ma per quanto Martoglio scandagli, non viene a capo di nulla. «Escludo che la porcheria parta da qui... cioè dagli autori. Mi consta che, per il momento critico che attraversa la Società, a causa del Patto, riaffermato prima di avere il repertorio straniero (la cosa è certa, ma non di immediata soluzione, in quanto ai francesi occorre una sentenza di condanna contro Re Riccardi, per riscattare i loro lavori, non potendoglieli, per legge, togliere mentre è *sub judice*) la Società stessa ha bisogno di autori fervidi e alacri per turare la bocca a tutti i capocomici che da ogni lato scrivono: che faremo, che ci darete, voi, di buono quando non potremo fare più il repertorio e le novità di Re Riccardi? Praga per primo, e poi Lopez, mi dicono sempre: scrivi, scrivi, fa scrivere... [...] Sperano soprattut-

[15] 13 aprile 1918. Ivi, p. 120.

[16] Nel marzo 1918 Re Riccardi era in carcere, a Regina Coeli, accusato di intelligenza col nemico, in attesa di subire il processo (dal quale uscì pressoché indenne). Praga colse l'occasione per colpire il suo eterno rivale. Donde l'idea del «patto», al quale in quei giorni, spinti anche dal clima patriottico, stavano aderendo via via tutti i capocomici. Mancava all'appello proprio la compagnia di Guasti, il cui repertorio era quasi interamente francese.

[17] Il caso si verificò: la Galli-Guasti aderì al «patto». L'unico a non sottoscriverlo fu Alfredo De Sanctis, che ne lasciò testimonianza nell'ultimo capitolo delle sue memorie (*Caleidoscopio glorioso*, Firenze 1945, pp. 280-297).

[18] 14 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 124.

to in te, me e Niccodemi. Questo è *vero*, *reale*, *tangibile*, quindi è da escludere quello che abbiamo pensato. Dunque?» [19].

Dunque *gli* autori no, ma *un* autore? Per esempio Niccodemi; che nel 1915 ha dato alla Galli *Scampolo* e nell'autunno 1917 *La maestrina*. Non potrebbe esser lui a sentirsi minacciato da un pericoloso concorrente e a volergli sbarrare la strada che conduce alla popolarissima (e redditizia) Dina?

È quanto insinua Martoglio in un ennesimo rapporto sui suoi colloqui milanesi: «Ieri, tanto Niccodemi che Adami, che tornava da Roma, asserirono, me presente, che Dina così così, ma Guasti apertamente, non erano affatto convinti della tua commedia. Figurati io. Saltai su a *gridare* che ero presente alla lettura e a tutti gli scatti di entusiasmo tanto dell'una *che dell'altro* e ancora mi rintronano le orecchie, a lettura finita, dei ringraziamenti di tutti e due per aver pensato a loro, per aver loro procurato l'onore, la felicità, la gioia, etc. Dissi che c'era anche un altro testimonio autorevole: il Duca di Poli, incantato anche lui della bellezza della commedia, e con buone orecchie per udire tutte le frasi entusiaste dei due istrioni etc. etc. etc. Conclusi dicendo che quei poveri diavoli non potevano aver mutato parere da un giorno all'altro *spontaneamente*, ma che avevano dovuto, certo, subire l'influenza e le malignità di qualche autore incapace, non dico di creare ma *di intendere* una commedia di Pirandello, del quale deve avere una paura matta!... E qui silenzio generale, faccia livida di Niccodemi [...] Ora... tu giudica. Io comincio a credere che il serpentello velenoso sia Niccodemi e che abbia influito lui, *lui solo, nell'animo di Guasti*» [20].

Pirandello ci pensa su qualche giorno, e l'ipotesi diventa in lui convinzione. «Credo anch'io fermamente che il voltafaccia del Guasti sia stato determinato da qualche seria minaccia, se non proprio da una esplicita imposizione del Niccodemi. Perché jeri [21], tra l'altro, ho saputo anche questo, che in tutti i circoli intellettuali di Roma, salotti aristocratici, redazioni di giornali, sale d'albergo e di caffé, era già sparsa la voce che presto al Valle ci sarebbe stata una rappresentazione di grande interesse artistico, la rappresentazione d'una commedia

[19] 17 aprile 1918. Ivi, p. 140.

[20] 19 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 143.

[21] Ossia il 18 aprile. Ma già il 13 aprile Pirandello aveva riferito a Lopez questo stesso episodio come avvenuto «l'altro jeri». Frammento di lettera in Archivio Lopez.

d'un illustre scrittore... Me l'ha detto jeri, per caso, alla "Tribuna", Fausto Maria Martini, il quale non sapeva affatto che si trattava della mia commedia. — Ah! — esclamò, — era dunque la tua commedia? — C'è tutta Roma piena di questa novità. Ne parlano tutti... E mi disse che tra l'altro glien'aveva parlato il dirigente del Valle, senza volergli comunicare il nome dell'autore. Come vedi, tutta la macchina della curiosità era stata messa su. Il che dimostra il fervore e l'impegno della Galli e del Guasti per la rappresentazione della mia commedia. Chi, se non loro, infatti, aveva potuto montar questa macchina? — Il Martini è cascato dalle nuvole appena gli ho detto che la commedia, da un giorno all'altro, m'era stata restituita. Crede anche lui che sia opera di Niccodemi, perché — ha detto — non potrebbe spiegarsi altrimenti, dopo il chiasso che hanno fatto per questa tua commedia. E ritiene che il Niccodemi ha dovuto minacciare di togliere *Scampolo* alla Dina. Mi ha promesso, a ogni modo, che indagherà» [22].

Ma su tali fondamenti le insinuazioni contro Niccodemi erano destinate a restare nel limbo delle calunnie. Certo, sappiamo che Niccodemi non aveva condiviso e soprattutto non condividerà certe posizioni che Pirandello verrà assumendo sui rapporti tra autori e capocomici. Anche perché gli apparivano troppo spesso ispirate da Martoglio, che francamente disistimava. Ma un ricatto niccodemiano, almeno nei termini e nelle motivazioni prospettate nel carteggio ora citato, appare insostenibile. Forse aveva ragione Lopez quando disse a Martoglio che, a suo avviso, «il Guasti, al momento decisivo si [era] spaventato di un insuccesso personale, suo, non potendo, *assolutamente*, sostenere la parte di "Cecè Speranza" e non volendola dare ad Almirante rifiutò la commedia» [23].

Parallelamente alla diatriba sul caso Guasti, avanzò la ricerca d'una alternativa alla Galli, per la quale la commedia era stata concepita.

Pirandello pensò subito alla Melato e a Talli (che non si decidevano a varare *L'innesto*) [24] e chiese consiglio a Martoglio [25]. Questi, da

[22] 23 aprile 1918. *Carteggio-Martoglio*, p. 155.

[23] Lettera di Martoglio a Pirandello, 15 aprile 1918. Ivi, p. 130. - Guasti aveva compiuto 46 anni. Luigi Almirante era il nuovo brillante scritturato da Guasti, ma passerà di lì a poco con Gandusio.

[24] Vedi, nel secondo volume di questa edizione, la *Notizia* premessa a *L'innesto*.

[25] 14 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 124.

Milano, riferì il parere di Sabatino Lopez: «*In confidenza*, mi diceva che Talli darà a malincuore l'*Innesto*, perché non lo sente e non lo capisce e questo è un gran male. Lopez pensa che faresti bene a dare a Talli *Ma non è una cosa seria* e ritirargli l'*Innesto* per darlo ad altra compagnia» [26]. Contemporaneamente però Lopez suggeriva di offrire la commedia anche a un'altra attrice: Emma Gramatica.

Pirandello accolse l'idea, trovando la Gramatica «adattissima a sostenere la parte di Gasparotta»; ma non conoscendola di persona pregò Martoglio di farle avere il copione. «Quanto a Talli» aggiungeva «è bene che glielo mandi io; ma [...] sarebbe meglio fare in modo che la richiesta mi venisse dallo stesso Talli. Tu capisci perché. Gliel'avevo offerta e non ha voluto neanche leggerla. Ne aveva ragione, è vero; ma a ogni modo il rifiuto c'è stato [27]. Ora se Sabatino per esempio gli scrivesse di quanto è accaduto col Guasti e gli facesse intendere che io ho naturalmente adesso qualche ritegno a offrirgli di nuovo la commedia libera per tutte le piazze che vorrà, ma che sarei lietissimo di dargliela se egli me la domandasse, mi pare che sarebbe la via migliore e la più dignitosa per me. Che ne dici? Se approvi, suggerisci l'idea a Sabatino e fa che la esegua. In questo caso bisognerebbe aspettare a mandare il copione alla Gramatica per dar tempo al Talli di scegliere le piazze e di mettere per primo in iscena la commedia, o subito a Torino, o costà a Milano all'Olimpia in Giugno. Quanto all'*Innesto* non credo, tutto sommato, che debba togliergliele» [28].

Lopez «eseguì» e il 25 aprile informò Pirandello dell'esito: «Talli mi ha risposto subito e ho ricevuto stamani. Te ne stralcio le frasi che ti riguardano: "Non dubito punto che Guasti abbia manifestato sin-

[26] 15 aprile 1918. Ivi, p. 130.

[27] Il 30 agosto 1917 Talli aveva scritto a Pirandello: «Attendo con ansia quella [la commedia] che ella mi annuncia aver scritto per Maria Melato. — Azzardo dire che vorrei leggere anche la *umoristica* prima che ella si decidesse per la compagnia Galli. — È probabile che alla Sig. Melato si addica quella drammatica, ma insomma... chissà...» (Archivio Stefano Pirandello). Pirandello invece nel dicembre inviò soltanto il dramma per la Melato (*L'innesto*), ai primi del marzo 1918 impegnò la commedia con la Galli-Guasti, e attese il 19 marzo per offrire anche a Talli *Ma non è una cosa seria* ma solo per le piazze scartate da Guasti. Ne ebbe, ovviamente, un rifiuto: «Il Sig. Talli ha ricevuto la sua del 19, ma essendo egli un po' indisposto, incarica me di ringraziarla per la sua gentile offerta della sua nuova commedia *Ma non è cosa seria* dolente di non poterla accettare perché per le piazze per le quali Ella poté ottenere che la commedia non fosse impegnata vi sarebbe soltanto Bologna, e le sarà facile comprendere che non è conveniente avere il nuovo lavoro per *una sola piazza*» (lettera dell'amministratore della compagnia Talli, Milano, 23 marzo 1918: Archivio Stefano Pirandello).

[28] 19 aprile 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 148.

cerissima impressione e che alla rinunzia di *Ma non è una cosa seria* sia giunto in seguito a considerazioni che, del resto, non ledono punto la reputazione della compagnia, la quale, com'è noto a tutti, è foggiata per un certo genere di repertorio eccezionale...". "Sarà la mia compagnia formata di artisti, così eccezionalmente diversi, quest'anno, da quelli del Guasti, adatti a recitare una commedia che era stata scritta per Dina e il suo egregio collega? Non posso saper questo se non leggo il lavoro, ti pare? Perciò mandamelo e in due giorni ti darò la risposta che desideri. In caso di accettazione, come mi auguro, bisogna che Pirandello mi lasci il lavoro per Bologna, maggio; Milano, giugno; ripresa a Milano, settembre; Roma, novembre e dicembre; Torino, quaresima 1919". Talli parla anche dell'*Innesto* e dice: "Se andrò a Roma col *Così è*, nuovo, e se darò anche *Ma non è una cosa seria*, non mi sarà possibile dare *tre* commedie nuove dello stesso autore in 45 giorni di permanenza nella capitale". La richiesta di Talli di voler leggere il lavoro mi è parsa ragionevole e d'accordo con Martoglio gliel'ho spedito oggi stesso. Così ho anche scritto che in caso di accettazione, come ci auguriamo, tu gli daresti *Ma non è una cosa seria* per le città richieste. Non appena avrò una risposta da Talli te la comunicherò per lettera o per telegrafo» [29].

Prima ancora di leggere, Talli par sicuro di preferire *Ma non è una cosa seria* a *L'innesto*, che tende a rinviare. E dopo aver letto? Non sappiamo. In maggio Pirandello lo incontrò a Torino, dove s'era recato per la prima di *Racanaca* di Campanozzi messo in scena da Talli e per seguire le prove di *Sua Eccellenza di Falcomarzano* di Martoglio con Ruggeri [30], ma non gliene disse verbo. «Talli è con me pieno di deferenza e di cortesia» [31], la Melato è ansiosa di aver notizie di Rosso di San Secondo («*È innamorata*, parola d'onore! Che occhi, se avessi visto, mentre parlava di lui!») [32], ma nessuno gli parlò più della commedia.

Durante l'estate 1918 si conclusero invece felicemente le trattative con la Compagnia Emma Gramatica.

In un primo momento la Gramatica avrebbe dovuto dividere le

[29] Archivio Stefano Pirandello.

[30] Si trattava di due copioni che Pirandello aveva caldeggiato rispettivamente presso Talli e Ruggeri.

[31] 11 maggio 1918. *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 170.

[32] 9 maggio 1918. Ivi, p. 166.

piazze con Gandusio, al quale pure era stata offerta la commedia. Ma poi, l'attore rinunciò, adducendo motivi analoghi a quelli di Guasti: «Ho ricevuto, a suo tempo, la sua nuova commedia dal mio amico e socio prof. Sinimberghi. L'ho letta e l'ho trovata, come supponevo del resto, di fattura squisita, ma — ahimé inadatta alla mia compagnia. La mia prima donna si troverebbe male nei panni della protagonista, ed il mio primo attor giovane [33] è ancora immaturo per una parte così forte, parte che neppur io del resto potrei fare. Esporrei il suo lavoro e i miei attori ad un fiasco; cosa molto seccante! Le sarei quindi infinitamente obbligato se volesse sciogliermi dall'impegno di rappresentare questa commedia magari cambiandola con altra più adatta alla mia compagnia, appena ne avrà l'occasione [sarà *L'uomo, la bestia e la virtù*]. Ed è con grande rincrescimento che le rivolgo questa preghiera, ché la parte di Barranco, da lei magistralmente tratteggiata, mi piace immensamente. La compagnia nuova dell'amico Sinimberghi ha tutti gli elementi per rappresentare degnamente il suo bel lavoro. Scusi la seccatura e mi creda di lei dev. Antonio Gandusio» [34]. Gallieno Sinimberghi era in procinto di lanciare la Compagnia del Teatro Eclettico e sperò di mettere in repertorio *Ma non è una cosa seria* e *L'innesto*, ma Pirandello dopo molte incertezze [35] non pare si sia mai deciso ad affidargli nessuna delle due novità.

Ma non è una cosa seria restò dunque in esclusiva alla Gramatica, che la mise in scena nella stagione 1918-19.

Caso inconsueto, la prima avvenne in una città teatralmente periferica [36], Livorno, il 22 novembre 1918, al Teatro Rossini. Accanto a Emma Gramatica (Gasparina) erano Giuseppe Sterni (Memmo Speranza) e Vasco Creti (Barranco) [37].

Pirandello non andò a Livorno, ma attese la commedia a Firenze, dove si era recato a trascorrere il Natale con la figlia Lietta, ospite

[33] Renzo Ricci. La prima attrice era Tina Pini.

[34] Lettera del 12 settembre 1918, da Torino. Archivio Stefano Pirandello.

[35] Rilevabili dalle insistenti lettere che Sinimberghi scrive a Pirandello tra il 15 settembre e il 7 dicembre; tutte in Archivio Stefano Pirandello.

[36] Lopez, nel preavvisare Pirandello di tale anomalia, aggiungeva: «il che, secondo me, è preferibile e probabilmente, come già ti dissi, così farò io per le mie commedie future». Lettera da Milano, 12 agosto 1918; Archivio Stefano Pirandello.

[37] Cfr. g.e. in «La Gazzetta livornese» del 23 novembre, che nomina inoltre [Francesco] Saracini, [Anna] Bolognesi, [Venturino] Venturi, [Gilda] Marchiò e [Valeria] Creti; esito discreto, con chiamate più frequenti al II atto; una sola replica, il 23 novembre.

di una zia da quando la convivenza in famiglia era divenuta per lei insostenibile a causa delle condizioni della madre. Ma la sera del 7 gennaio 1919, al Teatro Niccolini, presente l'autore, la commedia fu accolta con rispetto da un pubblico deluso [38]. E un esito pressoché identico ebbe a Torino nel giugno [39].

Si risollevò invece un anno dopo al Teatro Valle di Roma: «frequenti applausi a scena aperta, numerose chiamate agl'interpreti e all'autore (che, per altro, non volle mai presentarsi alla ribalta)» (Tilgher). Lodatissima la Gasparina della Gramatica: «senza dubbio questa è una delle sue migliori interpretazioni» (D'Amico). Memmo Speranza era Camillo Pilotto [40]. Il tardivo successo romano fu sancito da undici repliche consecutive, da altre in maggio, e da una ripresa all'Argentina in novembre [41]. A Milano *Ma non è una cosa seria* giunse nel novembre 1921, addirittura dopo *Sei personaggi*: erano passati tre anni dalla prima livornese [42], e dalla commedia il regista Augusto Camerini aveva già tratto un film, prima pellicola cinematografica nata dal teatro di Pirandello [43].

[38] Giudizio negativo di Ferdinando Paolieri sulla «Nazione» dell'8 gennaio 1919 e di Cip. su «Il Giornale Nuovo» del 9 gennaio: la distribuzione era pressoché identica a quella livornese. Una replica il 9 gennaio.

[39] Politeama Chiarella, 23 giugno 1919; recensione anonima sulla «Stampa» del 24 giugno; da notare che la commedia giungeva a Torino dopo altri due drammi di Pirandello accolti tiepidamente: *Il giuoco delle parti* con Ruggeri e *L'innesto* con la Melato. Pochi giorni dopo Gramsci scriverà che a Torino «dove l'industrialismo teatrale opera implacabile come un flagello, la Gramatica è la sola che in questi ultimi anni ha "prodotto" novità, ha suscitato dall'interiore sua vita creature nuove»; ma non recensì *Ma non è una cosa seria*. La recensita invece Gobetti su «L'Ordine Nuovo» del 22 gennaio 1922, in occasione di una ripresa, sempre con la Gramatica (ora in *Scritti di critica teatrale*, Torino 1974, pp. 441-444).

[40] Prima romana: 19 aprile 1920. Distribuzione: Gasparina, Emma Gramatica; Memmo Speranza, Camillo Pilotto; Barranco, Aristide Arista; Virgadamo, Francesco Saracini; Grizzoffi, Alfonso Marcelli; la maestrina Terrasi, Pina Bianchi; Magnasco, Ferruccio Pilotto; Vico Lamanna, Cesare Bettarini; Loletta, Amelia Chellini; Fanny, Alda Merighi. Cronache: T.S., «Il Messaggero», 20 aprile; a.t. [Adriano Tilgher], «Il Tempo», 20 aprile, s. d'a. [Silvio d'Amico], «L'Idea Nazionale», 21 aprile.

[41] In occasione di questa ripresa la commedia fu preceduta dal *Cantico dei Cantici* di Felice Cavallotti.

[42] Teatro Olympia, 25 novembre 1921. Corrado Racca nella parte di Memmo Speranza. Cronache: m.r. [Marco Ramperti], «Il Secolo», 26 novembre; r.s. [Renato Simoni], «Corriere della sera», 27 novembre; emmepì [Marco Praga], «L'Illustrazione Italiana», 4 dicembre.

[43] Film prodotto e distribuito dalla Nova Film. Sceneggiatura di Arnaldo Frateili e Augusto Camerini. Interpreti principali: Fernando Negri-Pouget, Romano Calò, Ignazio Lupi, Giovanni Schettini.

Scarso rilievo ebbe una ripresa nel 1925 ad opera della Compagnia Bertramo-Bonini-Quarra [44].

Nelle stagioni 1926-27 e 1927-28 *Ma non è una cosa seria* figurò nel repertorio della Compagnia del Teatro d'Arte, protagonista Marta Abba [45]. Al 1935 [46] risale la messinscena dovuta alla Compagnia Tòfano-Maltagliati-Cervi, ultima vivente l'autore (che presenziò ad alcune prove) e nella quale Tòfano creò un memorabile Barranco, personaggio da lui poi spesso ripreso. Sempre nel 1935 la commedia fu nuovamente trasposta in cinematografia (questa volta sonora) da Mario Camerini, protagonisti Elisa Cegani e Vittorio De Sica [47].

Nei primi anni seguiti alla morte di Pirandello *Ma non è una cosa seria* fu tra i suoi testi più frequentemente rappresentati. Ricordiamo nel 1937 un'edizione del Carro di Tespi con Daniela Palmer, Filippo Scelzo e Luigi Almirante; nel 1940-41 quella della Compagnia Tòfano-Rissone-De Sica [48]; nel 1944 l'allestimento con Elsa Merlini e Vittorio Gassman (uno dei rarissimi incontri dell'attore con il teatro di Pirandello) [49]; nel 1945 la messinscena di Alessandro Blasetti [50]. Nel 1946 le recite che della commedia offrì la Compagnia Tòfano-Torrieri nella sua tournée in Sudamerica; nel 1949 la ripresa con la Maltagliati, affiancata da Carlo Ninchi e da Nerio Bernardi [51].

A nuova vita la commedia tornò per merito di Luigi Squarzina, che nel 1956-57, avendo a protagonisti Olga Villi, Gabriele Ferzetti

[44] A Roma il 28 agosto 1925. Interpreti principali: Letizia Bonini, Augusto Mastrantoni, Calisto Bertramo.

[45] In totale la Compagnia del Teatro d'Arte dette 35 recite della commedia, delle quali 27 in Italia e 8 in Sudamerica. Prima rappresentazione: Torino 5 giugno 1926; ultima: Genova 21 luglio 1928. Principali piazze toccate, oltre quelle citate: Firenze 22 settembre 1926, Roma 14 marzo 1927, Napoli 11 ottobre, Milano 9 aprile 1928. A Roma, accanto a Marta Abba, Piero Carnabuci era Memmo Speranza e Arnaldo Martelli era Barranco.

[46] A Roma il 15 novembre 1935.

[47] Produzione Colombo Film. Sceneggiatura di Mario Camerini, Ercole Patti e Mario Soldati. Interpreti principali Elisa Cegani, Vittorio De Sica, Antonio Centa, Ugo Ceseri, Umberto Melnati, Elsa De Giorgi, Assia Noris.

[48] A Roma nell'aprile 1941.

[49] A Roma il 29 febbraio 1944.

[50] Roma, Teatro delle Arti, 29 aprile 1945. Singolare distribuzione dovuta anche alla momentanea disoccupazione di molti divi dello schermo: Elisa Cegani (Gasparina), Vittorio De Sica (Memmo), Camillo Pilotto (Barranco), Mario Gallina (Virgadamo), Lauro Gazzolo (Grizzoffi), Dina Sassoli (Maestrina Terrasi), Annibale Bertone (Magnasco), Massimo Girotti (Lamanna), Maria Mercader (Loletta), Valentina Cortese (Fanny).

[51] A Roma il 12 marzo 1949.

e Arnoldo Foà, fornì uno dei primi saggi di Pirandello "in costume", ricostruendo gli ambienti e il clima di certi quartieri "alti" romani (Ludovisi-Sebastiani) all'indomani della prima guerra mondiale [52].

Da ricordare infine le messinscene di Andrea Camilleri (Teatro Stabile di Catania, 3 dicembre 1964; con Ida Carrara, Gianni Agus e Turi Ferro), di Mario Ferrero (1965-66; con Lauretta Masiero, Alberto Lupo e Franco Scandurra) [53], di Lorenzo Grechi (Milano, Teatro dei Filodrammatici, 1973; con Paride Calonghi, Miriam Crotti e Lorenzo Grechi, ripreso nel 1974-75 con Franca Nuti protagonista), di Giuseppe di Martino (Teatro Stabile di Catania, 17 dicembre 1979; con Ida Carrara, Luigi Pistilli e Raffaele Giangrande), di Carlo Di Stefano (Roma, Teatro Ghione, 19 febbraio 1985; con Ileana Ghione, Piero Sammataro e Gianni Musy).

Una curiosità: Gasparina Torretta fu il primo personaggio incarnato dalla debuttante Marta Abba, nel 1923 appena scritturata da Ettore Paladini al Teatro del Popolo [54]; e costituì anche il primo incontro di Paola Borboni con il teatro di Pirandello, nel 1928, quando l'attrice faceva parte della Compagnia Falconi.

IL GIUOCO DELLE PARTI

Pirandello fece il suo ingresso nel mondo del teatro negli anni di guerra, quando la conflittualità sociale e politica si andava estendendo anche in quel settore della produzione artistica: Società degli Autori contro agenzie private, capocomici contro Società degli Autori, attori contro capocomici.

Il neodrammaturgo partecipò a questi conflitti, e altri ne visse in prima persona; prima come alleato di Martoglio nella battaglia dei "siciliani" contro lo strapotere dei "milanesi" (fino a compromettere il suo prestigio nella dubbia poetica d'un teatro «mediterraneo») e poi legandosi alla Società Teatrale Italiana di Paolino Giordani che lo isolerà da ambedue i fronti.

Travagliatissimi furono inoltre in quei primi anni i rapporti dello

[52] A Roma il 20 gennaio 1957.

[53] A Roma il 22 dicembre 1965.

[54] Cfr. «Il dramma», XII, 237, 1° luglio 1936, p. 4.

scrittore con attori e capocomici: dissidio con Praga e Irma Gramatica, continue vertenze con Musco, incomprensioni con Talli, lite con Guasti [55].

Unica, luminosa eccezione: Ruggero Ruggeri. I contatti con Ruggeri sono i soli a svolgersi sotto il segno d'una reciproca stima, alta e senza riserve, mai adombrata da sospetti o risentimenti. Un'amicizia che non supererà mai certe barriere formali (non scesero mai al "tu") ma fors'anche per questo fu duratura [56].

Pirandello aveva guardato subito a Ruggeri quando decise di passare dal teatro dialettale a quello in lingua. *Così è (se vi pare)* fu scritto pensando a lui; ma una commedia di complesso non s'attagliava alla compagnia Ruggeri; e Pirandello ideò subito un dramma a protagonista assoluto, cedendoglielo «senza limiti né di luogo né di tempo»: *Il piacere dell'onestà*.

Trascorse appena tre settimane dalla prima del *Piacere* a Torino (27 novembre 1917) Pirandello già confida all'attore: «Spero d'aver pronto per l'aprile o per il maggio venturo un nuovo lavoro per Lei: ci sto pensando» [57]. Proposito confermato il mese seguente: «Penso sempre, intanto, al nuovo lavoro per Lei; ma voglio, come Le ho detto, che sia degno» (11 gennaio 1918).

In quei giorni era probabilmente già alle prese con il copione per la Galli, *Ma non è una cosa seria*, finito nel febbraio. Nel frattempo la famiglia Pirandello viene sfrattata dall'appartamento che abitava da oltre cinque anni, in via Alessandro Torlonia, e nel marzo si trasferisce al villino Ciangottini, poco distante, in via Pietralata. Con-

[55] I rapporti burrascosi di Pirandello con i suoi interpreti e mettinscena sono un capitolo che si comincia ora a ricostruire e che s'annuncia talmente ampio e intricato da non poter trovare luogo in queste notizie se non per squarci e frammenti. Per ricomporre tale vicenda il *Carteggio Pirandello-Martoglio* è fondamentale, ma non sufficiente. Occorre confrontarlo con la corrispondenza di altri interlocutori. Si vedano, per esempio, i materiali pubblicati e commentati da Guido Lopez: *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez (1889-1929)*, in «Il dramma», n. 267, dicembre 1958; *La Società degli Autori alla svolta del 1919*, in «La Martinella», vol. 38°, fasc. 1-2, gennaio-febbraio 1984; *«Caro Pirandello...». Lettere di Sabatino Lopez e altri inediti di archivio sugli esordi di Pirandello commediografo e sul mondo teatrale 1910-30*, in «Cà de Sass», n. 91, settembre 1985. La nostra impressione è che da questi e altri documenti si configuri un Pirandello, in quegli anni, troppo spesso condizionato nelle sue violente reazioni da interessi più vicini a quelli dell'amico Martoglio che non ai suoi.

[56] Solo nel 1935, a proposito di *Non si sa come*, si aprirà una falla.

[57] Lettera del 18 dicembre 1917. - Questa e le altre lettere a Ruggeri che andremo citando sono pubblicate in «Il dramma», n. 227-228, agosto-settembre 1955, pp. 59-70.

temporaneamente crescono le ansie per Stefano, tuttora prigioniero. Le notizie sono tutt'altro che buone. Le speranze d'un suo ritorno ancora confuse: si attende sempre uno scambio di prigionieri, che non avviene.

Ruggeri — che sta portando ovunque al successo *Il piacere dell'onestà* — invia parole di solidarietà e di conforto. Pirandello risponde (22 marzo) annunciando che ha già steso la trama della nuova commedia: «Potrò dargliela certamente da leggere qua a Roma in settembre, o anche prima, se Lei volesse. La commedia avrà per titolo: *Quando s'è capito il giuoco* e sarà in tre atti».

Una novella con lo stesso titolo era uscita sul «Corriere della sera» del 10 aprile 1913, ma Pirandello non ne fa parola, forse anche perché non era ristampata in nessuna delle sue raccolte (e lo sarà solo nell'ultimo volume delle «Novelle per un anno», *Una giornata*, uscito postumo). Né accenna al soggetto. Preferisce che glielo esponga a voce Martoglio, che sta per raggiungere Ruggeri a Milano e iniziare con lui le prove di *Sua Eccellenza di Falcomarzano* [58].

In maggio, nuovo incontro con Ruggeri a Torino. Motivo ufficiale del viaggio: Pirandello è a Torino per rappresentare un suo amico, l'onorevole Antonino Campanozzi, catanese, di cui Talli si appresta a varare al Teatro Alfieri un dramma, *Racanaca*, che gli era stato raccomandato dallo stesso Pirandello [59]. In realtà ha una serie di compiti da svolgere per sé e per conto di Martoglio e Rosso di San Secondo.

Da Talli aspetta una decisione circa *L'innesto* e *Ma non è una cosa seria*. E intende chiedergli ragione delle scarse repliche accordate a *Marionette, che passione!* Ha poi l'incarico di seguire le prove di *Sua Eccellenza di Falcomarzano*, ascoltare i dubbi di Ruggeri, escogitare e proporre a Martoglio adeguate modifiche. Infine deve prepa-

[58] Commedia che Pirandello aveva inviato e raccomandato a Ruggeri.

[59] Campanozzi si era nascosto dietro lo pseudonimo di Carlo Vallauri, ma inutilmente. Il dramma era una satira politica e della Roma parlamentare; i sentimenti socialisti e antigiolittiani dell'autore fecero presagire una battaglia che non ci fu. Il pubblico torinese, per solidarietà con Giolitti, disertò la prima. I pochi astanti applaudirono, ma non si replicò. Sulla commedia s'accese un diverbio tra Talli e Nino Berrini; Pirandello, che era presente, fu coinvolto nella vertenza cavalleresca che ne nacque, spintovi da Martoglio, uso a queste imprese; ma se ne trasse poi, con la complicità di Rosso di San Secondo. L'episodio è rievocato da Alfredo Barbina in *La mantellina di Santuzza*, Roma 1983, pp. 182-186.

rare il terreno al nuovo dramma che Rosso si appresta a inviare all'attore: *Per fare l'alba* [60].

Pirandello si trattenne circa una settimana a Torino, ma non sappiamo nulla sugli scambi di idee con Ruggeri a proposito di *Quando s'è capito il giuoco*, commedia alla quale l'autore non aveva ancora messo mano.

In giugno si apre la speranza d'un ritorno di Stefano, dopo due anni e mezzo di prigionia [61]. Verso la metà di luglio Italia e Austria effettuano i primi scambi. I treni con i prigionieri italiani giungono a Como, e Pirandello vi si reca nella speranza di potervi accogliere il figlio. L'11 luglio scrive a Martoglio: «Parto questa sera alle 8,50. Non so quanto resterò fuori, a Como, a Milano. Il convoglio arriva domani, 12. Se c'è il mio Stefanuccio, fra pochi giorni saremo qua [a Roma] di ritorno; se non c'è, lo aspetterò lassù, una, due, tre settimane... — [...] A Milano parlerò con Sabatino, con Talli e con Ruggeri. E a Como, se mi toccherà trattenermi a lungo, scriverò *Quando s'è capito il giuoco*» [62].

Il 2 agosto è di ritorno a Roma, senza Stefano, che ha atteso invano per circa venti giorni, ma avendo lavorato alla commedia per Ruggeri, al quale scrive il 4 agosto: «Mi affretto ora a mandarLe il primissimo esemplare delle "Maschere nude" dedicato a Lei. [...] Mi rimetterò da domani alla nuova commedia, che è già bene avanti. Conto di finirla tra pochi giorni e gliela manderò costà a Torino (se farò in tempo) o a Milano. Le ho cambiato il titolo: invece di *Quando s'è capito il giuoco* la chiamerò *Il giuoco delle parti*. Mi sembra più bello e più proprio».

[60] Si vedano le lettere di Pirandello a Martoglio, da Torino, del 9 e 11 maggio 1918; e la lettera a Ruggeri, da Roma, del 28 maggio. Circa *L'innesto* e *Ma non è una cosa seria* rinviamo alle rispettive *Notizie* in questa edizione. *Sua Eccellenza di Falcomarzano* andò in scena il 21 maggio, all'Alfieri di Torino, e non può annoverarsi tra i successi di Martoglio. *Per fare l'alba* non fu rappresentato da Ruggeri.

[61] Pirandello s'era rivolto anche al Papa, per tentare il rimpatrio del figlio. Il 18 aprile la Segreteria di Stato di Sua Santità rispose: «Illustrissimo Signore, il cuore augusto della Santità Sua ha risposto all'appello della S.V. Ill.ma per il suo diletto prigioniero con l'interessamento pietoso che le circostanze del caso e i particolari riguardi dovuti a tanto strazio paterno giustamente meritavano. Per espresso desiderio di Sua Santità una tale domanda di rimpatrio è stata presentata alle Autorità competenti con insistenza speciale e in tale forma quale fu riservata fin qui a casi eccezionali. Prego Iddio che in base ai motivi d'invalidità del prigioniero e alle condizioni dolorose della famiglia sia favorevole e sollecito il risultato. E aggiungendo con tutto il cuore i miei voti personali, colgo volentieri l'opportuna occasione per esprimere alla S.V. i sensi della più distinta e sincera stima. Di V.S. Ill.ma aff.mo per servirla Cardinal Gasparri». Archivio Stefano Pirandello.

[62] *Carteggio Pirandello-Martoglio*, p. 171.

Ruggeri rispose a giro di posta, da Torino, il 7 agosto: «Grazie, amico carissimo, per avermi dedicato il libro e grazie per ciò che la dedica esprime. [...] E mi piace che le parole che Lei mi rivolge [la dedica era "All'amico Ruggero Ruggeri, maestro d'ogni composto ardire sulla scena"], e delle quali sono fiero, le abbiano offerto maniera di esprimere un "composto" ammonimento per coloro che da qualche tempo cercano nel teatro il successo soltanto con l'ardire ad ogni costo, con la stravaganza senza ragione d'arte. Grazie ancora, buon amico. Ella sa che la mia stima per Lei è veramente profonda e senza restrizioni: e io non desidero di meglio che provarle, cooperando sotto la sua guida al successo delle sue opere, i miei sentimenti devoti. E così ho gran desiderio di leggere presto *Il giuoco delle parti*» [63].

Ma stavolta Pirandello è meno rapido del solito. Soltanto l'11 settembre annuncia a Ruggeri che il copione è pronto e che conta di portarglielo «prossimamente» a Firenze.

Il soggetto del *Giuoco delle parti* [64] è dei più lineari.

Leone Gala è un marito tradito; ma non dei soliti. Dice di aver «capito il giuoco»: quello della vita e delle sue rapine. Per difendersene s'è fatto «il vuoto dentro», e ora la sua esistenza scorre placida, inattaccabile da sentimenti e passioni. Ha accettato di ridare piena libertà alla moglie, Silia; se n'è andato di casa, cedendo il posto all'amante, l'amico Guido Venanzi. Tutto questo senza venir meno al rispetto delle forme che il ruolo di marito gli impone. Ma una disponibilità così pronta a ogni suo desiderio esaspera Silia, che è sempre più ossessionata dalla assenza-presenza di Leone. Al punto che, quando le si presenta una fortuita occasione — l'involontaria ma gravissima offesa fattale da un gentiluomo — progetta di metterne a repentaglio la vita, trascinandolo in un duello. Leone, come sempre, accetta. Sarà lui, il marito, secondo le regole, a sfidare il gentiluomo, ottimo tiratore; e l'amico Guido gli farà da padrino. Ma al momento fissato per lo scontro Leone rivela di non avere alcuna intenzione di scendere sul terreno: la sua parte di marito l'ha fatta, sfidando; quanto a battersi non tocca a lui ma all'amante. E Guido, costrettovi dalle

[63] Archivio Stefano Pirandello.

[64] Sui frontespizi si leggerà *Il giuoco delle parti in tre atti*, dove «in tre atti» invece del consueto «tre atti» assume valore predicativo e non appositivo. Caso unico nelle «Maschere nude».

ferree leggi cavalleresche oltre che dal «giuoco delle parti», va a battersi, e muore.

Come abbiamo già detto, la trama è tolta di peso dalla novella *Quando s'è capito il giuoco* [65], di cui la commedia è uno sviluppo, attuato con procedimenti paragonabili a quelli adottati nella trasposizione teatrale di *Pensaci, Giacomino!*

Le prime tre scene — presentazione dei personaggi e della situazione — corrispondono alla pagina d'apertura del racconto. Il resto del primo atto drammatizza l'antefatto (irruzione dei signori ubriachi; Silia escogita la vendetta). Il secondo atto sceneggia la parte centrale e maggiore della novella (circa sei pagine) riportandola a unità di luogo (l'appartamento di Leone), mentre il terzo è cavato dall'ultima mezza pagina.

Decisamente mutati sono invece l'ambiente e l'atmosfera, che non è più quella "bassa" di tante novelle pirandelliane, ma quella "alta" tipica del dramma borghese.

Già i nomi dei protagonisti — Leone e Silia Gala — denotano una eleganza, una eccentricità alla quale non pretendevano quelli della novella: Memmo e Cristina Viola [66].

Le «tre stanzette modeste» in cui s'era ridotto a vivere Memmo Viola, accudito da «una vecchia serva a ore» con la quale bisticciava sui conti della spesa, diventano «una strana sala da pranzo e da studio», con «scaffali di libri e vetrine con ricche suppellettili da tavola», dove Leone Gala ha al suo servizio un singolare cameriere-filosofo, Filippo detto Socrate, «formidabile ragionatore».

Il personaggio di Leone non è descritto in nessuna didascalia, ma sarebbe impossibile attribuirgli i caratteri somatici di Memmo: «grossi occhi verdastri», «nasone tra i peli dei baffi arruffati e quelli che gli uscivano a cespugli dalle narici». O immaginare Leone trasandato nella persona, come ci capita spesso di sorprendere Memmo.

Ma la metamorfosi che si compie nei personaggi della novella una volta proiettati sulla scena teatrale, è evidente soprattutto in Silia, di

[65] In una pagina autobiografica coeva alla novella Pirandello ha scritto: «Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è...»; in SPSV, 1973³, p. 1286. - La novella è ora in *Novelle per un anno*, II, pp. 839-846.

[66] Il nome Memmo, tra l'altro, era stato già utilizzato per il protagonista di *Ma non è una cosa seria.*

cui Cristina è appena una larva. Cristina era solo una moglie, che Memmo s'è scrollata di dosso insieme a tutte le altre «noje piccole e grandi della vita». Silia è una presenza inquietante; rincorre immagini e sogna paesi lontani, esotici, con parole identiche a quelle d'un altro personaggio pirandelliano: il protagonista della novella *Rimedio: la geografia*; il quale a sua volta ha molte analogie con Leone Gala [67].

Quando s'è capito il giuoco concludeva umoristicamente, con Memmo che «dall'alto della scala, reggendosi ancora le brache con la mano» augura a Venanzi «In bocca al lupo, caro, in bocca al lupo!». *Il giuoco delle parti*, no. La metamorfosi di Silia non lo consente. Accanto a lei Leone è tornato per un attimo a sfiorare il vortice, l'abisso della vita. La beffa s'è mutata in tragedia, e si chiude sull'immagine irrigidita di Leone che «resta assorto in una cupa gravità, e non si muove».

Nel novembre 1918 la compagnia Ruggeri è a Roma, al Quirino, e verso la metà del mese iniziano le prove. Pirandello vi partecipa, tra una seduta d'esame e l'altra. Scrive (29 novembre) a Stefano che l'interpretazione di Ruggeri è «mirabilissima» e che la commedia alle prove «acquista un rilievo davvero potente. Ho aggiunto qua e là qualche breve tocco drammatico efficacissimo, e la figura vien fuori piena di carattere e di significato, interessantissima. Ruggeri ne è innamorato, e crede che *Il giuoco delle parti* sia il mio più bel lavoro di teatro. Speriamo che il pubblico lo capisca; per la critica, non lo spero. Andremo in iscena la settimana ventura, il 3 o il 5 di dicembre. Non tutti gli attori mi contentano; tranne il Ruggeri, anzi, non mi contenta nessuno; ma bisogna adattarsi a quel che si trova in una compagnia che poggia tutta sull'eccezionale bravura d'un attore solo. Forse, provando e riprovando, riuscirò a cavar dalla Vergani una almeno mediocre figurazione del difficilissimo personaggio di Silia Gala. Quello che è addirittura irriducibile è il Pettinelli che fa la parte di Guido Venanzi» [68].

[67] L'osservazione è di Paul Renucci (nel I volume del *Théâtre complet* di Pirandello, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1281 e sgg), che tra l'altro, ritenendo *Rimedio: la geografia* pubblicata la prima volta nel 1922, e cioè quattro anni dopo *Il giuoco delle parti*, fa l'ipotesi che «pour une fois le texte narratif soit l'amplification d'une partie d'un text de théâtre, non l'inverse comme à l'ordinaire». Ma è una ipotesi poco probabile. Sono infatti troppo frequenti i casi di novelle che attesero la pubblicazione due, tre e anche più anni. Quanto a *Rimedio: la geografia* era già uscita, col titolo *Le parti del mondo* sul primo numero del «Convegno» di Enzo Ferrieri, febbraio 1920.

[68] Archivio Stefano Pirandello; parzialmente edita in *Almanacco Bompiani*, pp. 44-45. Le

La prima ebbe luogo venerdì 6 dicembre 1918, al Teatro Quirino.

«Jersera» scrisse Pirandello a Stefano «è stata per me giornata di battaglia. Non ho vinto, ma non ho neanche perduto. *Il giuoco delle parti*, accolto ostilmente per incomprensione del pubblico al I atto, s'è rialzato al secondo e al terzo, suscitando un'enorme discussione» [69]. «Notate» aggiungeva in altra lettera «che fra i tre atti, a mio giudizio, e a giudizio degli intelligenti, il migliore è il primo» [70].

L'equivoco che provocò la caduta del primo atto si verificò all'inizio dell'ultima scena, quando Guido Venanzi si riaffaccia in salotto, dopo l'aggressione a Silia, a terreno ormai sgombro. Che fosse stata Silia a tenerlo sotto chiave per attuare il suo piano e non lui a nascondersi, non valse a salvarlo dal disprezzo della platea. Al suo riapparire si «levò un curioso mormorio di protesta, tanto le idee del pubblico in materia di cavalleria sono semplici, irremovibili e radicate». Sicché «nonostante l'innegabile sapore teatrale della scena degli ubbriachi e della conseguente invasione dei molto pirandelliani inquilini, l'assenza di Guido fu alquanto fraintesa, e il pubblico forse confuse nella sua disapprovazione pel vigliacco quella per l'autore, che non fu applaudito» (Silvio d'Amico).

In realtà quella sera del 6 dicembre non fu in discussione la commedia, ma piuttosto l'autore e il suo «teatro nuovo». Al quale la critica romana cominciò, proprio in quella occasione, a riconoscere caratteri e pregi non comuni [71].

«I giornali del mattino e quelli del pomeriggio, in fondo», riconobbe Pirandello «mi sono favorevoli» [72]. A lui, più che alla commedia. E il motivo è semplice: sulle scene romane (a parte gli atti unici

condizioni in cui Pirandello poté seguire quelle prove sono descritte in una lettera a Lietta: «Non ti ho potuto rispondere perché senza un minuto di tempo, tra gli esami al Magistero (che non sono ancora finiti) e le prove al Quirino. Sono stanco morto. Lulù [Fausto] è stato purtroppo costretto a rimanere in casa per uno strascico della febbre spagnuola, che non si riesce a tagliare; e dunque, un su e giù, per me, dalla trattoria a casa per portargli da mangiare, proprio nel bel mezzo degli esami e delle prove. Conseguenza: una caduta dal tram, che per miracolo non m'ha rotto l'osso del naso» (lettera dell'11 dicembre 1918; proprietà Eredi Lietta Pirandello).

[69] Lettera del 7 dicembre, datata erroneamente 29 novembre in *Almanacco Bompiani*, p. 45.

[70] Lettera a Lietta dell'11 dicembre, cit.

[71] A Roma lo spettacolo fu recensito il 7 dicembre da Giuseppe Meoni sul «Messaggero», da Eugenio Checchi sul «Giornale d'Italia», da Fausto Maria Martini sulla «Tribuna»; l'8 dicembre da Silvio d'Amico sulla «Idea nazionale». Tilgher, momentaneamente senza giornale, mancò all'appuntamento.

[72] Lettera a Stefano del 7 dicembre.

prebellici, passati del tutto inosservati) Pirandello era noto da due anni come autore di commedie siciliane. Nella stagione 1917-18, quando a Torino, a Milano e in altre città erano cominciate a piovere le «bombe a mano» di cui parlò Gramsci, provocando nei cervelli degli spettatori «crolli di banalità», a Roma non s'era dato nulla di Pirandello. Poi, di colpo, nell'autunno 1918, l'epifania del drammaturgo: in settembre *Il piacere dell'onestà*, in novembre *Così è (se vi pare)*, in dicembre *Il giuoco delle parti*. Che dunque fu giudicato in rapporto alle due precedenti novità.

Ci fu chi lo considerò «l'apogeo — in Pirandello — della fredda cerebralità lontana dalla vita [...]. L'autore ci ha dato più che una commedia una specie di *liebig* di commedia [...]. Il Pirandello ha toccato il limite massimo del suo schematismo teatrale. L'altra sera, parlando di *Marionette che passione!* di Rosso di San Secondo facevamo delle riserve su quanto di artificioso è in quella commedia; oggi, paragonando l'opera del Rosso che è strettamente legata al teatro pirandelliano, ci tocca a ricrederci» (Fausto Maria Martini). Per altri non c'era invece gran che di nuovo: «se ieri il pubblico fu alquanto più sconcertato del solito, questo non si deve affatto all'apparizione d'un Pirandello diverso da quello che conosciamo. [...] *Il piacere dell'onestà* e *Così è (se vi pare)* concedono alle esigenze del teatro molto di più di questo *Giuoco delle parti*» (Silvio d'Amico). Per altri infine nella commedia si respirava una nuova atmosfera: «Si dirà: è uno dei soliti giuochi di Pirandello. Sì, ma più serio del solito e dove le persone che vi prendono parte finiscono, come si vede, per farsi male. Ci sembra che da questo scherzo sia sorto automaticamente un dramma vero e proprio. È quel che ci aspettavamo dal Pirandello. Una luce ancora incerta, ma rorida e piena d'augurio come l'aria del mattino è finalmente penetrata nel covo metafisico dove il suo ingegno si compiaceva di rimanere» (da un ritaglio non identificato).

Va da sé che il Leone Gala di Ruggeri fu giudicato un altro capolavoro dell'attore, sul quale tuttavia i testimoni oculari sono avari di indicazioni. L'unico elemento che si ricava dalle cronache è che, nel finale, il personaggio — contrariamente alla didascalia che lo vorrebbe immobile, sordo al richiamo del cameriere Filippo che lo invita a far colazione — si metteva tranquillamente a tavola.

A Roma *Il giuoco delle parti* fu replicato il sabato 7 dicembre, ma tolto subito dopo: «Già per domenica è annunziato un altro spettaco-

lo: segno che il capocomico non crede al buon esito della commedia già compromesso dalla prima prova scenica contrastata. Pazienza!» [73]. Al Quirino, Ruggeri ne dette soltanto un'altra recita prima di lasciare la capitale.

Seguì Genova (2 gennaio 1919), dove le recite furono due. Ruggeri informò Pirandello; che il 12 gennaio rispose: «Caro Amico, di ritorno da Firenze, ove mi son recato a passare il capo d'anno con la mia figliuola e ho assistito alla prima di *Ma non è una cosa seria*, trovo qua a Roma, giacente da parecchi giorni, la sua carissima e un telegramma e il fascio dei giornali genovesi, tutti, tranne uno, ferocemente contrarii, non tanto alla mia commedia, quanto a me, al mio teatro, al così detto "teatro nuovo", come se io ne fossi il responsabile. E va bene! Mi trovo, Amico mio, in tali condizioni d'animo, che tutta codesta sciocca e goffa gara di calci d'asini stizziti non riesce neanche a farmi sorridere di sdegno. Si figuri che domani avverrà l'internamento della mia povera moglie in una casa di salute [74]. Anche a Firenze, dove pure la commedia è andata bene, con molte risa e soddisfazione del pubblico, la stampa è stata inimicissima. È chiaro: i signori critici teatrali non mi vogliono nel teatro. Ma qua [a Roma] è andato male anche *Il Passerotto* del Lopez, come già *La*

[73] Ivi.

[74] Per attuare una decisione così drammatica Pirandello aveva voluto attendere il ritorno del primogenito Stefano, al quale peraltro era stato taciuto il progressivo aggravarsi della madre e i dolorosi episodi che ne erano conseguiti. Stefano, dal campo di concentramento di Plank, in Boemia, era giunto a Trieste probabilmente il 6 novembre 1918. Il 13 era approdato ad Ancona, da dove inviò una gioiosa cartolina: «da bordo del "Leopolis" nel porto di Ancona - Piccoli, sono libero! Giungo, dopo mille peripezie, da Trieste. Dovremo fare una quarantena forse di cinque giorni, ancora non sappiamo dove. Vi supplico di non muovervi da casa: voglio ritrovarvi lì, tutti uniti, nella santa pace di casa nostra, casa mia! [...] A presto, piccoli, a presto! Il vostro Stenù». Una decina di giorni dopo Luigi si era recato ad Ancona (tra una prova e l'altra del *Giuoco delle parti*) per riabbracciare il figlio, e soprattutto per informarlo della grave situazione che s'era creata in casa durante la sua prigionia: praticamente della fine di una vita famigliare. Stefano, all'oscuro di tutto, ebbe un crollo. Nelle ultime pagine del romanzo *Il muro di casa* racconterà questo incontro col padre. C'era stato poi uno scambio di lettere tra i due. Stefano aveva proposto di non isolare la madre e aveva chiesto che la affidassero a lui: s'era offerto di rinunciare a una sua propria vita, di vivere con lei, in un appartamentino, separati dal resto della famiglia. Luigi aveva risposto (7 dicembre) dicendo di intendere bene il tormento di Stefano, che era il suo stesso e quello degli altri figli, ma che la decisione da prendere era una sola per il bene di tutti: «ci sono qua io, la responsabilità è mia, e me l'assumo intera. Non può esser tua». Nel gennaio Stefano aveva finalmente ottenuto una licenza, era a Roma, e toccherà a lui il doloroso incarico di accompagnare la madre a Villa Giuseppina, sulla via Nomentana. (Devo queste informazioni alla cortesia di Andrea Pirandello, che ha voluto dettarmele traendole dall'archivio paterno).

volata di Dario Niccodemi. Che cosa vogliono, allora, questi signori critici drammatici? Le confesso che non m'aspettavo codesta sollevazione contro una commedia come *Il giuoco delle parti*. La superficialità di questa sedicente critica è veramente spaventosa. Come non riconoscere assurdo il giudicare con criteri naturalistici un'azione espressamente dichiarata un "giuoco"? Ma forse non si tratta soltanto d'incapacità a comprendere; ci dev'essere anche una buona dose di mala fede. Non riesco in questo momento ad amareggiarmene. Mi dispiace, creda, più per Lei, caro Amico, che tante cure ha speso per questo mio lavoro, con così scarse soddisfazioni. Spero ancora che i pubblici di Torino e di Milano risponderanno meglio alla nostra attesa finora delusa. Posso sbagliarmi; ma correggendo le bozze di stampa della *Nuova Antologia*, sono rimasto ancora una volta contento dell'opera mia. "È come dev'essere, per ciò che vuol essere"; e non è possibile che questo, presto o tardi, non sia riconosciuto, ad onta dei signori critici teatrali dei giornali d'oggi. Perché c'è questo di buono: che i giornali durano un giorno e passano; e l'opera d'arte, se è vera opera d'arte, resta».

Nell'attesa, anche a Torino, in febbraio, fu malamente accolta da critica e pubblico (una sola replica) [75].

In aprile Ruggeri decide di presentarla a Milano, ma Pirandello ne è preoccupato. «Or è poco, Talli ha dato al "Manzoni" *L'innesto*; Lei vi darà ora *Il giuoco delle parti*, e a Pasqua verrà Gandusio all'"Olympia" con *L'uomo, la bestia e la virtù*. Il pericolo, anche questa volta, sarà per la terza» [76].

È una larvata richiesta di rinvio, per lasciar la strada sgombra a una novità assoluta che non s'annunciava facile. Ruggeri la accolse. Il 2 maggio *L'uomo, la bestia e la virtù* arrivò a stento alla fine tra i clamori del pubblico. Ruggeri attese una settimana e il 9 maggio andò in scena con *Il giuoco delle parti* [77]. Pirandello, già rientrato a Roma dopo il fiasco di Gandusio, ricevé il seguente telegramma: «Giuoco

[75] «Il giuoco è diventato meccanismo esteriore di dialogo, puro sforzo letterario di verbalismo pseudofilosofico» (Gramsci, *Avanti!*, 6 febbraio 1919). La serata fu al Teatro Carignano, il 5 febbraio.

[76] Lettera del 4 aprile 1919.

[77] Teatro Manzoni, 9 maggio; recensioni sui quotidiani del 10 maggio: Renato Simoni sul «Corriere della sera», Enrico Cavacchioli sul «Secolo», Eligio Possenti sulla «Perseveranza»; Marco Praga sull'«Illustrazione italiana» del 18 maggio.

delle parti primo atto silenzio secondo atto tre chiamate terzo atto quattro chiamate fra contrasti discussioni violente anche nella sala replicasi affettuosamente Ruggeri» [78].

Marco Praga, sull'«Illustrazione italiana», intitolò il pezzo *Battaglie e pugilato al Manzoni*. «L'autore, purtroppo era lontano, e non poté godersi insieme con gli attori comparsi alla ribalta non più come interpreti ma come spettatori, lo spettacolo nuovo e divertente ed utilissimo che si svolse in platea, nell'atrio, nei corridoi, tra l'uno e l'altro atto. Un discutere, un vociare, un affrontarsi tra gruppo e gruppo, un insolentirsi...». Buona parte del pubblico è spaesata: «La guerra è finita, e [...] i sopraprofitti mandano ad affollare il teatro tanti egregi signori e tante belle damine, i quali hanno sùbito imparato a indossare lo *smoking* e ad adornarsi di *aigrettes* e di collane, ma che vi portano anche una verginità, una ingenuità, un candore!... Ne ho visti tanti, l'altra sera, al Manzoni. Ritti in piedi, la bocca aperta, gli occhi spalancati, zitti, sbalorditi...». Dopo la fiacca serata dell'*Innesto* e l'infortunio dell'*Uomo, la bestia e la virtù*, Praga si compiace allo spettacolo d'un pubblico sanamente diviso, e descrive episodi che prefigurano gli *intermezzi* di *Ciascuno a suo modo*: applausi ai fischiatori, fischi ai plaudenti, «un signore con monocolo» che grida «Chi fischia è un idiota!», un «giovane elegante» che lo schiaffeggia perché anche a lui la commedia è piaciuta ma non tollera che si dia dell'idiota a chi fischia.

E sarà lo stesso Praga il primo firmatario d'un telegramma trionfalistico che un gruppo di autori indirizzò a Pirandello: «Magnifica vittoria bellissima battaglia arte diversi pugni sfide onorano voi teatro italiano solidali ammirando Praga Borgese Veneziano Salvator Gotta Mario Mariani Gino Rocca Celso Salvini» [79].

L'eco della serata valse almeno a raggiungere le tre repliche, traguardo mancato a Roma; non certo ad avviare un successo che non venne mai. Anche l'ultima piazza importante, Firenze, rispose negativamente.

Tra i rilievi ricorrenti nei giudizi del tempo sul teatro di Pirandello — linguaggio ellittico, inverosimiglianza, disumanità, ecc. — se ne

[78] Telegramma del 10 maggio 1919; Archivio Stefano Pirandello.

[79] Anche questo telegramma è del 10 maggio; ivi.

diffuse uno nuovo in occasione del *Giuoco delle parti*: le commedie di Pirandello si godono retrospettivamente, dopo aver ascoltato l'ultimo atto. «Il movimento interiore della commedia», notava Simoni «il suo progresso ideale è finissimo e squisitissimo [...] ma si rivela come di sorpresa alla conclusione, sì che se da questa conclusione risaliamo a ricostruire la commedia, la vediamo più illuminata e la sentiamo più gradevole di quello che ci parve sulle prime.». Bisognava, insomma, aver capito il giuoco dall'inizio. — Ne tenne conto Pirandello? A giudicare dalle correzioni apportate al primo atto della commedia in occasione della sua prima stampa in volume, nel 1919, si direbbe di sì. — Atto primo, scena prima. Sono di fronte Leone e Guido. Nella prima stesura l'avvio del dialogo era oscuro, con allusioni incomprensibili all'accordo intervenuto tra Leone e Silia e una digressione lambiccata su vantaggi e svantaggi di ogni umano patto. Nella revisione, condotta nell'estate 1919, Pirandello sopprime queste pagine e le sostituisce con altre, nuove (ma recuperate dalla novella), nelle quali Guido specifica il motivo dell'irritazione di Silia nei confronti di Leone, e cioè la disarmante remissività di questi; e Leone reagisce spiegando natura e motivi della sua passività. Risulta così, fin dall'inizio, chiarissima la situazione in cui due personaggi d'opposta indole son venuti a trovarsi.

Dall'insuccesso iniziale *Il giuoco delle parti* non si risollevò mai. Due riprese — nel 1923 al Teatro degli Italiani di Lucio d'Ambra [80] e nel 1925 ad opera della Bertramo-Bonini-Quarra [81] — passarono inosservate. Nel 1926 il dramma, protagonisti Uberto Palmarini e Marta Abba, fu allestito dalla Compagnia del Teatro d'Arte, nel cui repertorio restò a lungo [82]. Ma né questa messinscena diretta dallo stesso autore, né la ricomparsa sulle scene del Leone Gala di Ruggeri (stagioni 1932-33 e 1936-37), valsero a imporre un testo che sembrava destinato a restare nell'ombra.

Il riscatto venne solo nel 1965, per merito della Compagnia De Lul-

[80] Roma, 5 giugno 1923. Protagonisti Tullio Carminati, Teresa Franchini, Nerio Bernardi. Sei repliche consecutive.

[81] A Roma, Teatro Argentina, 25 settembre 1925. Protagonisti Calisto Bertramo, Letizia Bonini, Vittorio Cori.

[82] La prima rappresentazione a Milano, 19 aprile 1926. l'ultima a Genova, 22 luglio 1928; 26 recite in 21 città italiane e 5 sudamericane. - Si conservano i bozzetti delle scene disegnati da Guido Salvini (Museo Biblioteca dell'Attore in Genova).

lo-Falk-Valli-Albani [83]. Lo spettacolo diretto da Giorgio De Lullo puntò su una clamorosa ambientazione «novecentista» ispirata ai quadri di Casorati e ai figurini di Dudovich, oltre che su degli originali moduli interpretativi dei due protagonisti: Romolo Valli, dalla dizione lucida, scandita e tesa, lontana da quella disinvolta, "brillante" e salottiera nella quale s'erano andati per lo più esprimendo sulle nostre scene i *raisonneurs* pirandelliani [84]; Rossella Falk, stilizzata fino al marionettismo, in pose da Secessione [85]. Successo enorme e duraturo; spettacolo restato tra gli esempi maggiori della regia "critica" applicata al teatro di Pirandello negli anni '60 [86].

Il timore di un confronto impedì a lungo che altri attori e registi si cimentassero con il ritrovato testo pirandelliano [87]. E quanto a torto lo dimostrò Giancarlo Sbragia che — nella stagione 1981-82 — af-

[83] La commedia era tuttavia riapparsa, sia pur di rado sulle scene. Per esempio nel 1943-44, ad opera della Compagnia Stival, con Giulio Stival e Lilla Brignone; e nel 1956-57 in un teatrino della capitale, Il Millimetro, dove agiva la compagnia «La Piccola Scena» diretta da Manlio Mannozzi. Nel 1959 Sandro Sequi l'aveva scelta per il suo saggio di diploma in regia (scuola di Orazio Costa) all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Nel 1961, infine, *Il giuoco delle parti* avrebbe dovuto essere lo spettacolo prodotto dal Piccolo Teatro di Milano in occasione del 25° anniversario della morte di Pirandello, con la regia di Costa (che si orientò poi su *Enrico IV*).

[84] In un solo punto l'interpretazione di De Lullo-Valli parve accettare una tradizione instaurata da Ruggeri: nel finale, là dove la didascalia (speculare di quella che aveva chiuso il secondo atto) prevede che Leone resti immobile, Ruggeri, come abbiamo ricordato più sopra, si metteva invece a tavola; altrettanto faceva Valli andando «a sedersi tranquillamente a colazione e decapitando l'uovo alla *coque* come se fosse la testa del rivale» (De Feo).

[85] A proposito del personaggio di Silia, Gramsci, nella citata cronaca alle recite torinesi, aveva parlato di «futurismo postcubistico» e di «scomposizione di volumi e di piani».

[86] La prima avvenne a Roma, Teatro Eliseo, 10 dicembre 1965. Altri interpreti principali: Carlo Giuffrè (Venanzi), Salvatore Puntillo (Spiga), Arnaldo Ninchi (Filippo), Bruno Cirino (Barelli). Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Tra le recensioni: Sandro De Feo («L'Espresso», 19 dicembre 1965), Nicola Chiaromonte («Il Mondo», 28 dicembre), Renzo Tian («Il Messaggero»), Raul Radice («Corriere della Sera»), Roberto De Monticelli («Il Giorno»), Aggeo Savioli («L'Unità»): tutti dell'11 dicembre. — Lo spettacolo fu presentato a Londra (Aldwych Theatre, 28 marzo 1966) oltre che, ovviamente, in varie città italiane (a Milano il 3 novembre 1966) —. Nel 1967 De Lullo fu invitato a Parigi da Jean-Louis Barrault a "riprodurre" la sua messinscena all'Odéon con attori francesi (Jean Desailly, Françoise Brion, Gabriel Cattand), ma con risultati non paragonabili a quelli ottenuti con i suoi attori. — Nel 1970 lo spettacolo fu rimontato con il cast originario in vista d'una ripresa televisiva da parte della RAI, che lo trasmise il 28 aprile. — Nella stagione 1976-77 infine De Lullo riallestì ancora una volta il suo *Giuoco delle parti* per la Compagnia Romolo Valli (distribuzione totalmente nuova, salvo il protagonista).

[87] Unica eccezione Flaminio Bollini, che ne curò la regia per il Teatro Stabile di Catania (25 gennaio 1964) con Turi Ferro, Ida Carrara e Gigi Reder protagonisti. Non mettiamo nel conto un *Giuoco delle parti* inscenato con intenti ironici per la Compagnia del Malinteso da Nello Rossati, interpreti Mino Bellei, Mariateresa Bax, Carlo Sabatini (Roma, Teatro Centrale, 9 ottobre 1973).

frontò *Il giuoco delle parti* dal versante della crudeltà, del tormento, della pietà [88]. Rinunciando all'ambientazione prevista dall'autore — elegante dimora di Silia, modesta abitazione di Leone — Sbragia collocò il dramma in un'unica, geometrica e nuda «stanza della tortura» (immagine mutuata da un saggio di Giovanni Macchia) mettendovi a confronto un Leone Gala (Aroldo Tieri) viscerale, ora acceso e protervo ora dolente e sfatto, con una Silia (Giuliana Lojodice) nevrotica, annaspante nel vuoto, quasi fosse priva di reali interlocutori. Interpretazione che buona parte della critica [89] giudicò non meno pirandelliana di quella fornita da De Lullo, a riprova che *Il giuoco delle parti* era oramai da annoverare tra i testi alti e complessi delle «Maschere nude».

[88] Compagnia Stabile delle Arti, Roma, Teatro delle Arti, 9 ottobre 1981. Interpreti: Aroldo Tieri (Leone), Giuliana Lojodice (Silia), Antonio Fattorini (Venanzi), Antonio Meschini (Spiga), Vittorio Anselmi (Filippo), Franco Santelli (Barelli). Da notare che Sbragia soppresse l'entrata dei signori ubriachi al primo atto suggerendola con qualche voce fuori campo.

[89] Ad esempio Giorgio Prosperi, «Il Tempo», 10 ottobre 1981.

SEGNALI

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)

NOTE (CON UNA PREMESSA STORIOGRAFICA) SUL TEATRO SENESE DEL CINQUECENTO

Prevalentemente legato a un concetto di «classicismo» e di «erudizione» lo studio del teatro comico del Cinquecento ha quasi sempre fissato l'attenzione su pochi e collaudati eventi rappresentanti la commedia «regolare», relegando al margine — spesso sotto la generica denominazione di «popolare» — ciò che non rientrava nei limiti della propria visione, ed isolando, tutt'al più, la figura di Ruzante, usata come immagine a contrasto e quasi a conferma della bontà della «regola» più che per una sua effettiva comprensione (tranne naturalmente gli sguardi che escono dalla generalità e per i quali non si può non ricordare ancora il grande contributo di Ludovico Zorzi citando almeno la sua edizione completa del *Teatro* ruzantiano, pubblicata — da Einaudi — poco oltre la metà degli anni Sessanta; e senza dimenticare o ignorare, come lo stesso Zorzi sottolineava, che Ruzante costituisce soltanto l'episodio maggiore del teatro veneto del periodo, per cui appare tanto più sbagliato farlo assurgere a campione dell'anti-commedia «erudita» separandolo dal suo naturale contesto). Corroborano un simile atteggiamento — anche non tenendo conto del vecchio, quanto per altri versi ancora utile, panorama di Ireneo Sanesi (*La Commedia*) o delle diverse storie della letteratura e del teatro (ma quella di Apollonio meriterebbe un discorso a parte) — confermano questa tendenza, dicevo, l'area di appartenenza della maggioranza degli studi critici (la commedia come *genere* letterario) e le raccolte novecentesche di testi comici del XVI secolo, da quella capostipite dello stesso Sanesi (1912, poi reprint a cura di M.L. Doglio, 1975), a quelle più recenti — con diversità di vedute e di documentazione allegata — del Borlenghi (1959), Borsellino (1962 e '67), Davico Bonino (1977 e '78), o, per fare un solo esempio nel campo dei repertori, la schedatura di centottantuno testi di commedie «in lingua» pubblicata da Achille Mango nel 1966.

Anche accettando come semplice distinzione di comodo le diverse etichette imposte dalla storiografia, è difficile non ammettere che l'attuale conoscenza della produzione comica cinquecentesca è, general-

mente, estremamente limitata. Siamo evidentemente di fronte a una pura tautologia, perché la limitazione di fondo è stata posta proprio dalla creazione di un modello a posteriori, dalla concezione di una commedia «erudita» che fa da spartiacque e da discrimine condizionante: sia qualitativo (al suo interno, «salvando» i pochi esemplari validi in quanto conformi), sia quantitativo (l'esclusione del «diverso»). A margine si può aggiungere, schematicamente e nel chiuso di una nuova impasse tautologica, che in ciò hanno agito almeno due ulteriori elementi di giudizio: quello istituzional-letterario (la presenza dei soli autori che la storia della Letteratura in quanto Cultura riconosce appartenente a sé e ai propri parametri critici), quello di taglio filologico (l'assenza di uno sguardo sulle edizioni originali, a favore di un'analisi limitata ai pochi recuperi attuati soprattutto dal secolo scorso in poi). Ma non si tratta chiaramente di un semplice problema di numeri e di quantità della conoscenza documentaria.

L'elemento costante che caratterizza la produzione drammatica, soprattutto all'inizio del XVI secolo, appare invece essere da un lato la scarsa pertinenza letteraria, dall'altro l'enorme «confusione» che regna tra i «generi». Così ad una «chiarezza» storiografica che sconfina sovente in un idealismo controcontestuale, ad una rigorosa precisione nel separare e catalogare, si oppone la concretezza della realtà materiale: il «disordine» per esempio di un Marin Sanudo che, sotto un'unica definizione di commedia indica una pluralità di testi oggi non riconosciuti omogenei, creati per essere recitati (egloghe rusticali, farse, composizioni dialogate che lasciano intuire una lettura animata, strambotti, e altre opere dall'apparentemente pronunciato carattere *narrativo*). Non solo: queste «commedie» non hanno nulla di quella «regolarità» che poi definirà il genere. Alcune sono in cinque atti, ma altre in uno solo, senza divisione di scene, con una tendenza dunque a definire «commedia» ogni testo che avesse una struttura dialogata e che si prestasse a essere recitato. Presenze, sia detto per inciso, che dovrebbero almeno costringere a rivedere il vecchio rapporto novella-commedia, relegato a una semplice osservazione di derivazione tematica (della seconda dalla prima ed in particolare dal *Decameron*) a favore invece di una più corretta relazione di scrittura drammaturgico-recitativa (un contenuto ed una forma intese come trascrizione d'oralità e, in direzione inversa, orientate verso l'oralizzazione della scrittura; si pensi soltanto a quello che sarà, verso la metà del secolo,

l'ancora inesplorato *Novelliere* di Pietro Fortini dove, all'interno della stessa cornice, si assiste all'alternanza di novelle, commedie, banchetti, giochi, schermaglie amorose, con addirittura la proposta di un medesimo testo sotto forma di novella e di commedia; per cui risulta difficilmente condivisibile un'operazione di estrapolazione dal contesto, come invece ha fatto Adriana Mauriello pubblicando la *Galatea* — Napoli, Liguori, 1983 — per esemplificare la produzione «erudita» di Fortini: «nelle prime e nelle ultime due *Notti* invece — scrive la curatrice dopo aver definito la struttura del *Novelliere* e segnalato senza sospetti la presenza di numerosi altri spettacoli teatrali — la brigata *assiste* di volta in volta *ad una vera e propria commedia che segue gli schemi del teatro regolare, adottandone la divisione canonica in cinque atti* - il corsivo è mio).

Esiste anche un altro tipo di significativa «confusione»: quella tipografica e di forma, come se gli editori avessero interesse ad attirare il lettore offrendogli un prodotto non esplicito, cioè non esplicitamente classificato in una tassonomia specifica, o come se non vi fosse chiarezza, a monte, tra commedia, farsa, egloga, novella. Così, per esempio, la *Cecaria* di Epicuro Napoletano a seconda delle diverse edizioni è detta dialogo, commedia, poesia o tragicommedia. Il *Targone* di Leonardo Mescolino è egloga rusticale e commedia. Altre volte uno stesso testo ha titoli e qualificazioni diversi. E si potrebbero fare numerosi esempi, fino alla *Piovana* di Ruzante che nell'edizione del 1548 è detta «comedia overo noella». Spesso anche più evidente il disordine formale: atti che il prologo annuncia e che nel testo mancano (è il caso dei *Motti di Fortuna* di Mariano Maniscalco), «rime» catalogate sotto la rubrica «commedie» (nella *Libreria* del Doni), commedie che si svolgono in cinque atti ma la cui «regolarità» è sconvolta da una assoluta assenza di rispetto delle unità, ecc. Ma ancora più interessante appare la difformità tipografica nell'indicazione degli atti e delle scene (uno degli elementi formali più importanti, si è visto, per la posteriore distinzione della commedia «erudita»), indicazione che può mancare a favore di «didascalie» la cui qualità essenziale sembra essere quella di trasformare l'azione scenica in racconto (e viceversa), venendo in tal modo a mancare una divisione che forse può avere un senso convenzionale per la lettura, ma che può non averne assolutamente per la rappresentazione, per gli attori. Considerazione questa che decentra abbastanza nettamente il significato tradizionalmente let-

terario di un'edizione teatrale, introducendo un concetto, si potrebbe dire, di stampa d'uso tangenziale alla rappresentazione, e il cui valore potrebbe essere individuato proprio attraverso un modello di schedatura editoriale simile a quello di cui si parla in altre pagine di questa rivista.

Le linee di tendenza fin qui tracciate sono il frutto soltanto parziale di nuove acquisizioni, metodologiche e critiche, che nascono da un totale ripensamento e da una revisione storiografica in atto già da tempo e di cui oggi si può indicare un portavoce in Georges Ulysse con un lavoro di mole non indifferente: *Théâtre et Société au Cinquecento. Les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du XVe siècle au premier tiers du XVIe*, studio che nasce come tesi universitaria — 1980, Paris IV — edita poi nell'84 dall'Atelier National de Reproductione des Thèses-Université de Lille III, in due volumi di complessive 1355 pp.

L'«eversione» dello studio di Ulysse, guardando oltre quello che il titolo indica, risiede soprattutto nell'abbattimento di quelle divisioni storiografiche che si dimostrano sempre più non pertinenti alla cultura teatrale del Rinascimento (o almeno di quel periodo iniziale che lo studioso francese pone anche come limite cronologico del suo lavoro, compreso tra la spedizione di Carlo VIII — e teatralmente dalla rappresentazione della *Virginia* di Bernardo Accolti — ed il sacco di Roma — con una certa dilatazione dal punto di vista teatrale — inteso come svolta decisiva della storia e dell'egemonia culturale italiana). Abbattimento che opera soprattutto a favore di un ampliamento del *corpus* drammaturgico del periodo, attraverso la concreta valutazione della realtà materiale (una prospettiva di ricerca, scrive Ulysse, che «impone di considerare con lo stesso interesse tutte le manifestazioni del teatro comico, evitando di accordare la preferenza a dei testi che, per il loro valore estetico o la celebrità dei loro autori, tendono a monopolizzare l'attenzione»). I corollari che ne conseguono sono evidenti: la necessità di contestualizzare il *corpus* (con la scoperta che il modello latino influenza soltanto una piccola quantità della produzione drammatica) e di restringere cronologicamente il campo dell'analisi, ma soprattutto una concezione di teatro comico — colto nel momento del suo divenire — in quanto invenzione e sperimentazione (non letteraria) che permette di uscire dall'impasse che il confronto col modello classico fa nascere; dove cioè l'apporto del classicismo

non è più la condizione indispensabile all'esistere della drammaturgia, ma semplice elemento di un discorso che si articola in maniera complessa proprio a partire dall'interesse storico — è la tesi di Ulysse — che in un simile contesto viene offerto dalla commedia rusticale e dagli altri materiali del rinnovato *corpus* (farse, contrasti, mariazi, egloghe, commedie «d'autore», ecc.). Ne deriva cioè sostanzialmente una conformazione — al di là dell'interesse e del volere di Ulysse che, come si dirà, usa i materiali soprattutto in chiave di lettura sociologica — che può guidare alla coesistenza della scrittura drammaturgica con numerosi altri oggetti della cultura teatrale (o delle culture: gli uomini che fanno esistere il teatro nel Rinascimento), non isolandola nel suo specifico letterario, in una molteplicità di forme in grado sia di manifestare il proprio valore di autonoma espressione, sia di restituire (e questo è lo sguardo di Ulysse) una testimonianza storica sulla società italiana attraverso proprio la libertà che il non conformarsi al modello classico consente, e una proposta di rapporti sociali «non sclerotizzati» e di «situazioni e atteggiamenti [...] di cui la sola commedia classica non rende che imperfettamente conto».

Che il significato di una tale testimonianza storico-sociologica risieda quasi esclusivamente nella commedia rusticale (la cui produzione toscana e non toscana costituisce l'asse portante dello studio), Ulysse lo giustifica in base all'importanza che la realtà agricola e la sua organizzazione economica hanno nel Cinquecento (per questo privilegia l'aspetto del mondo rurale e del rapporto città-contado anche all'interno della commedia «erudita» e del teatro d'ispirazione allegorica e morale), soprattutto in un periodo di conflitto, provocato dall'esodo dalle campagne, e di disordine «rivoluzionario». Ciò non significa negare, approfondiamo la tesi di Ulysse, che il teatro «erudito» non abbia significato «sociale» e «politico»; ma la commedia detta «erudita» (è Ulysse ad affermarlo), soprattutto quella che si sviluppa dal terzo decennio del secolo in poi, si trincera dietro una dissimulazione della realtà in quanto immagine della mentalità borghese che mette in scena una grande quantità di aspetti altrettanto indicativi dei rapporti sociali del tempo (conflitti generazionali, ruolo della donna, relazioni familiari, ecc.), ma li trasfigura dietro la propria pertinenza urbana non riuscendo a essere sino in fondo né la commedia del popolo, né della borghesia, né della Chiesa, «né di alcun altro aspetto privilegiato della società». (Ulysse introduce anche le ragioni — ipo-

tetiche — della censura esercitata dal potere politico e dell'autocensura che gli scrittori di corte si impongono, finendo sia con lo smussare e smorzare i conflitti interni al mondo urbano, sia con lo sviluppare forme mutevoli di satira del villano).

Su queste tesi occorrerebbe un più articolato e complessivo ragionamento. In questa sede vorrei però segnalare almeno due punti potenzialmente «pericolosi» dell'analisi di Ulysse. Il primo è connaturato al concetto stesso di *corpus* allargato che potrebbe indurre il lettore a una visione onnicomprensiva della realtà italiana e a un appiattimento che le diverse situazioni sociali e culturali non giustificano (nonostante la ristrettezza dell'ambito cronologico). Il secondo è invece radicato proprio in quello che si propone come il momento «forte» dello studio e che rischia, al contrario, di indebolirne il vigore, se ci si limita a leggere il lavoro di Ulysse da un punto di vista di semplice analisi dei contenuti: intendo cioè la fiducia forse eccessiva nutrita nell'insieme di un materiale, giudicato per forza di cose come letterario, quale documento o testimonianza storica e sociale; dunque per l'individuazione di rapporti sociali non inquinati esattamente dall'uso di testi che possono anche risultare utili, ma la cui funzione era originariamente un'altra. Così, dopo i progressi storiografici degli ultimi anni, può apparire fuorviante sentir definire lo spettacolo rinascimentale «specchio della società», e sentir parlare di pubblico «lusingato o ammonito» dalle idee dell'autore, e della rappresentazione teatrale come veicolo di reazione immediata, di tensioni e discussioni, di confronti e divergenze più o meno durevoli e feconde. Si rischierebbe infatti uno sguardo settoriale ed estraneo al contesto che accomuna e talvolta differenzia le idee degli uomini che inventano e fanno il teatro rinascimentale, costruendosi relazioni e fecondandosi di progettazione utopica oltre che di molteplice presenza. In questo senso sarebbe forse meglio insistere sulla figura della corte come «parte» ideale della società, e della commedia «erudita» come raffigurazione di una realtà «altra», filtrata — assai più che dissimulata — attraverso i numerosi parametri culturali di cui dispone (verosimile, decoro, normativa del comportamento, ecc.: si vedano per questo le più avanzate posizioni di Leone de' Sommi o le proposte di Alessandro Piccolomini sulla costruzione del personaggio comico).

Queste osservazioni non possono diminuire naturalmente i meriti del lavoro di Ulysse il cui valore, per chi studia il teatro rinascimenta-

le, è, come dicevo, storiografico, ma soprattutto di corretta individuazione di un'enorme mole di materiale documentario solitamente poco frequentato e la cui conoscenza può risultare utile sotto diversi aspetti. Voglio per questo soffermarmi sulla ricchezza d'analisi con cui Ulysse affronta il problema della commedia rusticale toscana, in particolare sulla presenza che più mi interessa: quella dei cosiddetti «Pre-Rozzi» senesi.

Chi si occupa o si è occupato del teatro senese del Cinquecento sa almeno due cose: che esiste una «separazione» e forse un «contrasto» tra la Congrega dei Rozzi e l'Accademia degli Intronati (ma c'è il sospetto fondato — ed anche la certezza direi — che il distacco sia più storiografico che reale, accentuato anche da un dato di fatto evidenziato dalla bibliografia critica: solitamente chi si è occupato degli uni non ha poi studiato gli altri e viceversa); che esiste una «presenza» di numerosi nomi (poi definiti come «Pre-Rozzi») la cui importanza è sempre stata segnalata, ma più a livello di affermazione che di studio (anche perché le ricerche sul teatro senese si sono prevalentemente concentrate sul periodo che inizia attorno al 1530 — prime notizie sugli Intronati, lo statuto dei Rozzi — senza approfondire quelle testimonianze e quelle figure precedenti che invece possono risultare determinanti per la comprensione della cultura cittadina — ma non solo, e non solo teatrale — immediatamente precedente e successiva alla caduta della repubblica).

Siena, è noto, è nel Cinquecento area particolare sia sotto l'aspetto dell'assetto culturale e politico, sia per un complesso di turbolenze economiche e sociali che vanno fatte risalire ai secoli precedenti. Ed è proprio alla natura dell'ormai atavico contrasto città-contado che Ulysse guarda nel suo studio, definendolo come generatore di una mentalità collettiva la cui traccia si ritrova non solo nella produzione dei «Pre-Rozzi», ma, con un certo anticipo, nella novellistica di Gentile Sermini che riassume, fin dai primi decenni del Quattrocento, la tendenza politica di una città violentemente ostile ai contadini. Ora, è esattamente l'insorgere di questa mentalità collettiva che spiega per Siena, secondo Ulysse, una particolare presenza come quella di Sermini e dei «Pre-Rozzi» che sarebbe difficile giustificare altrimenti, soprattutto tenendo conto del fatto che la situazione senese, con specifica evidenza all'inizio del XVI secolo, è abbastanza analoga a quella del restante territorio toscano che non può invece vantare una altrettanto simile produzione culturale.

Le origini del contrasto (esistono numerosi studi in proposito, che Ulysse opportunamente utilizza) vanno fatte risalire al processo quasi ineluttabile attraverso il quale il contado senese resta proprietà privata delle classi dominanti anche a fronte di un assetto politico come quello comunale che si sostituisce semplicemente al potere esercitato dalla Chiesa e dal feudalesimo senza superarne i limiti e i contenuti. Sarebbe lungo anche soltanto enumerare la serie degli eventi che si succedettero nel corso dei secoli, e che si possono riassumere da un lato nel fenomeno dell'abbandono delle terre e dell'emigrazione, dall'altro nelle misure protezionistiche con le quali si tendeva a proteggere la detenzione del prodotto urbano. Dando vita cioè a una lotta squisitamente economica, tra produzione cittadina e merce-lavoro contadina, che sta alla base di quello che successivamente diverrà un vero conflitto culturale (l'immagine del contadino stupido, disonesto e insubordinato), e che ritroviamo come risultato dell'ideologia e della mentalità che si traducono e che traducono la produzione letteraria: il «valore» della città contro l'«invasione» della popolazione contadina, le richieste del contado di valorizzazione del proprio lavoro e di intervento nella vita politica a pari livello del borghese e dell'artigiano urbano.

Al di là dello stretto rapporto tra opera letteraria e quadro politico in cui essa è inserita (e che Ulysse analizza a fondo e con varietà, tanto per spiegare il radicarsi del pregiudizio anti-contadino in Sermini, quanto per dimostrare come il teatro dei «Pre-Rozzi» attinga allo stesso clima di ostilità nei riguardi del mondo rurale), al di là di questo, dicevo, l'indubbio merito dello studioso francese è proprio quello di aprire uno spiraglio di luce su un aspetto del teatro senese finora soltanto intuito e sul quale sarebbe ormai tempo di indagare a fondo e di iniziare a demolirne l'immagine mitologica (accreditata dalla storiografia, dagli eruditi settecenteschi Fabiani e Pecci all'ottocentesco studio di Curzio Mazzi) che si perpetua fin nella definizione: quella dei «Pre-Rozzi» come naturale antecedente della cultura Rozza. Per scorgere, al contrario, in quell'insieme di esperienze individuali, non la riduttiva (e solo presunta) derivazione per linea diretta, ma un processo di passaggio, se non di nascita, di un divenire teatrale che si sviluppa in molteplici forme — ivi comprese quelle dell'accademia colta ed erudita — non del tutto antagoniste, e la cui «diversità» è comprovata quasi esclusivamente a livello di contenuti. Ma

esperienze anche in grado di agire — grazie alla diffusa quantità del materiale editoriale — in ambienti non senesi, come suggerisce Ulysse facendo un nome, quello di Ruzante (e della sua *Pastorale*), che risulta tanto più stimolante se si pensa allo stretto rapporto che intercorrerà tra la cultura senese e quella padovana non solo sul piano teatrale (per il quale tuttavia conta qui ricordare la presenza di Alessandro Piccolomini al fianco di Alvise Cornaro e Ruzante nel progetto di rappresentazione della *Canace* di Sperone Speroni). E, si potrebbe anche aggiungere, grazie anche alle biografie di questi comici, alla loro itineranza e alle relazioni e agli scambi che intrattengono fuori dell'ambiente senese: Niccolò Campani (lo Strascino) era noto all'Aretino, a Bandello, Castiglione, Doni, Ricchi e Trissino, e fu «maestro di poesia» della celebre cortigiana Imperia; Leonardo Mescolino è citato dall'Aretino nella *Cortigiana* ed è probabile che sia stato al servizio di Agostino Chigi a Roma, nella cui casa — il 28 luglio 1512 — giovani senesi recitano una commedia in volgare che Vincenzo Grossino definisce «ridicula» e Stazio Gadio «pastorale»; la *Commedia di Pidinzuolo*, «in laude» di Leone X, è rappresentata in sua presenza a Roma; presso lo stesso papa soggiornò e lavorò a lungo lo Strascino, la cui fama fu per altro estesa (del 25 dicembre 1520 è una lettera di Federico Gonzaga, da Mantova, a Gian Francesco Gianninello con la quale si richiedono alcune sue opere, e dello stesso giorno è l'incarico affidato a Baldassar Castiglione per ottenere dal papa la venuta dello Strascino a Mantova per il successivo carnevale, ed ancora nel 1539 — a sedici anni dalla morte — si rappresentava una sua farsa nel palazzo di Schifanoia).

Allo stato attuale degli studi possediamo però scarse informazioni e spesso quelli di Niccolò Alticozzi, Francesco Fonsi, Bastiano di Francesco, Giovanni e Marcello Roncaglia, Pier Antonio Stricca Ligacci, e degli stessi Campani e Mescolino, non sono che semplici nomi. Di alcuni è nota la professione (Mescolino per esempio fu pittore e maestro di candele presso l'Opera del Duomo, Bastiano linaiolo). Alcuni altri non erano neppure originari di Siena (i Roncaglia di Sarteano, Alticozzi di Cortona, Fonsi di Castiglione). Il poco che sappiamo è tuttavia sufficiente per mettere in luce varie differenze, anziché parentele, con la successiva Congrega dei Rozzi (parentele, si diceva, dedotte a posteriori, soprattutto in base alle analogie letterarie sorte nella scelta dei mezzi espressivi e nei contenuti). Questi comici *non*

furono innanzi tutto un gruppo (Ulysse spiega in chiave letteraria la loro considerazione globale facendola derivare dal pregiudizio estetico che ha sempre attribuito un mediocre valore alle singole opere), e vivendo esperienze diverse ognuno di essi rappresentò un'individualità a sé (contro il forte senso di totalità e di autosufficienza che si specifica invece nei Rozzi fin dagli statuti); non ebbero probabilmente relazioni di amicizia o anche di semplice collaborazione; non vantarono una visione compatta di classe e, quel che più conta, alcuni di essi agirono contemporaneamente alla Congrega — presente già dal 1520 — tenendosene però a distanza, non collaborando a fondarla né confluendovi. Ma ancor più va segnalata, come apertura verso un importante sviluppo, la differenza di fondo tra l'impegno dilettantistico al quale si affideranno i Rozzi (con una scelta di cultura volgare-rusticale pressoché definitiva) e il tentativo di sperimentazione e di sviluppo «professionistico» attuato dai comici precedenti (il caso dello Strascino è esemplare). Apertura critica, questa, di un certo rilievo se si fa riferimento al periodo (di conseguenza: al problema «degli attori» ancora lontani dall'Istituzione teatrale così come è inquadrato dall'ottica storiografica odierna), ed alle esperienze contemporanee non solo toscane (anche se non è probabilmente una semplice coincidenza fortuita l'origine toscana di Fra' Mariano e del Cherea).

Sotto questo aspetto il «condizionamento» più evidente dello studio di Ulysse è l'assenza di uno svolgimento del discorso sino in fondo a favore della «sola» analisi socio-letteraria, «limite» che egli stesso ammette riconoscendo essere il suo un semplice punto d'avvio (non bisogna dimenticare che si tratta di una tesi di laurea) per nuove e diverse ricerche (quelle ricerche, da parte mia sottolineo ancora, di cui più si avverte l'esigenza in chiave di cultura teatrale; e su questo mi auguro risultino sufficientemente chiarificatori gli studi che da tempo sta conducendo Cristina Valenti — cfr. per ora *Le egloghe rusticali dello Strascino e la multiformità attorica*, in «Quaderni di Teatro», n. 17, 1982 — con la quale mi è stato utile discutere alcuni dei problemi qui indicati). Ciò nonostante appare interessante l'indicazione che il modello di Ulysse propone: il tentativo cioè di legare la cultura di una città alla sua storia partendo proprio dalla concretezza che indica la storia e lontano da raffigurazioni metafisiche e idealistiche che pure l'utilizzo letterario del materiale potrebbe ancora giustificare (ed implicitamente ponendo una cautela, attraverso l'indagine sulla men-

talità collettiva, se correttamente intesa anche come valore metaforico e non realistico, contro il potenziale rischio, che si era segnalato, di un uso dei testi con assoluto significato di testimonianza sociologica e storica).

Osservare i comici senesi del primo Cinquecento come espressione di una prassi attorica (o quanto meno recitativa) permette un balzo metodologico: la valutazione per esempio della loro opera — della traccia più concreta ma forse più ingannevole — come insieme di materiale *scritto* e non necessariamente «letterario». In questa prospettiva i testi dei comici, l'egloga drammatica (pastorale, rustica o cittadina) possono assumere un valore di materiale d'attore e non d'autore, con una funzione di scrittura drammaturgica come costruzione orale e fisica del personaggio. Per questo occorrerebbe rivalutare proprio il significato del testo da opera in sé conclusa a indizio scritto (e provvisorio) per una ritestualizzazione fisico-verbale o per il rinvio a quanto non risulti altrimenti trascrivibile. E la scrittura esattamente come risultato di un processo di «fissaggio» della rappresentazione e della pratica attoriale dall'interno, senza eccessivi interventi e manomissioni da parte di fattori esterni (con un'analisi dei materiali che tenga conto della loro concretezza tipografica: a partire dalle illustrazioni pressoché costantemente presenti nei frontespizi e sul cui pregio soltanto esornativo andrebbero almeno poste delle domande). Molto opportunamente dunque la Valenti, nel saggio citato, ha posto l'accento sui legami tra i materiali della tradizione orale — appartenenti, nel caso dei comici senesi, «al corpo e alla voce del popolo» — e quelli della produzione scritta, leggendo il lavoro di Niccolò Campani in maniera appunto «multiforme» (come enuncia il titolo del suo studio) e usando anche i testi non drammatici, come parte della prassi teatrale, e non dell'Idea: non estraibile quindi dalla sua complessità culturale e materiale.

Ed è sotto l'aspetto della prassi che sembrano schiudersi feconde e rinnovate ipotesi di lavoro all'interno stesso dell'area teatrale senese, nonostante certi legami ed intrecci risultino ancora labili.

È più che probabile che Leonardo Mescolino fosse in contatto con l'ambiente degli «scolari» senesi, come è probabile una qualche relazione tra Mariano Maniscalco e Antonio Vignali, considerato oggi il fondatore dell'Accademia degli Intronati (ma altri rapporti ancora andrebbero ricercati e considerati, ben oltre quelle differenze di caratte-

re politico che segneranno le esperienze di un artigianato filofrancese e di una borghesia e aristocrazia filospagnola, e che saranno storiograficamente assunte come spaccatura della concretezza teatrale senese).

Quello degli ambienti universitari è un altro aspetto teatrale poco noto di Siena nel XVI secolo, che tuttavia per il suo svolgersi parallelo all'esperienza delle accademie (almeno da quanto attualmente risulta) meriterebbe una migliore attenzione, come lascia oggi intendere anche la pubblicazione di una raccolta di testi novecenteschi — *Teatro goliardico senese*, a cura di G. Catoni e S. Galluzzi, Siena, Periccioli, 1983 — a testimonianza di una certa continuità nella tradizione cittadina e a giustificazione proprio di ciò che è stimato come un forte radicarsi del «genere» nel tessuto culturale della città, come delinea Catoni nell'excursus storico (dal primo Quattrocento a oggi) che precede la raccolta. Il teatro senese di ambito universitario, infatti, dalla *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini in poi (ma per il Quattrocento sarebbe opportuno collegare alla cultura della città anche il nome di Antono Beccadelli che vi fu studente dal '19 al '26 e che viene accostato, tramite gli epigrammi dell'*Hermaphroditus*, all'anonimo pavese *Janus sacerdos*), non appare, nel panorama di Catoni, fenomeno separato o isolato dalla realtà e dalla società, ma risulta sempre presente come parte vitale di un «costume» che connota le relazioni (non solo culturali) e gli scambi di idee e di esperienze in un vivere la propria città come evento collettivo, come immaginario comune più ancora che come fenomeno sociale e socializzante. Dobbiamo purtroppo lamentare una situazione documentaria poco felice (o ancora da esplorare), ma i sintomi che Catoni segnala per il Cinquecento fanno parlare di omologia tra gli scolari e i numerosi accademici, per la vicinanza delle attività degli uni a quelle esperienze teatrali di stampo accademico di cui sarà descrittore e teorico Scipione Bargagli nella seconda metà del secolo.

Ma questo non basta e non è forse questa la sola strada da imboccare in maniera diretta. Dicevo infatti all'inizio che non è incrementando la quantità di notizie di storia del teatro che la conoscenza della cultura teatrale può essere migliorata o modificata. Aggiungerei, sulla base delle annotazioni fin qui fissate, che l'area senese può essere esemplare anche in questo. Indubbiamente non sarebbe difficile ampliare con una maggiore quantità di informazione documentaria la

polarizzazione storiografica di cui ho lamentato la profonda e troppo prolungata incidenza. Ma continuando a relegare ogni notizia in uno sguardo convenzionale, a immettere dati nel solco già tracciato, avremmo probabilmente un risultato di maggiore chiusura (per le aggiunte di solidità) anziché di apertura problematica e storiografica. Si può invece concretamente sostenere ormai l'opportunità di uno sguardo non settorializzato sull'area senese (con un interesse sempre più approfondito per le esperienze a cavallo tra Quattro e Cinquecento), e di uno studio che guardi al molteplice senza tentare riduzioni all'unità, alle compresenze indicate dalla realtà storica, ai fenomeni «di teatro» come a una rete di relazioni, nella prassi, anche dove non c'è il Teatro. Così il discorso sulle accademie può essere discorso sui materiali della cultura e sul loro articolarsi, anziché sulle estetiche. Così il discorso sugli uomini di teatro può essere discorso (biografico) sulle culture — come indica oggi la migliore conoscenza di Antonio Vignali (cfr. L. Kosuta, *Notes et documents sur Antonio Vignali (1500-1559)*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», LXXXIX, 1982 [ma 1983]) — e sulla loro messa in azione. Così il rapporto drammaturgia-novellistica, e la stessa progettazione teorica del personaggio di commedia che fa Alessandro Piccolomini, possono essere impostati su altre basi e visti, nelle culture, come una spia delle strutture dell'oralità e della scrittura drammaturgica degli attori. Così l'esperienza dei comici di inizio secolo può essere intreccio di «alto» e «basso» e colta come fase di un passaggio non finalizzato all'Idea. Così le opposizioni (e saranno da rivedere anche i tradizionali criteri di divisione cronologica) non risulteranno più conducibili all'uniforme e forse neppure saranno vere opposizioni di forma; forse piuttosto diversità di usi, di funzioni: l'incertezza che dà il non del tutto definito, il non completamente chiaro che si individua sempre nelle prassi di uomini che mettono in azione molteplici significati del loro fare (e non pensare) teatro.

(Daniele Seragnoli)

SUMMARIES

Johann Drumbl, «*Genre*» *and* «*History*». *Notes on the dramatic tradition of the early Middle Ages*

Methodological questions in the study of both «origins» and «tradition» of the liturgical drama in the German countries. Manuscript transmission of texts and the concerning interpretative problems. Heterogeneous evidence and pertinent tracts: exemples of *Planctus* and dramatic *Ordo*. Analysis of the earliest versions of the *Ordo Stellae* and the *Visitatio Sepulchri*.

Gerardo Guccini, *From the «Innamorato» to the Writer. Patterns of the acting drama in Venice in the 18th century*

A central problem: the weakness of the theatrical institution. The S. Luca Theatre during the Vendramins' direct management: the perfomance's productive structures. The organization of the companies at their inside: the carachter of the Lover and four leading Lovers (Luigi Riccoboni, Bonaventura Navesi, Pompilio Miti, Antonio Franceschini). The resident professional comedians of Venice, their strategies, and their relations with the dry land. The end of the Vendramins' management and the emerging of the actor-managers.

Eugenia Casini-Ropa, *The Re-found Body. Dance and Drama between Pedagogics, Gymnastics and Art*

The rediscovery of the body in the early three decades of the 20th century in Germany. The question psychophisical education through rythm and expressive movement: educational gymnastics, Emile Jaques-Dalcroze's «eurythmics», Rudolf von Laban's «free dance». The art of movement and the *Körperseele* as a foundation for theatrical researches: the «new dance».

Alessandro d'Amico, *Two «News» from the second volume of «Maschere nude»*

Pre-print of the introductions to Luigi Pirandello's plays, *Ma non è una cosa seria* and *Il giuoco delle parti*, which are next to be published.

Ideas for a Renaissance theatre archive (Daniele Seragnoli)

Anyone who studies Renaissance theatre understands the need for a working system of information. A documentary archive must include an indexing of drama productions displayed on the original copies, with a collection of all the contextual documentation as a means of cross-referencing and to avoid the risk of a too narrow line of study.

Notes (with a storiographical introduction) on the Sienese theatre of the 16th century (Daniele Seragnoli)

The storiographical revision of the traditionally literary meaning of drama now allows for a different reading of the Renaissance plays. Studies in the Sienese field — from the companies active around the beginning of the 16th century to the flourishing of the academies — have assumed particular importance as an expression of a culture of «actors» and of an actual practice contrary to the division and idealistic images imposed by the historians.

Direttore responsabile: Claudio Meldolesi. Stampa: Litosei, Via Bellini, 22/2, Rastignano (Bo). Fotocomposizione: VideoComp, Rastignano (Bo). Registrato al n. 5420 presso la Cancelleria del Tribunale Civile Penale di Bologna, il 3/11/1986. Copyright © 1987 by Società editrice il Mulino.

CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE E LA RICERCA TEATRALE

PROVINCIA DI PISA COMUNE DI PONTEDERA COMUNE DI VOLTERRA COMUNE DI CRESPINA
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE DELL'UNIVERSITA' DI PISA
ARCI PICCOLO TEATRO DI PONTEDERA

PRODUZIONI

STAGIONE 1987/88

Nuovi allestimenti

Judith
Odin Teatret
Con Roberta Carreri
Testo di Eugenio Barba e Roberta Carreri
Regia di Eugenio Barba
Scultura di I. Wayan Sukarya
Musica a cura di Jan Ferslev
In coproduzione con: Teatro Tascabile di Bergamo - Centro Teatrale San Geminiano di Modena - Centro Teatrale Europeo «Tino Buazzelli» di Frascati-Nordisk Teaterlaboratorium di Holstebro
Bergamo, Chiesa di Sant'Agostino, 1° settembre 1987

Gerusalemme liberata
Con Chiara Argelli, Paola Casale, Mario Pardi, Silvia Pasello, Toni Servillo e la Compagnia del Maggio di Buti
Adattamento e regia di Dario Marconcini e Paolo Billi
Collaborazione di Renata Molinari
Costumi di Andrea Taddei
Luci di Juray Saleri
Con la collaborazione del Comune di Buti
Buti, Teatro Francesco di Bartolo, 30 settembre 1987

Macbeth
Regia di Jim Slowiak
Debutto previsto: gennaio 1988

Peste
Con Laura Colombo, Francois Kahn, Giacomo Pardini, Luisa Pasello, Stefano Vercelli
Regia di Roberto Bacci
Debutto previsto: febbraio 1988

Hamlet Machine
di Heiner Müller
Regia di Federico Tiezzi
In coproduzione con I Magazzini Produzioni
Debutto previsto: marzo 1988

Riprese

Laggiù soffia
Opera in diversi movimenti
Da *Moby Dick* di Herman Melville
Con Laura Colombo, Francois Kahn, Giacomo Pardini, Stefano Vercelli
Regia di Roberto Bacci

Quentin
Libero adattamento da *L'urlo e il furore* e *Appendice Compson* di William Faulkner
Con Luisa Pasello
Regia di Francois Kahn.

CENTRO PER LA SPERIMENTAZIONE E LA RICERCA TEATRALE
Via Manzoni, 22 - 56025 PONTEDERA (Italia) - Tel. (0587) 57034-55720

GABRIELE VILLANI

IL PRIMO E IL SECONDO LIBRO DELLE TOSCANELLE A QUATTRO VOCI

Introduzione, testi musicali e letterari e apparato critico

a cura di
FRANCESCO BUSSI

È questa in assoluto la prima edizione moderna, dopo quella originale del XVI sec., delle 48 *Toscanelle*, divise in 2 libri, di un compositore piacentino, GABRIELE VILLANI, finora pressoché ignoto e degno invece di una luminosa riscoperta. Infatti le *Toscanelle* costituiscono un ' unicum ' della musica, giacché a tutt'oggi non risulta che mai alcuno, ad eccezione di Villani, ne abbia composte.

Egli appartenne a una delle eminenti famiglie musicali piacentine, gravitò come compositore e cantore nell'orbita della dinastia dei duchi Farnese, signori di Parma e Piacenza, e fu parte attiva del prestigioso ' ridutto ' musicale del musicofilo mecenate conte Giambattista Barattieri (1570-1600).

Non a caso la toscanella, forma polifonica ' leggera ' del tardo '500, a mezzo fra villanella e canzonetta, fiorì nel ducato farnesiano, tutto permeato di cultura ' toscana ' anche dal lato letterario, grazie agli apporti di letterati quali Claudio Tolomei, Annibal Caro e lo stesso Torquato Tasso, legato ai Farnese da molteplici vincoli.

Dal lato musicale le *Toscanelle*, lievi spiritose galanti, possono degnamente figurare nel panorama della musica d'intrattenimento di allora accanto alle villanelle e canzonette di grandi autori come Monteverdi e Marenzio, oltre ai vari Giovanni Ferretti, Orazio Vecchi, Giangiacomo Gastoldi, Ruggero Giovannelli, Giaches Werth.

Questo volume inaugura la serie *Monumenti musicali piacentini e farnesiani*, fondati e diretti da FRANCESCO BUSSI. Essa rientra nel vasto piano di rivalutazione musicologica – piacentina e non piacentina – che lo studioso piacentino persegue dal 1954 a tutt'oggi anche con lo scopo di valorizzare ulteriormente e di perpetuare il patrimonio musicale di Piacenza entro e oltre l'ambito farnesiano.

Historiae musicae cultores - Biblioteca, vol. 43

Monumenti musicali piacentini e farnesiani diretti da Francesco Bussi, vol. 1

1987, cm. 18 × 25,5, II-246 pp. con molti es. mus. n.t. - Lire 35.000
[ISBN 88 222 3488 X]

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI - CASELLA POSTALE 66 - 50100 FIRENZE (ITALIA)

LIBRERIE PRESSO LE QUALI SONO IN VENDITA LE RIVISTE EDITE DAL MULINO

Alessandria
Libreria Gutemberg, Via Caniggia 20

Avellino
Libreria Petroziello, C.so V. Emanuele 5

Bari
Librerie di Cultura Popolare, Via Crisanzio 12

Bologna
Libreria Feltrinelli, P.zza Ravegnana 1

Brescia
Libreria Benzoni, Via Trieste 32
Libreria Rinascita, Via Calzavellia 26

Cagliari
Sardegna Libri, C.so V. Emanuele 192/B

Carpi
Libreria Rinascita, P.zza Martiri 16

Catania
Libreria Dal Libraio, C.so Italia 19
Libreria La Cultura, P.zza Vitt. Emanuele 9

Cosenza
Libreria Univ. Domus, Via Montesanto 51

Cuneo
Libreria Moderna, C.so Nizza 46

Ferrara
Libreria Spazio Libri, Via del Turco 2

Firenze
Libreria Alfani, Via degli Alfani 88
Libreria Feltrinelli, Via Cavour 12/R
Libreria Marzocco, Via Martelli 6
Libreria Rinascita, Via L. Alamanni 39

Genova
Libreria Ahena Feltrinelli, Via Bensa 32/R
Libreria Il Sileno di Gelatti, Gall. Mazzin 13/R

Lecce
Libreria Adriatica Ed. Salentina, P.zza Arco Trionfo, 7

Lugano
Libreria Al Sole, Via P. Solaro 2 - Massagno

Matera
Libreria Cifarelli, P.zza Vitt. Veneto 44

Messina
Libreria Hoebelix, Via dei Verdi 21

Milano
Libreria Feltrinelli Europa, Via S. Tecla 5
Libreria Feltrinelli Manzoni, Via Manzoni 12
Libreria Tadino, Via Tadino 18
Libreria Unicopli S.r.l., Via Carlo Torre 29

Modena
Libreria Coop. Rinascita, Via Falloppia 4

Napoli
Libreria Dehoniana, Via Depretis 60
Libreria Guida Alfredo, Via Port'Alba 20
Libreria Loffredo, Via Kerbaker 19/21
Libreria Marotta, Via Dei Mille 78/82

Padova
Libreria Feltrinelli, Via S. Francesco 14

Palermo
Libreria CELUP, Via G. Carducci 1/D
Libreria Dante di Flaccovio, Via 4 Canti di Città
Libreria Feltrinelli, P.zza Verdi 459
Libreria Flaccovio, Via Ruggero VII 37
Libreria Nuova Presenza, Via Enrico Albanese 100

Parma
Libreria Feltrinelli, Via della Repubblica 2

Pavia
Libreria L'incontro, Viale Libertà 17

Pisa
Libreria Feltrinelli, C.so Italia 117

Pordenone
Libreria Al Segno, Via Oberdan 49

Ravenna
Libreria Coop. Rinascita, Via XIII Giugno 14

Reggio Emilia
Libreria Nuova Rinascita, Via Crispi 3
Libreria Vecchia Reggio, Viale S. Stefano 2/F

Roma
Libreria Edizioni Lavoro, Via Rieti 11
Libreria Eritrea, Viale Eritrea 72
Libreria Feltrinelli, Via Babuino 39/40
Libreria Feltrinelli, Via Vitt. Em. Orlando
Libreria Mondoperaio, Via Tomacelli 98
Libreria Paesi Nuovi, P.zza Montecitorio
Libreria Rinascita, Via Botteghe Oscure 2
Libreria Sindacale, C.so Italia 25

Sassari
Libreria Nonis, Via Muroni 9

Siena
Libreria Feltrinelli, Banchi di Sopra 64/66

Torino
Libreria Books Store, Via S. Ottavio 8
Libreria Campus, Via U. Rattazzi 1
Libreria Celid, Via S. Ottavio 20
Libreria Comunardi, Via Bogino 2
Libreria Facoltà Umanistiche, Via Verdi 39/B
Libreria Feltrinelli, Via C. Alberto 2

Udine
Libreria Moderna, Via Cavour 13

Urbino
Libreria Goliardica Balestrieri, P.zza Rinascimento 7

Venezia
Libreria Ca' Foscarina, Ist. Un. Ca' Foscari

Verona
Libreria Rinascita, Corte Farina 4

RIVISTE EDITE DAL MULINO

Il Mulino
bimestrale di cultura e di politica

Quaderni storici
quadrimestrale di studi storici

Storia contemporanea
bimestrale di studi storici

Teatro e storia
semestrale

Intersezioni
quadrimestrale di storia delle idee

Medioevo Romanzo
quadrimestrale di filologia romanza

Rivista di filosofia
quadrimestrale di studi filosofici

Filosofia politica
semestrale

Lingua e stile
trimestrale di linguistica
e critica letteraria

Quaderni di semantica
semestrale di semantica
teorica e applicata

Giornale italiano di psicologia
quadrimestrale di psicologia

Rassegna italiana di sociologia
trimestrale di sociologia

Polis
quadrimestrale

Rivista italiana di scienza politica
quadrimestrale di scienza politica

Stato e mercato
quadrimestrale di analisi
dei meccanismi
e delle istituzioni sociali,
politiche ed economiche

Economia politica
quadrimestrale di teoria e analisi
economica

Politica economica
quadrimestrale di studi economici

Rivista di Economia Agraria
trimestrale dell'Istituto Nazionale
di Economia Agraria

L'Industria - Rivista di economia e politica industriale
trimestrale di economia industriale

Banca Impresa Società
quadrimestrale di studi e ricerche
sul sistema finanziario e bancario

Economia Marche
semestrale di studi economici

Materiali per una storia della cultura giuridica
semestrale di studi giuridici

Politica del diritto
trimestrale di cultura giuridica

Lavoro e diritto
trimestrale

Rivista critica del diritto privato
trimestrale di studi e ricerche
sul diritto privato

Quaderni costituzionali
quadrimestrale di studi
costituzionali

Le regioni
bimestrale di documentazione
e giurisprudenza

Autonomie locali e servizi sociali
vademecum quadrimestrale
di orientamento e documentazione

Problemi dell'informazione
trimestrale di studi e ricerche

L'informazione bibliografica
trimestrale di documentazione
e analisi della produzione
libraria italiana

Franco Ruffini

Commedia e festa nel Rinascimento

La «Calandria» alla corte di Urbino

«Saggi», pp. 378, L. 34.000

Introduzione. - Spettacolo, rappresentazione, festa. - 1. «Historie» e immagini: la Stufetta del cardinal Bibbiena. - 2. Quadri, segreti e prospettive della «Calandria». - 3. La prima rappresentazione della «Calandria»: il luogo teatrale. - 4. La prima rappresentazione della «Calandria»: gli intermezzi. - 5. La prima rappresentazione della «Calandria»: la scena. - Congedo. Lo sguardo del Bibbiena.

il Mulino

Prezzo L. 18.000

ISBN 88-15-01302-4

Grafica: A. Bernini