

Raimondo Guarino

TEATRO NEL RINASCIMENTO
STORIOGRAFIA E LIBERO ARBITRIO

La verità e l'altrove

Che il Rinascimento non sia un periodo nell'illusoria continuità della "storia del teatro", ma un altro terreno degli studi teatrali, in termini di strumenti e prospettive, dovrebbe essere oggi una verità acquisita. Potrebbe non essere scontato invece tornare a chiedersi per quali tensioni e occasioni lo studio del teatro nel Rinascimento interroghi questioni sostanziali e trasversali degli studi sulla prima età moderna. E quali aspetti basilari, nella ricerca, nel metodo e nella definizione del campo, possano generare nella provincia del teatro discussioni che superano la cronologia e invitano a ragionamenti condivisibili sui tempi e le configurazioni delle culture teatrali.

Nel 1980, anche studiare il teatro del Rinascimento significava interrogarsi su passato e presente. Gli studi teatrali in Italia vissero in quella fase la rivendicazione dell'eterogeneità costituiva del campo della ricerca sul teatro, toccando le questioni caratterizzanti dei cantieri, delle scelte e delle condizioni dello spettacolo, sollecitando la revisione di uno stato nascente necessariamente impuro. Accostandosi all'«invenzione del teatro», quelle indagini seguirono, per vie interne e simpatie acquisite, direzioni e misure della storiografia contemporanea, ma conservando e distillando aspetti decisivi e ricorrenti della questione del teatro nella cultura italiana del Novecento, moralmente impegnati nel riscatto del passato. Scavi e discussioni su città, corti e accademie, ridestando l'urgenza di sopravvivenze e mutamenti, presero a ruotare intorno a una questione sostanziale. Si trattava, accumulando e rivoltando nozioni e documenti, non solo di rivisitare una fase determinante per il "teatro moderno", ma anche di contemplare conflitti, contaminazioni e differenze che la ren-

devano viva e attuale. Aprendo un saggio raccolto tra i contributi di un numero di «Quaderni di Teatro» dedicato a *Il teatro dei Medici* e alle mostre medicee del 1980, Franco Ruffini impostava la revisione storiografica che, dalla Firenze quattrocentesca, si dilatava alla ricostruzione progressiva dell'istituzione teatrale. «Apollonio, parlando della “fiorentinità del Quattrocento” afferma quasi di sfuggita: “Ma la verità dell'imminente storia era altrove”». A fronte di quella netta separazione delle presunte linee evolutive, scrive Ruffini, «la sostanza richiede diversità»¹. Per la stessa raccolta, Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani imbastirono un *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, saggio che fu ribattezzato in altre sedi editoriali *L'indice fiorentino*. Vi si tratta l'apparente «marginalità» di Firenze negli anni tra Quattro e Cinquecento, nella scia di *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* di Ludovico Zorzi (1977) e del saggio centrale su Firenze ivi compreso. Gli autori contrappongono una realtà di competenze, tecniche e botteghe alla «nozione di Teatro come uso autonomo», richiamando la logica delle implicazioni concrete, per cui «l'intero atteggiamento fiorentino nei confronti dello spettacolo è analogo alla cultura della bottega [...]. Lo spettacolo è uso e costume di gruppo, non è un genere d'Arte». La permanenza e il sapere delle tradizioni si opponevano «all'ordine dell'ideologia teatrale»².

La questione “Firenze e l'altrove” racchiudeva una posta in gioco generale. L'idea del teatro poteva generare e trasmettere realtà soltanto misurandosi con la varietà delle situazioni e la sostanza delle diversità. Dietro quegli annunci si profilava la ricerca di Cruciani su Roma, sfociata in *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550* (1983). Quell'opera e gli studi che ne accompagnarono la gestazione sono oggi riconosciuti come un deposito indispen-

¹ Franco Ruffini, «Cultura della tradizione» e «cultura colta» a Firenze tra '400 e '500, «Quaderni di Teatro», 7, 1980, pp. 67-86: 67-68. Cfr. Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1954, 2 voll., (I ed. in 4 voll., 1938-50), II, p. 235. *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento* era il titolo del numero 15/16 di «Biblioteca Teatrale», curato da Cruciani e pubblicato nel 1976.

² Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, «Quaderni di Teatro», 7, 1980, pp. 31-66: 57-58.

sabile, ma è necessario riparlare come una trasformazione del lavoro storico sui tempi del teatro, e del rapporto tra studi teatrali e storiografia. La scelta strutturale che costituì l'architettura portante del libro comportava un'opzione preliminare: la divisione di materiali e temi secondo la successione dei pontificati. In questo partito preso, che ricalcava l'esempio della *Geschichte der Päpste* di Ludwig von Pastor, si cercavano altri strati e altri valori nella cronologia del tessuto urbano, delle sue trasformazioni e vicissitudini. Si adottava una sequenza di sezioni verticali, a loro volta scomposte nell'emersione e nel ricorso di temi costanti e di mutevoli combinazioni, che spezzavano e intrecciavano le progressioni lineari dei fattori che, normalmente, si spartiscono le rubriche delle trattazioni canoniche: la scena, la drammaturgia, il rapporto tra spazi e pratiche celebrative, le culture della festa. Un incrocio originale di continuità e fratture, che lasciava emergere fin dalle pagine dell'introduzione la visione dell'inchiesta sui fatti teatrali come storia parziale di una cultura complessa. Al centro era la visione umanistica nell'identificazione dei suoi esponenti. Cruciani inseriva il cuneo della differenza non, come nelle riflessioni fiorentine, nel contrasto tra concetti e tradizioni, tra filologie e botteghe. Ma nell'operare degli intellettuali che avevano cercato l'idea del teatro nell'antichità e la rivivevano nella città moderna. Il paragrafo centrale dell'introduzione s'intitola *Gli uomini di teatro: un esempio tendenzioso*³. In uno degli scritti preparatori del volume, si dichiara in termini perentori: «Il teatro italiano del Rinascimento è l'opera di un gruppo di uomini, non moltissimi, e spesso in relazione tra di loro». «La restituzione del teatro antico è la durata di un'immagine di cultura che un pugno di uomini vive e realizza»⁴. Cruciani descrive la rinascita del teatro antico nell'Accademia Romana dei pomponiani seguendo le ispirazioni archeologiche tradotte nelle stravaganze del loro ritualismo e nei

³ Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 38.

⁴ Fabrizio Cruciani, *Il Teatro dei Ciceroniani: Tommaso "Fedra" Inghirami, «Forum Italicum»*, vol. XIV, n. 3, 1980, pp. 356-377: 356, 370.

compromessi tra reviviscenza dell'antico, alleanze aristocratiche e funzioni nella corte papale. Pomponio Leto è maestro di retorica e filologia nello *studium urbis*, ma è anche «emulo dei Luperci», cioè una specie di flagellante pagano nella Roma cristiana. Vede le feste antiche nella topografia della città presente, glossando i *Fasti* di Ovidio, nel perlustrare reliquie e rovine. Pietro Marso lo commemora, nell'orazione funebre del 1498, come un sapiente esaltato dal miraggio di processioni e trionfi, di sincretismi senza tempo tra culti bacchici e cristiani⁵. Ancora più rappresentativa la figura di Tommaso Inghirami, l'allievo volterrano di Pomponio chiamato Fedra perché celebre interprete della protagonista della tragedia di Seneca, ma anche Phaedrus come l'interlocutore del dialogo platonico sulla mania divina e la retorica. Immortalato in estasi nel ritratto dipinto da Raffaello, maestro di cerimonie e feste, nominato da Giulio II prefetto della biblioteca vaticana, segretario del conclave che elesse Leone X, realizzatore delle feste capoline nel teatro provvisorio del 1513⁶. Abbiamo riattivato rapidamente qualche dettaglio perché, nel punto di vista di Cruciani, la sequenza esemplifica una riuscita strategia soggettiva. Sono episodi, ipotesi e incarichi tradotti nell'invenzione sociale praticata e negoziata da gruppi di intellettuali che adottano l'archeologia del teatro per affermare il loro protagonismo. In quella prospettiva ridisegnare un terreno significava sottrarlo all'inerzia della periodizzazione e delle classificazioni, mantenere la forza dell'eterogeneità (commedie latine accanto a processioni, prestazioni oratorie accanto a egloghe e tornei) e popolare un'idea di presenze. Il senso della «sopravvivenza dell'antico» era nell'esempio tendenzioso di «un pugno di uomini».

⁵ Cfr. Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, cit., pp. 181-185, 224-227, 280-285.

⁶ Fabrizio Cruciani, *Il Teatro dei Ciceroniani: Tommaso "Fedra" Inghirami*, cit., *passim*.

Sguardi da vicino e margini

L'interesse per il Rinascimento si spiegava in quel momento come occasione storiografica. E storiografia significa il presente riflesso nella cognizione del passato. Il presente voleva dire sguardo ravvicinato su nuovi protagonisti e inconsueti processi. L'idea del teatro nel suo riapparire dall'antichità somigliava a un inizio restituito all'incertezza, a una parola restituita al possibile delle esperienze. La sensibilità a questi fattori comportava l'attenzione degli studi specifici alla portata di questioni generali della storiografia, che conducevano a confronti con «nuova storia» o «microstoria». Ma bisogna ricordare altri fattori primari: l'attenzione al teatro nel presente; e il senso problematico degli studi teatrali già attivo da decenni, benché latente o appartato, nel contesto italiano.

La cultura italiana ha percepito nitidamente, nella prima metà del Novecento, il teatro come oggetto storico rilevante e sfuggente perché esulava dall'impianto unitario e dalle cadenze dello storicismo. Per spiegarlo è obbligatorio rivisitare la pagina di Croce su *Storie del teatro*, apparsa in «La critica» nel 1941 a commento delle concomitanti pubblicazioni in corso della *Storia del teatro drammatico* di Silvio d'Amico e della *Storia del teatro italiano* di Mario Apollonio. Nella riflessione di Croce il riconoscimento di una incontrollabile molteplicità produce una rassegnata rinuncia alla sintesi e il conseguente abbandono del terreno.

Il «teatro» come tale non favorisce un unitario punto di vista storico, perché è, per così dire, un nome collettivo di fatti estetici e di altri variamente culturali e morali, e in questa seconda considerazione rientra nei singoli ordini a cui quei fatti appartengono nelle varie storie. [...] Mescolare insieme tutte queste cose, e unirle alla storia del teatro in quanto opera d'arte e poesia, è logicamente sforzato e arbitrario: cioè illogico⁷.

⁷ Benedetto Croce, *Storie del teatro*, in Id., *Pagine sparse*, III, Napoli, Ricciardi, 1948, pp. 65-66. Sul teatro e l'evoluzione della metodologia storica ed estetica crociana, in relazione alle revisioni dell'opera su Napoli, cfr. Giuseppe Galasso, *Nota del curatore*, in Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* [1915], Milano, Adelphi, 1992, pp. 355-378.

L'inconciliabile contrasto, che porta la sostanza del teatro fuori da «arte e poesia» e nell'oceano dei fatti «variamente culturali e morali», ha generato o accompagnato nella frequentazione crociana delle vicende teatrali un'inconfondibile osmosi di fattori letterari, episodici, economici, affettivi. Alle intuizioni di Croce *malgré lui*, vanno accostate le pagine di Gramsci su Pirandello dei *Quaderni dal carcere* del 1934-35, che sono contigue alle considerazioni su corpo e capitalismo, e dove si ricorda che «l'emozione estetica è solo una minima percentuale nell'interesse dello spettatore, perché nella scena giocano molti altri elementi, molti dei quali non sono neppure di ordine intellettuale, ma di ordine meramente fisiologico come il sex-appeal etc.»⁸. L'incrocio Croce-Gramsci andrebbe ovviamente collocato e discusso tra eventi e fermenti del contesto italiano. Ma rimanda a fattori così ampi da suscitare l'accostamento a una percezione ulteriore e drammatica della molteplicità: quella che Benjamin avrebbe lasciato alla consapevolezza del pieno Novecento sul rapporto tra modi di produzione e negazione delle differenze, in una pagina dell'opera sui *Passages*.

In luogo del campo di forze che va perduto, per l'umanità, con la svalutazione dell'esperienza, si apre per l'umanità stessa qualcosa di nuovo nella figura della pianificazione. La massa delle ignote uniformità viene impiegata contro la comprovata molteplicità del tramandato⁹.

Da un confine opposto delle crisi dello storicismo, l'inafferrabile molteplicità materiale diventa la terra promessa della libertà nel passato. Croce aveva percepito, come ritraendosene, una deriva visionaria e sensibile a grandezze sconosciute. La molteplicità del tramandato evocata da Benjamin corrisponde allo smarrimento di perdite e rimozioni, ma lo rovescia nella difesa del possibile.

La pertinenza dell'attenzione alla *nouvelle histoire* o alla *micro-storia* in quegli anni, se non è una derivazione secondaria e inerte,

⁸ Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, ed. critica a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, 4 voll., III, p. 2131. La nota è nel quaderno 21, 1934-35.

⁹ Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 870.

sta nella consapevole, certificata, solennizzata tensione ad aperture imponderabili, che puntano su un investimento ambizioso, su una inusitata urgenza e centralità rivendicata al teatro trasformato e ritrovato. Alla nuova storia pochi studiosi italiani (Meldolesi, Zorzi, più criticamente Cruciani) hanno fatto appello in termini diretti. Intorno al 1980 si capiva però che l'emancipazione degli studi teatrali non era la pacifica apertura di un padiglione esotico, ma doveva corrispondere alla profondità di campo di questioni trasversali. La necessità dello sguardo ravvicinato, del terreno concentrato, dei tempi lunghi, impone la nozione di micro-società. Studiando contemporaneamente a Cruciani le associazioni informali dei pompomiani, John D'Amico, specialista dei retori romani, le definiva, con una compassata perifrasi, «safe areas for intellectual expression»¹⁰. Si trattava di riconoscere *enclaves*, per riprendere il linguaggio, che Taviani, dal *Libro dell'Odin* del 1975, ha attribuito alle alternative di vita del teatro come cultura autonoma dalle culture¹¹. E che corrispondeva all'esaltazione del teatro come «luogo dei possibili espressivi», ispirata da Cruciani tra l'«attore non progettato» del Novecento e deduzioni e peripezie umanistiche.

La nozione di microstoria, che caratterizza la nuova storiografia italiana negli stessi anni, somiglia alla consapevolezza di quegli sguardi. Non perché la generava, ma perché invitava e accoglieva le strategie dell'eccezione. Come scrive Giovanni Levi, in un libro più riassuntivo che fondativo, e considerato poi esemplare, *L'eredità immateriale*: «Conflitto e solidarietà si mescolano, nella realtà, a rendere difficile la costruzione di un modello. [...] Negli interstizi dei sistemi normativi stabili o in formazione, gruppi e persone giocano una propria strategia significativa, capace di segnare la realtà

¹⁰ John F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome. Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 89.

¹¹ *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Feltrinelli, 1978², pp. 284-285. Su Meldolesi, Taviani e il concetto di microsocietà negli studi teatrali si legga Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla «microsocietà» e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e Storia», n.s., n. 31, 2010, pp. 43-60.

politica di un'impronta duratura»¹². Si riconosce l'inclinazione all'identificazione degli individui esemplari perché irriducibili (Menocchio *docet*, da Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, 1976), al riscatto degli universi culturali subalterni e paralleli, alla valorizzazione delle tracce disomogenee e disperse. Si potrebbero citare interi volumi di suggestive definizioni e accoppiamenti virtuali, ma al di sotto dei riverberi e degli accrediti, tra metodologie e massimi sistemi, scorre e preme la volontà di afferrare nel passato profili inclassificabili. Il passato del teatro si riabilita perché sciolto da un futuro già scritto. Perciò era inevitabile il richiamo alla «comprovata molteplicità del tramandato». E perciò è possibile richiamare, dietro la «forma attiva di emarginazione» (Taviani)¹³ delle isole e delle genti del teatro, la sponda del «margine operativo», la clausola di sopravvivenza assegnata da Ernesto De Martino alla crisi e alla difesa della presenza nei sistemi culturali¹⁴: la dimensione estrema e concreta di profili e moventi in cerca dell'evidenza negata.

Con il linguaggio sostenuto delle perorazioni per la nascente «scienza dello spettacolo», Ludovico Zorzi inserì un omaggio a De Martino in una nota a *Il teatro e la città*, già messa in risalto da Stefano Mazzoni nel saggio sul *Profilo di uno studioso inquieto*. «Tutta l'opera del grande etnologo offre momenti di salutare eversione delle tecniche tradizionali d'indagine, fortemente contributivi, sul versante teorico e metodologico, di una disciplina 'eversiva' e 'trasgressiva', nell'abbattimento degli steccati ufficiali, quale non può non essere la scienza dello spettacolo»¹⁵.

¹² Giovanni Levi, *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 3, 5.

¹³ *Il libro dell'Odin*, cit., p. 247.

¹⁴ Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissis culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 2002 (I ed. 1977), p. 271. "Operabile" e "operatività" sono occorrenze numerose e disseminate nei testi della silloge postuma demartiniana.

¹⁵ Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 180. Cfr. Stefano Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI/n.s. I (2014), pp. 9-137, p. 87. Sui fitti riferimenti a De Martino nell'edizione di Ruzante di Ludovico Zorzi, Raimondo Guarino, *Ruzante e i sostrati della commedia rinascimentale*, in *La commedia italiana*, a cura

Varietà, verità e confini: il segreto della vita di gruppo

Torniamo a Firenze e ai Rinascimenti del 1980. Nel 1980 usciva *Public Life in Renaissance Florence* di Richard C. Trexler¹⁶. Nello studio di Trexler, compimento dei suoi sondaggi sugli spazi e gli stili della celebrazione, l'orizzonte della festa e il campo della religiosità e della vita pubblica nella civiltà comunale si fondevano con le riconoscibili responsabilità politiche e sociali della tradizione interpretativa dell'«umanesimo civile». Quando leggemmo avidamente il libro, Trexler ci apparve come la naturale conseguenza e l'ideale prosecuzione dell'integrazione tra storia dello spettacolo e storia politica intrapresa da *Il teatro e la città*. Tra gli altri risultati dell'interesse per simboli e agenzie dello scenario urbano, in un contesto radicalmente diverso sul piano istituzionale, va ricordata la nozione del «rituale civico», fissata da Edward Muir nello studio praticamente contemporaneo su Venezia nel Rinascimento¹⁷. Gli studi sullo spettacolo ridisegnavano orizzonti interpretativi confluendo in una nuova intelligenza delle esperienze collettive della prima età moderna. Ma il raggio dell'attenzione si era già spostato altrove e in avanti, verso la ridefinizione delle categorie del politico e le disintegrazioni della sfera del teatro.

Dichiarando il debito delle sue ricerche nei confronti di Trexler, Paola Ventrone lo associa, in un libro recente sulla sacra rappresentazione e il «teatro civile» a Firenze, alla «consapevolezza della condensazione di dinamiche sociali e simboliche sottesa agli eventi festivi, cerimoniali e d'intrattenimento» e alla cognizione della «varietà senza confini delle fonti utilizzabili»¹⁸. La più alta definizione richiede l'allargamento dell'inchiesta. Ne risulta la disseminazione

di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 108-118.

¹⁶ Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980.

¹⁷ Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

¹⁸ Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, p. X.

dei simulacri, delle mascherate, delle recite, dentro una realtà stratificata e policroma. La qualità della comunicazione politica acquista, proprio nei cantieri dello spettacolo così caratterizzati, l'evidenza di un tessuto connettivo di poteri informali. La dimensione piuttosto rigida della «committenza» si è convertita nel frattempo al pullulare delle amicizie e delle complicità esplorate da Dale Kent studiando alleanze, clientelismi e protezioni in *Friendship, Love and Trust in Renaissance Florence*¹⁹. Riscrivendo le categorie del politico, s'intravedono associazioni inconsuete tra case e piazze, tra scritture e storie, tra affetti ed economie. Non è difficile individuare, in altri cantieri localizzati, ingrandimenti e prelievi che precisano l'innesto tra avanguardie letterarie e tradizioni corporative, tra botteghe, associazioni e compagnie, come voleva la *vis* polemica dell'*Indice fiorentino*.

L'incremento delle fonti e dei territori presuppone una consapevolezza di scambi tra teatri e studi, che è riferimento più sostanziale e duraturo del consolidarsi della "disciplina" o della "scienza dello spettacolo". A parte la diagnosi drastica su Firenze e l'altrove nel Quattrocento, Apollonio era stato portatore precoce di uno sguardo ravvicinato e originale. Lo ricordiamo per aver sostenuto (e per come lo sostenne) il nesso tra forme della drammaturgia e ambienti della devozione, nell'intervento del 1960 sulla lauda drammatica umbra e il movimento dei disciplinati. Fu Cruciani ad attrarre la mia attenzione sulle argomentazioni e le ossessioni di quel testo, noto ma non pienamente compreso, mentre discutevamo un contributo da tenere insieme in un convegno viterbese del 1985 sul laudario di Orvieto. Risalendo cronologicamente di qualche decennio, ritroviamo le stesse questioni di gruppi e scenari della civiltà comunale. Sembra di sprofondare nel pozzo di una questione specialistica, e invece si tratta dell'esempio più leggibile e incisivo di una sensibilità che percepiva l'eccentrica urgenza di aspirazioni confinate. In una discussione serrata, e a momenti tortuosa, sulla questione della

¹⁹ Dale Kent, *Friendship, Love and Trust in Renaissance Florence*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 2009; trad. it. *Il filo e l'ordito della vita. L'amicizia nella Firenze del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2013.

genesi e della diffusione dei testi, Apollonio sorvola le aporie dell'evoluzionismo letterario, dirigendo il fuoco della scoperta sul raggio d'azione delle comunità e sui nuclei delle sedi confraternali. Oggi sappiamo da gremiti scaffali, e dalle inchieste sulla "cultura materiale", che ordini mendicanti e confraternite laiche furono soggetti decisivi nel governo, nel conflitto e nel respiro di devozioni e celebrazioni. Cercando l'innesto di azioni e valori, Apollonio misurava e delimitava con insistenza il perimetro del possibile: «nelle chiuse stanze dei disciplinati», «in quelle chiuse cerchie», «sempre in proporzione inversa alla consistenza numerica»²⁰. Cercava le premesse del teatro come rifugio, recinto e riserva dei pochi. Fino all'intuizione esplosiva del nesso tra intermittenze del tempo e spostamenti delle coscienze, suscitata dalla rievocazione del montaggio delle laude elaborato da Silvio d'Amico e inscenato a Padova con la collaborazione di Paolo Toschi e la regia di Tatiana Pavlova nel 1937. Tra la lauda e quella restituzione, lo studioso lombardo ricongiunge restrizione del campo e vitalità del molteplice, descrivendo la «crisi della socialità italiana», riscattata «in questa istanza pluralistica moderna che rispecchia il pluralismo della cultura confraternale [...] fase esemplare della civiltà cittadina, quella che tentò su più vasta scala il segreto della vita di gruppo»²¹.

²⁰ Mario Apollonio, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il movimento dei disciplinati nel VII centenario dal suo inizio*, Perugia, Appendice n. 9 al «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 1962, pp. 395-433; il saggio è ripubblicato in Johann Drumbl (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna, il Mulino, 1989 (da cui citiamo), pp. 233-270: 259, 261.

²¹ Mario Apollonio, *Lauda drammatica umbra*, cit., p. 270. L'episodio cui Apollonio si riferisce come occasione delle intuizioni su teatro confraternale e socialità italiana è il *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*, per cui si veda qualche considerazione in Alessandro Tinterri, *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi, 2009, pp. 78-84. E più ampiamente il saggio di Mara Nerbanò, *Il Medioevo teatrale di Silvio d'Amico. Intorno al "Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore"*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa», XXVIII, 2, 2015, pp. 143-159.

Precisione e stravaganza: la scoperta dell'ignoto

Annodiamo la filiera dei concetti. «Safe areas for intellectual expression» (John D'Amico sulle aree protette e gli orti chiusi dell'Accademia Romana). Le *enclaves* e l'emarginazione attiva del teatro di gruppo secondo Taviani. La cultura degli artigiani nell'*Indice fiorentino* puntato contro il Rinascimento come schema dei prototipi colti. Il «segreto della vita di gruppo» (Apollonio e le confraternite nella società comunale del tardo Medioevo). Il *pathos* retorico, archeologico e sincretico di «un pugno di uomini» (Cruciani e i pomponiani). Sullo sfondo, tra le passioni del molteplice, lo storicismo amletico e l'insorgere del «margine operativo» di Ernesto De Martino. Il piacere della differenza e dei suoi recinti, sotto il dialogo serrato delle ragioni e dei metodi, ispira intrecci di precisione e stravaganza, fondati sulla dilatazione delle fonti e affidati all'acutezza dello sguardo da vicino. Per gli studi sul Rinascimento (e sul teatro *nel* Rinascimento) si apriva l'orizzonte della storiografia come contrasto alla predestinazione, come vocazione al libero arbitrio della ricerca, del teatro e sul teatro. Nell'insistere su vita e destino, su condizioni e scelte, il Rinascimento di Cruciani risponde ad altri ritratti di gruppi, ceti e profili negli studi italiani, tra religione e letteratura: alla raccolta postuma dei saggi di *Umanesimo e religione nel Rinascimento* di Cantimori; e ai contributi sulla crisi della condizione degli intellettuali nelle inchieste di *Geografia e storia della letteratura italiana* di Dionisotti²².

La superiore e discriminante definizione del sociale richiesta agli studi teatrali ne valorizza l'affinità con i saperi erratici e aperti. Alle radici degli orti umanistici, la tensione visionaria della filologia e dell'archeologia, che suscita il clima in cui le feste antiche riattivano aule e piazze, è stata pienamente restituita ai repertori e alla prosa di Flavio Biondo nei recenti contributi di Frances Muecke²³.

²² Delio Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975; Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967. Ho già trattato le risonanze tra Cruciani e la storiografia italiana sul Rinascimento in Raimondo Guarino, *Dentro la città rinascimentale. Fonti, campi, soggetti*, «Culture teatrali», n. 7/8, 2002-2003, pp. 107-115.

²³ Frances Muecke, "Ante oculos ponere". *Vision and Imagination in Flavio*

Ad altre ricadute e concordanze qui posso soltanto accennare, per testimoniare la modificazione delle priorità e dei criteri negli “studi letterari” e in ciò che corrisponde oggi alla “storia dell’arte”. L’orientamento degli studi su Baldassarre Peruzzi e su Pietro Aretino negli ultimi decenni non riguarda, se coinvolge i fattori di quel teatro, la loro rispettiva posizione nelle sorti della prospettiva scenica e della commedia volgare. Ma discute e indaga che senso avesse, nei segni e nelle imprese del Peruzzi, la città immaginata dai pittori-architetti impegnati tra progettazione urbana e apparati effimeri; e s’interroga su che occasione fosse la commedia volgare, intorno al 1520, per i letterati che, come l’Aretino, sperimentavano la parola e la vita scenica tra le forme di pubblicazione della scrittura²⁴.

Un ultimo esempio può chiarire ancora meglio le affinità tra zone della ricerca in movimento che spostano le gerarchie dell’attenzione e le coordinate dei fenomeni. Una pagina ben nota di Dionisotti riassume il cambiamento di clima intorno alla metà del XVI secolo, collegando la lingua e la drammaturgia delle compagnie dei comici al mutamento di valori e canoni della produzione letteraria.

Si aprivano fratture a taglio netto, si instauravano definizioni e classificazioni esclusive. [...] Fra gli esempi che possono essere adottati di questo generale processo, ricorderò quello che a prima vista pare più lontano e che invece è caratteristico e di fondamentale importanza: il distacco e precipitazione che in questi anni avviene, dalla letteratura militante in un teatro di mestiere, letterariamente irresponsabile, della commedia dell’arte, e per essa di vitali, anche se scomodi e inquietanti, fermenti drammatici e satirici che a quella letteratura appartenevano²⁵.

Biondo’s “*Roma Triumphans*”, «Papers of the British School at Rome», n. 79, 2011, pp. 275-298; Ead., “*Gentiles nostri*”. *Roman Religion and Roman Identity in Biondo Flavio’s “Roma Triumphans”*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 75, 2012, pp. 93-110.

²⁴ Solo due titoli: su Peruzzi, Mari Yoko Hara, *Capturing eyes and moving souls: Peruzzi’s perspective set for La Calandria and the performative agency of architectural bodies*, «Renaissance Studies», vol. 31, n. 4, 2016, pp. 586-607; sull’Aretino, Marco Faini, “*E poi in Roma ognuno è Aretino*”: *Pasquino, Aretino and the Concealed Self*, «Renaissance and Reformation», n. 40, 2017, pp. 161-185.

²⁵ Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., p. 248. Il

I «vitali fermenti» sfuggiti alle «classificazioni esclusive», incontrati nel passaggio «dalla letteratura militante in un teatro di mestiere», corrispondono come un'immagine speculare, a parte la sfocatura del «letterariamente irresponsabile», all'argomento con cui Cruciani, avviandosi a chiudere l'arco cronologico del suo percorso romano, ribatte alle deprecazioni di Paolo Giovio sulla dissoluzione delle matrici classiche nella diffusione della commedia volgare. Giovio, in una parte del *Dialogus de viris litteris illustribus*, risalente ai mesi successivi al sacco di Roma, lamenta il tramonto delle recite in latino, attribuendolo all'invadenza di improvvidi invasori: «irrupentibus in scenam vernaculis histrionibus». Il dialogo fu pubblicato nella storia letteraria del Tiraboschi, e di solito si annovera acriticamente la pagina tra i segnali della decadenza dei modelli umanistici. Cruciani commenta così: «Il tempo dell'avanguardia dotta che impone nella scuola e nelle corti il teatro latino come realtà del presente, il tempo in cui la restituzione dell'antico era progetto vivo e fermento efficace di una cultura appare spento in affermazione», e smarrito «nell'incapacità di vedere quei valori in cui è trapassato e si è consolidato»²⁶. La decadenza percepita rivela l'originalità di fermenti misconosciuti perché inattesi. Uno spiraglio importante per capire il saliente di passaggi e mutazioni che producono i teatri dell'*Early Modern Europe*. E che forse contengono il codice genetico delle «microsocietà», e l'ovvio legame tra gli umanisti di Cruciani e i professionisti di Taviani e Meldolesi.

I fattori che evidenziano il metabolismo delle memorie, delle tecniche e delle tradizioni, sono anche per concludere, i moventi che portano la sostanza delle situazioni e delle configurazioni oltre i confini del tempo, verso altri livelli dell'attenzione e dell'interpretazione. La rinnovata tensione degli studi sul Rinascimento, e su tutte le esperienze «originarie», dalle confraternite alle compagnie, risentiva direttamente, intorno al 1980, degli intrecci tra memoria

saggio da cui è tratta questa pagina è *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, *ivi*, pp. 227-254.

²⁶ Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 508-509. Cfr. Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, tomo IX, Roma, Salvioni, 1785, p. 103.

dei testi e memorie pratiche che segnano quell'epoca di incontri, intese, militanze. Cruciani dichiara e scandisce la convergenza tra scavo della conoscenza e libertà dell'esperienza nel saggio del 1989 su *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, di cui abbiamo qui esplicitato le tacite premesse e le spaziose rotte. Lo riprendo, trent'anni dopo, citandone una pagina decisiva per sommi capi, e raccomandandone la lettura integrale.

Per il teatro del Rinascimento si è spesso parlato di 'origine': ma quel che chiamiamo origine, in cultura, è un'astrazione semplificatrice. Abbiamo invece accennato alla molteplicità delle forme e delle situazioni che il Rinascimento coagula nel teatro, e rivendicato l'esigenza di non perdere, nella conoscenza, la complessità di cui il teatro del Rinascimento si sostanzia. [...] Con qualche eccesso, che si richiama però alla tradizione profonda del Novecento, a Stanislavskij o a Copeau, si può dire che lo storiografo ha bisogno, per arrivare al teatro, di decolonizzarsi dal Teatro. [...] È il modo in cui lo studio di teatro, come il teatro creativo, si fa scoperta dell'ignoto²⁷.

²⁷ Fabrizio Cruciani, *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, «Teatro e Storia», n. 9, 1989, pp. 3-17: 13.

