

## Il teatro e la festa

di Fabrizio Cruciani

### Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa

Lo studioso di storia dello spettacolo si trova oggi nella posizione assai stimolante di poter operativamente assumere nella propria ricerca la dimensione problematica del presente, non più solo come strumento di rifondazione della propria operazione gnoseologica, ma soprattutto come fecondo e vivace scambio dialettico: il dilatarsi e il disgregarsi della categoria «teatro» nell'assolutizzazione che la cultura borghese ne ha fatto, la riduzione della parola teatro ad un puro *flatus vocis*, come è stato detto, libera di fatto lo studioso dal compito di dover rintracciare nelle passate civiltà forme e strutture prefissate, consentendogli invece di orientare la propria ricerca nel ridefinire i diversi insiemi di spettacolo che di volta in volta costituiranno l'oggetto del suo studio. Reciprocamente una tale ricerca consolida la consapevolezza della legittimità di porre in discussione i modi d'essere tradizionali del teatro, confrontandoli non con se stessi ma con la loro funzione, il loro porsi storico e sociale.

Il teatro del Rinascimento, nella sua dimensione colta, ha trovato la sua più ampia e significativa unità formalizzante nella festa. Riprendendo la proposta del Weise per il Rinascimento<sup>1</sup>, si potrebbe dire che anche la rappresentazione deriva da un comune sostrato ideologico, una comune concezione idealizzatrice che va rintracciata in tutte le espressioni della civiltà; e la festa è il luogo privilegiato, il momento di convergenza di tale sostrato, di tale conce-

*Il titolo è redazionale. Il primo paragrafo riproduce, senza modifiche, il saggio pubblicato in «Biblioteca Teatrale», n. 5, 1972; il secondo, quello pubblicato in «Quaderni di teatro», n. 27, 1985.*

<sup>1</sup> G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Napoli, E.S.I., 1961, p. XII.

zione. Non si tratta soltanto di prendere atto del duraturo accostamento di festa e teatro; si tratta (nell'ambito del Rinascimento — e preciso subito che uso qui il termine Rinascimento in senso riduttivo, a indicare quella cultura di stampo fiorentino-romano che si afferma tra la fine del '400 e i primi decenni del '500)<sup>2</sup> di riconoscere alla festa un valore concettuale e ideologico, di assumerla come unità strutturante, all'interno della quale vengono a porsi in modo privilegiato certe forme di spettacolo in cui confluiscono, in sé autonome, diverse forme espressive. Il che significa, fra l'altro, il rifiuto di sovrapporvi nostre categorie concettuali (che sono spesso, come le scienze umane ci hanno ormai costretto ad ammettere, i nostri pregiudizi), e la necessità di rivisitare quegli eventi *iuxta propria principia*. Che lo spettacolo sia cosa effimera, che il suo studio sia per ciò stesso condannato all'approssimazione, è lamento ben noto: ma la prima conseguenza di ciò è che il punto di vista delle fonti documentarie è il nostro primo dato sull'evento spettacolo. Occorre assumere come elemento forse primario dell'analisi il modo in cui i contemporanei parlano degli spettacoli; e ciò tanto più quando ci si occupa di spettacoli ufficiali, che avvengono nell'ambito e della cultura egemone e di eventi o ambienti politicamente rilevanti, sui quali cioè la documentazione è più ampia e orientata (per le forme del teatro «popolare» il discorso, anche metodologico, è certo diverso).

In un testo che è del tardo Cinquecento, ma che qui interessa per la sua posizione eccentrica nella trattatistica italiana sul teatro, per il suo porsi cioè come riflessione sulla pratica scenica da parte di un uomo del mestiere, il che consente di utilizzarlo come il consolidarsi di una tradizione, e cioè nei *Quattro Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* dell'ebreo mantovano Leone de' Sommi<sup>3</sup>, si possono reperire delle indicazioni sintomatiche, che possono agevolmente introdurre il discorso partendo dalle conclusioni.

<sup>2</sup> Le riflessioni che seguiranno nascono dallo studio dello spettacolo soprattutto nella Roma rinascimentale (cfr. ora F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983). Ma Roma è luogo significativo perché centro di ricezione e di diffusione della cultura: i palazzi cardinalizi sostituiscono le varie corti con il pregio di ripetere in uno stesso luogo gli aspetti più notevoli della cultura dei diversi paesi di provenienza, con i quali sussistono naturalmente molteplici legami, momenti culturali vari ma unificati dall'universalità di Roma. A Roma si conosce quindi ciò che avviene nelle altre città, in uno scambio vivace e in un confronto diretto, forse un po' esteriore, comunque unitario, e ciò che vi si fa acquista valore paradigmatico. Per questo, ad esempio, la consacrazione romana della commedia e della scenografia prospettica con la rappresentazione della *Calandria* nel 1514 fu, come ha scritto Apollonio, definitiva.

<sup>3</sup> Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968.

Nella prefazione si dice (il corsivo è mio) che «questo principalmente è lo scopo di tutte le tragedie e delle commedie che per onesto trattenimento *nelle ben regolate città* ci si rappresentano: cioè scoprire le virtù che si abbiano ad imitare et i vizii per fuggirli et riprenderli, facendosi con tali essempli esperto ciascuno del modo con che si ha a governare nelle sue azzioni. Se tanto hanno dunque di autorità le cose sceniche (delle osservate parlo) che possono nelle nostre bisogne renderci esertissimi; anzi, se tanto sono pregiate, che tutto il mondo insieme altro non è che una scena od un teatro ove si fa di continuo spettacolo delle nostre azzioni, mi par assai degna questa facoltà scenica di esser trattata molto più curiosamente...».

Il teatro come specchio della vita, come maestro di vita; ma «nelle ben regolate città», cioè nelle società informate dal principe sapiente e ben ordinate e regolate nelle loro stratificazioni: lo spettacolo è la visione oggettivizzata del mondo, ma questo mondo è già un «modello».

Nel primo Dialogo il de' Sommi sostiene inoltre posizioni assai originali sulla nascita del teatro, le cui finalità (al di là delle motivazioni che nascono dal suo essere ebreo) sono perspicue e rilevanti:

Non fu, dico (al parer mio, però), né a caso, né da rusticale intelletto trovata la commedia, che altro non è che una imitazione o ritratto de l'umana vita; ma con divino proponimento posso credere che di essa ci fu data la norma primieramente dal sublime ingegno del celeste legislatore Mosè, esperto duce de' Giudei, il quale [...] scrisse poi come appresso gli ebrei è manifesto, la elegantissima et filosofica tragedia di Iobbe, di cinque soli umani interlocutori.

E poi:

Potrebbe ben credere alcuno per aventura esser vero che le prime cose recitate in lochi pubblici fossero [...] coloquii rustici et contadineschi [...]. Ma perché «scehonà» suona nell'ebraica favella quanto «contrada» o «strada dove siano molte case di vicinanza», mi si fa più verisimile che anco prima, da persone civili, in loco abitato, fosse appresentata alcuna cosa in publico, con aparati assai conformi a quei che si costumano al presente.

Il teatro ha origine da Dio e nella città: non potrebbe essere più chiara la volontà di porre il teatro (e il porsi del teatro in effetti) come specchio di un modello ideale, in funzione di una società «ben regolata»; la città è il «territorio ordinato» di fronte alla campagna, di fronte all'irrazionale, al non «civile». Si ha una assolutizzazione dell'ordine presente così come si riflette nella cultura egemone: lo spettacolo è l'autoritratto che la società della corte si offre, ponendo se stessa come totalizzante ed esclusiva («la comedia» — dice ancora

de' Sommi — «avrà da esser quasi che una imagine overo un ritratto di un uomo perfetto»).

E infine ricordo il principio della verisimiglianza di cui de' Sommi parla nel primo e nel terzo Dialogo: verisimiglianza è il porre in scena un mondo ordinato in cui le interazioni nascano da personaggi la cui consistenza si fonda dapprima sul loro ruolo sociale, di conseguenza su un modello tipologico (e scarti poi da esso per individualizzarsi). Ed anche qui lo spettacolo si pone come modello ideale di società, come tempo privilegiato: quando de' Sommi parla dei costumi afferma la necessità, per la buona riuscita dello spettacolo, di avere vesti splendide e sontuose il più possibile («ma che siano però proporzionate fra loro [...] Né mi restarei di vestir un servo di veluto o di raso colorato, purché l'abito del suo patrone fosse con ricami o con ori, cotanto sontuoso, che avessero fra loro la debita proporzione»). Verisimile è il rispetto (visualizzato e formalizzato come «ordine») della gerarchia sociale, ma la società rappresentata si pone non in una dimensione sua propria, bensì in quella del destinatario, non nel tempo della realtà bensì in quello della festa (è disdicevole far comparire stracci di fronte al principe). E si tenga naturalmente presente il prevalere del concetto statico di «decoro», inteso come moralità comune, prerogativa e stile del ceto superiore della società, cui è necessaria una tradizione ideale cui conformarsi<sup>4</sup>.

Il tempo dello spettacolo non è soltanto un tempo diverso, privilegiato (non ancora mutato, con segno negativo, in quel tempo ritagliato che i teologi e la Chiesa, da Carlo Borromeo, tornano ad individuare con lucido rigore)<sup>5</sup>; è il tempo ideale, il tempo della festa come celebrazione. In questo senso la festa si pone come l'unità formalizzante degli eventi che in essa accadono, che sono spettacolo proprio in quanto rappresentazione sempre in qualche modo codificata, e di cui lo spettacolo drammatico rappresenta un momento; ma questo significa anche che in quest'ultimo le forme espressive sono ad essa funzionalizzate ma di essa non necessariamente specifiche. Il discorso va anzi ampliato all'insieme «festa»: la festa come celebrazione della società nella sua proiezione ideale chiama a sé tutte le componenti espressive di cui la società dispone, ognuna con la pro-

<sup>4</sup> Cfr. E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 36-41.

<sup>5</sup> Sull'insieme di questa problematica si veda lo studio, fondamentale per gli strumenti che offre e stimolante per le prospettive aperte, di F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.

pria autonomia e nel piú alto grado possibile: il «tempo diverso» della festa, per il suo stesso porsi, funziona da elemento catalizzatore.

Possiamo scegliere come esempio per queste prime affermazioni un momento dello spettacolo a Roma (non particolarmente importante, ma tra i meno presenti all'attenzione degli studiosi): le nozze di Lucrezia Borgia con Giovanni Sforza nel 1493. Le nozze della figlia del papa sono naturalmente evento tale da mobilitare la corte pontificia: l'esame delle feste che furono fatte per l'occasione può restituirci un quadro dello spettacolo ufficiale, nelle sue diverse forme e nella diversa collocazione delle singole unità di spettacolo all'interno della festa.

Il primo spettacolo ufficiale è, innanzitutto, il rituale della cerimonia e il luogo dove essa si svolge (tutto minuziosamente descritto dal Burcardo nel suo diario): gli apparati predisposti e le vesti, l'alchimia che regola gli arrivi e il disporsi dei personaggi, lo svolgersi rigoroso dei movimenti scandiscono il ritmo della cerimonia. E lo sfondo necessario, oltre che spettacolo in se stesso, su cui le successive azioni piú specificamente teatrali acquistano la loro esatta valenza. Subito dopo il rito (si ricordino i precisi e consapevoli valori di spettacolo della liturgia), il papa, gli sposi e il seguito si siedono nella prima sala descritta dal Burcardo ed assistono a una rappresentazione allegorica e a una commedia: la prima («quandam inventivam de amore», la definisce il Burcardo, che la dice composta dagli stessi scudieri del cardinal Colonna che la recitarono, e che Piergentile Varano afferma essere stata un'egloga pastorale di Serafino Aquilano) fu recitata con vesti all'antica. La commedia che seguì fu, informa il Varano, i *Menecmi* di Plauto e fu recitata in latino; secondo il Varano non piacque molto al papa, che la interruppe, ma secondo il cerimoniere Burcardo fu recitata con molta eloquenza e fu lodata da tutti. Le notizie che il diarista tedesco dà sulla commedia (di cui però non dice il titolo) sono di notevole rilievo: fu recitata da fanciulli, i costumi erano «more gentilium», il giudizio sulla recitazione mette in evidenza la dizione eloquente. Quest'ultimo dato, ma soprattutto il fatto che fosse recitata dai figli e dagli allievi di un Maestro Andrea che aveva allora una scuola nella città, colloca la recitazione di commedie in latino nell'ambito pedagogico e di educazione all'oratoria che è loro proprio, nello stesso momento in cui le vediamo inserite in una festa. A ciò va aggiunto che il pur minuzioso Burcardo non fa cenno di una qualche modifica alla sala cosí come l'aveva prima descritta ed è quindi probabile che mutamenti non ce ne siano stati: la recita allora sarebbe avvenuta senza

alcun bisogno di scene apposite, né di luogo scenico specifico, si sarebbe cioè concretizzata attraverso la sola dizione e i soli costumi (peraltro di generica determinazione: all'antica)<sup>6</sup>.

Nell'ambito dello spettacolo ufficiale, riconosciute per la loro validità spettacolare, culturale e cortigiana, si collocano dunque le egloghe pastorali e le commedie classiche recitate in latino: attori possono essere dei servi, come avvenne qui nel primo caso, o degli studenti, come quasi sempre nel secondo. Il pubblico è la corte. E se si presta fede al Varano, la commedia in latino appartiene *in toto* alla sfera culturale, necessaria quindi, anche se non divertente.

Papa Alessandro si prese una rivincita la sera, dopo il pranzo nuziale, con rappresentazioni e commedie inframmezzate da canti e suoni: lo ricorda Giannandrea Boccaccio e lo ricorda, con risentito moralismo, il romano Stefano Infessura. Tra gli invitati al banchetto — si indigna il cronista romano — ci furono anche le donne e per prima la figlia del papa, poi Giulia Farnese sua concubina... Anche il Valori, in un dispaccio del 12 giugno, conferma che in Vaticano si fecero «certe rappresentazioni di egloghe e commedie» davanti a «gran quantità di dame, baronesse et cittadine romane». «Recitataeque sunt ibi» — continua l'Infessura — «comoediae et tragedie, seu scenae, et quidam lascivae ipsis postmodum videntibus et ridentibus». Rappresentazioni sceniche (l'indicazione «comoediae et tragedie» è evidentemente generica, seguita appunto dalla precisazione «seu scenae»), non serie quindi, ma allegre e piacevoli, con intermezzi di canti, suoni e danze.

Giovanni Burcardo nella sua qualità di cerimoniere dà una descrizione minuziosa della festa nei suoi caratteri ufficiali e ne dà, per così dire, un giudizio ufficiale: così per lui la rappresentazione allegorica va notata per il committente, il soggetto e i costumi (trascura di dire che l'autore era Serafino Aquilano, anzi ne attribuisce la composizione agli stessi recitanti), e la commedia in latino (di cui tace il titolo) va giudicata come fatto accademico, di prestigio culturale: ne nota i costumi, l'essere espressione di una scuola, l'eloquenza della recitazione. E secondo lui, il cerimoniere, tutto andò bene e la commedia fu lodata. Piergentile Varano, relatore dei Gonzaga dà notizie più private al suo marchese, con maggior attenzione alle rappresentazioni teatrali e alla loro qualificazione culturale (si ricordi l'importanza della cultura e del teatro alla corte di Isabella

<sup>6</sup> E ciò non può non far riflettere alla cosiddetta «scena pomponiana» e non può non indirizzare a conclusioni al riguardo che visualizzino un luogo scenico il più semplice possibile.

d'Este Gonzaga): della rappresentazione allegorica cita l'autore, della commedia in latino il titolo (e nota la noia del papa). Giannandrea Boccaccio, relatore estense, si sofferma sulla cerimonia (gli invitati) e ricorda la festa del papa. Stefano Infessura, legato all'ambiente comunale romano e ostile al papa, narra gli avvenimenti alla luce di un imperterrito giudizio morale. La festa nasce quindi dal convergere, in uno spazio e in un tempo unitari, di molteplici elementi: dal rituale della cerimonia alla complessità dell'etichetta, al lusso delle vesti; dall'egloga pastorale alla rappresentazione di Plauto; dall'esercizio musicale a quello oratorio; dal banchetto alle rappresentazioni farsesche. Momenti spettacolari diversi che potrebbero avere vita indipendente ma che appaiono fra loro omogenei, capaci di organizzarsi nell'unità della festa, perché caratterizzati tutti dal loro essere momenti culminanti, i punti di arrivo, sia pure episodici e provvisori, di attività e ricerche diverse.

Il concetto di festa come sistema complesso di forme espressive autonome trova riscontro in alcune realtà altrimenti contraddittorie (e offre alcune indicazioni metodologiche). Si pensi alla quasi totale assenza di relazione, evidenziata nella trattatistica, fra scenografia e dramma, che è poi una differenza operativa: la prima pertiene alle arti dello spazio, il secondo alla letteratura; sono forme espressive che entrano in contatto come indicazione generica dell'una all'altra, come corrispondenti nella comune matrice culturale, ma nessuna delle due indispensabile all'altra per definirsi, unite solo dal loro coesistere. La scenografia è fruita prima e indipendentemente dal dramma, come ci dicono molti giudizi espressi dai contemporanei<sup>7</sup>; la codificazione serliana delle tre scene, comica, tragica e satirica, non farà che sancire la corrispondenza generica della scena al dramma e la sostanziale autonomia delle due operazioni e della loro fruizione. E, per altri rispetti, la più volte affermata unione sala-scena non è il problema della presenza e dell'utilizzazione di elementi di separazione o di comunicazione, è il problema della concezione unitaria dell'apparato, che è della scena e della sala, assai di frequente con un *continuum* che può essere anche formale, che è

<sup>7</sup> Non è il caso di ribadire, dopo le chiare affermazioni di Molinari, che la «scena all'italiana» — la famosa «scatola delle illusioni» — non è, per quanto riguarda la separazione tra sala e scena, una realtà indiscussa del Rinascimento, ma ha una lunga e contraddittoria gestazione che dal Cinquecento si prolunga sino al Settecento. Cfr. C. Molinari, *Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Le lieu théâtral dans la Renaissance*, Paris, CNRS, 1964, pp. 61 ss., e C. Molinari, *Le Nozze degli Dei*, Roma, Bulzoni, 1968.

sempre tematico. Penso a due esempi molto noti e in qualche modo speculari: le rappresentazioni nel teatro del Campidoglio del 1513 a Roma e quelle dello stesso anno ad Urbino (Genga/Castiglione): nel primo caso la qualificazione celebrativa dell'edificio ligneo eretto sul Campidoglio comprende anche la rappresentazione del *Poenulus* plautino; nel secondo è l'apparato scenografico per la *Calandria* che, continuandosi nella sala, determina la qualificazione festiva dell'intero ambiente<sup>8</sup>.

Metodologicamente, considerare la festa come insieme di forme espressive autonome, presenti nel loro apogeo, consente di utilizzare più decisamente le condizioni specifiche delle singole forme espressive: consente di orientare diversamente, ad esempio, il problema dell'origine della scenografia prospettica e di riportare il discorso sullo spazio (lo stesso artista costruisce i palazzi, progetta le città, dipinge i quadri e le scene, portando sempre con sé tutta intera la sua esperienza); consente di riconoscere la pertinenza, per uno studio dello spettacolo, dell'analisi dei testi drammatici nella loro specificità letteraria (oratoria). Nella dimensione festiva acquista significato più pieno il concetto di commedia come gioco e gusto razionale, come specchio di una realtà che si proietta nella sua assottigliamento ideale: il pubblico è, nella festa, nella posizione distaccata e tranquilla di chi è al di sopra, quasi una divinità di fronte all'agitarsi umano, saldo e sicuro nella sua proiezione ideale (una società statica e ordinata): può vedere tutto perché nulla lo chiama in causa. Il che potrebbe forse anche spiegare il prevalere della commedia e il difficile proporsi della tragedia. È quanto è presente, polemicamente rovesciato nella versione romana, del '25, della *Cortigiana* dell'Aretino<sup>9</sup>. Considerare la festa come insieme di forme espressive auto-

<sup>8</sup> Per il teatro capitolino cfr. F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1969, e, nello stesso volume, la ricostruzione grafica fattane da Arnaldo Bruschi; all'interno dell'edificio si svolsero successivamente spettacoli diversi: l'entrata del corteo, la messa cantata, un'orazione, la cerimonia del conferimento della cittadinanza, il banchetto, rappresentazioni allegoriche, il *Poenulus* di Plauto. Per la rappresentazione urbinata della *Calandria* la scena raffigurava una via tra le ultime case e le mura della città, raffigurate nel proscenio con ai lati due grosse torri, e la sala era una parte del fossato che circondava la città; per la relativa analisi cfr. C. Molinari, *Les rapports entre la scène et les spectateurs*, cit. [e F. Ruffini, *Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1986].

<sup>9</sup> Su questa prima versione della *Cortigiana* scrive pagine molto importanti e acute Giuliano Innamorati nella sua prefazione a una recente edizione della commedia (Einaudi, 1970), in cui riprende con maggior pregnanza quanto aveva già scritto nel 1957: «Alla fine del lunghissimo prologo è ribadito esplicitamente l'avviso che lo spettacolo avverrà "fuor di commedia", senza rispetto di regole sceniche e di usanze comiche tradizio-



nome significa ancora ricondurre la recitazione a quel concetto di oratoria come arte del gestire e del dire che risaliva a Quintiliano e Cicerone: nelle università, oltre ad esercizi declamatori e letture dialogate di testi antichi, si compivano anche ricerche di caratterizzazione mimica, dato che Quintiliano suggeriva all'oratore di «metter in scena gli stessi protagonisti» per poter commuovere il giudice, e Cicerone indicava attori quali modelli per l'oratore; del resto Giraldo Cinthio nel *Discorso sulle commedie e sulle tragedie* ricorda con lode predicatori che modulavano musicalmente la voce, biasimando invece «alcuni di questi nostri predicatori che come hanno con orribile voce piena la chiesa di grida, e usate maniere e movimenti da cerretani [pare] abbiano compito di fare tutto quello che loro apparteneva quanto all'azione»<sup>10</sup>. In una nuova luce vanno allora viste quelle recitazioni di versi e di orazioni che possono sembrarci scolastiche o cortigiane, nuovo rilievo acquista la presenza dei fanciulli delle scuole: un momento privilegiato dell'attività pedagogica sembra innestarsi per la sua stessa natura nel contesto della celebrazione e della festa. E si pensi all'utilità che avrebbe in questo senso lo studio puntuale non tanto dei trattati di retorica quanto di quelli del comportamento, dal *De Cardinalatu* al *Cortegiano*<sup>11</sup>.

Ciò che qualifica e unifica le varie forme espressive nella festa è il loro porsi come celebrazione. Essa non è soltanto l'occasione

nali, in ubbidienza al criterio solo della equivalenza mimetica del gioco rispetto al «vero» di Roma [...]. La controcommedia dell'Aretino, dunque, organicamente trova la sua eccezionale misura di spettacolo aperto nella mimesi satirica della attualità. [...] Non semplice specchio e tanto meno idealizzazione comica della vita, quale si avverte giustamente in altre commedie del Cinquecento, le quali per mezzo di aggrovigliate vicende tendono al lieto scioglimento, al ridente finale, *La Cortigiana* '25 si avvale sí delle esperienze letterarie e teatrali dei precedenti autori italiani di commedie [...] ma quelle esperienze strumentalizza schematicamente, e solo per attribuire un illusorio volto di commedia alla rappresentazione parodistica e mimetica della brulicante vita romana» (pp. 16-17) [cfr. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione*, Napoli, Liguori, 1977].

<sup>10</sup> Si veda E. Battisti, *L'antirinasimento*, cit., pp. 289-291.

<sup>11</sup> Si tratterebbe di valutare la «presenza» di questo tipo di trattati in quello schema di riferimenti cui si rapporta la progettazione, l'esecuzione e soprattutto la fruizione dello spettacolo. Vediamo alcuni argomenti che affronta Paolo Cortese nel suo *De cardinalatu*, che è del 1510: nel libro secondo spiega come deve essere fatto il luogo della casa cardinalizia adibito alla musica (De domo cardinalis); perché la musica è utile e quale uso se ne debba fare per migliorare i costumi, quali sono i vari tipi di musica (De vitandis passionibus deque musica adhibenda post epulas); nel capitolo De Sermone tratta di come si debba parlare (sui dialetti e sulla grammatica), della voce, del gesto e del camminare; nel libro terzo tratta degli spettacoli nelle loro più varie forme e di quelli scenici in particolare (e di come si debbano evitare gli spettacoli osceni); e infine del modo di vestire. L'ideale umano del *Cortegiano* è ben noto. Uno studio di tal genere è ora agevolato dalle raccolte di trattati che vengono pubblicate presso l'editore Laterza: d'arte (P. Barocchi), di retorica e del comportamento (Weinberg).

esterna, l'onorare qualcuno o un momento dell'anno, ha invece il valore ben più pregnante che si è indicato: è il tempo ideale in cui la società guarda se stessa nella sua dimensione «eternizzata», si proietta nella propria utopia (monologo solipsistico di una cultura egemone): è la città «ben regolata». Se questa dimensione utopica è facilmente rilevabile nelle forme più ufficiali di spettacolo (dai cortei alle città trasfigurate, dai banchetti alle egloghe allegoriche), essa è ben presente anche nello spettacolo drammatico. Lo spettatore si pone di fronte allo spettacolo uscendo preliminarmente dal tempo quotidiano e collocandosi nel tempo ideale della celebrazione, della festa. Non intendo qui riprendere le tesi opposte del Frey e del Kindermann, né la discussione fattane da Molinari<sup>12</sup>, sul rapporto di differenziazione o di compresenza di spettatore e scena; partendo dalla diversa angolazione che la festa ci offre, l'unità dell'insieme spettatori-scena è data a priori dal «tempo diverso» e «definito» della festa. Per la festa si può parlare (la definizione è brutta ma non ne ho trovato altre) di «finzione *nel* punto di vista», nel senso che la mimesi scenica viene fondata da una finzione preliminare che la ingloba: il tempo ideale della festa. Un esempio che rende esplicita, tematizza, la «finzione *nel* punto di vista» è costituito dalla celebre rappresentazione romana, nel carnevale del 1519, dei *Suppositi* dell'Ariosto; la rappresentazione, organizzata dal cardinal Innocenzo Cibo, e il cui apparatore fu Raffaello, fu data alla presenza del papa; l'apparato doveva certo comprendere anche la sala, in una finzione preliminare alla finzione scenica e nella quale quest'ultima era inserita; Tomà Lippomano, oratore veneto, scrisse che l'apparato era bellissimo e che «la commedia fu questa, che 'l fu fento una Ferara,

<sup>12</sup> Heinz Kindermann (*Theatergeschichte Europas*, vol. II, Salisburgo, 1957, in particolare p. 72) e Dagobert Frey (*Zuschauer und Bühne*, in *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Vien, 1946, in particolare p. 183) sono, nella lucida analisi di Molinari, i punti di riferimento per le due tesi opposte: per Frey, nel Rinascimento inizia ad affermarsi la separazione tra il mondo dello spettatore e quello della scena ma gli attori nella scena prospettica e gli spettatori sono ancora nello stesso spazio; per Kindermann, che parte dalla considerazione dell'immobilità dello spettatore rinascimentale in confronto alla mobilità continua e alla capacità d'adattamento dello spettatore medievale, il mondo del dramma e il mondo dello spettatore esistono e si sviluppano su piani differenti e nettamente separati. Posizioni che Molinari indica come astratte e alle quali oppone testimonianze e documenti (dai prologhi alle descrizioni alle teorizzazioni, proposti ed esaminati con attenta intelligenza) per tentare di ricostituire, in qualche modo, «i termini in cui si poneva il problema, più o meno esplicitamente, allo spirito degli uomini che, nel Rinascimento, ebbero preoccupazioni teatrali pratiche o speculative, mostrando che, se è vero che le due opposte concezioni furono entrambe feconde [...], non è men vero che la nozione di spettatore come testimone diretto e presente dell'azione drammatica sembra essere stata la più diffusa e la più seducente» (C. Molinari, *Les rapports entre la scène et les spectateurs*, cit.).

et in dita sala fu fata Ferara precise come la è, digando che monsignor reverendissimo Cibo aveva passato per Ferara; et volendo una comedia, li fu data questa». Entrando in sala, dunque, prima ancora dell'inizio della rappresentazione, si compie il salto dal tempo reale al tempo della festa.

La scenografia prospettica è la città ideale, quella che prendeva temporaneamente forma in occasione di entrate o cortei. È la città «ordinata» quale sognavano architetti e pittori. E va rintracciata e seguita in tutte le forme espressive di cui essi si servivano per poter comprendere come poi naturalmente la portino in quella zona della festa in cui operavano. Va ripresa, ad esempio, come ha fatto Neiiendam<sup>13</sup>, la vicenda del formarsi della scena prospettica (ma sarebbe forse preferibile parlare di coagularsi e consolidarsi) attorno al nucleo in vario modo legato al Bramante e alla sua attività romana, ma va ripresa tenendo presente l'insieme dell'attività del Bramante, senza isolarne arbitrariamente il lavoro scenico. Del resto, nella sua fondamentale opera su Bramante, Arnaldo Bruschi dimostra ampiamente la sostanziale identità di scenografia teatrale, addobbo spettacolare, architettura e urbanistica (e prospettive di città dipinte come sfondi)<sup>14</sup>, indicando come elemento essenziale della formazione del

<sup>13</sup> K. Neiiendam, *Le théâtre de la Renaissance à Rome*, in «Analecta Romana Instituti Danici», V (1969).

<sup>14</sup> A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, Laterza, 1969. Bruschi offre una assai ampia ed accurata analisi dell'attività di Bramante, unita ad un discorso critico convincente e stimolante sottolineando spesso i rapporti tra architettura e teatro: «la visione concreta della città [...] parte soprattutto dall'immaginazione di pittori-architetti che rappresentano lo spazio urbano come reale o metaforico teatro della vita quotidiana [...] Il teatro fornisce i mezzi per l'organizzazione di strade e piazze come compiuti, reali spazi architettonici. Al tempo stesso la finzione teatrale tende ad escludere da essi la concreta vita degli uomini. Lascia il posto a tipi, a simboli, umani e architettonici [...] Come per l'architettura e per le arti figurative, il disegno è lo strumento di controllo della città. Strumento che diviene comprensibile e comunicabile perché basato sulla visione prospettica dello spazio, cioè su di una sua strutturazione, che appare univoca, controllata dalla ragione e chiaramente intelligibile: e che è ormai assimilata, divenuta una seconda natura, per tutti: artisti, esecutori, committenti [...] È, probabilmente, ancora una volta il teatro, il riferimento agli allestimenti scenici, che dà a Bramante la chiave per risolvere il problema dell'unità visiva di via Giulia [...] Le raccomandazioni del Serlio a proposito delle scene teatrali (probabilmente ascoltate dal Peruzza per forse indirettamente derivate dallo stesso urbinato) ci aiutano a capire quale doveva essere l'intenzione di Bramante inserendo su via Giulia il palazzo dei Tribunali» (A. Bruschi, *Bramante*, cit., pp. 635-647). Le relazioni fra architettura e teatro sono oggetto di esame anche per Manfredi Tafuri: si veda la voce *Rinascimento*, da lui redatta per il *Dizionario di architettura e urbanistica* e ripresa e ampliata in *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, Laterza, 1969 (in particolare le pp. 327-332). E suggestioni e dati sono in molti altri libri recenti sull'architettura rinascimentale: si veda, ad esempio, L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1968, o G. Simoncini, *Gli architetti nella cultura del Rinasci-*

Bramante la prospettiva illusionistica applicata all'architettura e riprendendo il suggerimento dello Ackermann secondo cui va visto in Bramante uno dei maggiori esponenti dell'arte scenica alla fine del '400<sup>15</sup>. Non solo il Bruschi ricorda l'attività teatrale del Bramante ma, va sottolineato, propone uno stimolante confronto tra un disegno scenico del Peruzzi (Uffizi, Arch. 291), la scena tragica del Serlio e la realizzazione di Via Giulia. Bramante e la sua cerchia, è stato detto<sup>16</sup>, si pongono il problema delle relazioni fra arte e retorica: «fra comunicazioni visive, cioè, ed effetti psicologico-emozionali»; il luogo dove queste possibilità sono più misurabili è il teatro, o meglio lo spettacolo. Il discorso ha come precedenti il gruppo di pitture o disegni quattrocenteschi di spazi urbani in prospettiva e si prolunga poi nelle scelte teatrali, nel Genga e, con maggior rilievo, nel Peruzzi. È un discorso globale di cui il teatro rappresenta un polo di tensione: la prospettiva ad unico punto di fuga è la «forma simbolica» dell'organizzazione razionale del mondo. «La metafora del teatro diviene a sua volta metafora di un ordine che si identifica con un'idea della società»<sup>17</sup>. Si tenga presente l'uso celebrativo e simbolico della cultura prospettica che, da Niccolò V, fu costantemente perseguito in Roma.

Lo spazio è dunque presente nella festa come specifica forma espressiva e nella più alta espressione elaborata dalla cultura «ufficiale»: ciò che raffigura è la realtà idealizzata. La stessa cosa va detta per i luoghi dello spettacolo: possono essere le sale del palazzo, ma possibilmente rese più ricche e sfarzose, o il cortile o la piazza o la città. L'interagire di teatro e architettura pone il primato del teatro nei riguardi della progettazione di un modello sociale: nel teatro si realizza compiutamente, senza compromessi, l'assoluta identificazione di spazio reale e spazio prospettico, le architetture effimere della città trasfigurata non hanno limitazioni. E così il teatro influisce sullo sviluppo tipologico del cortile rinascimentale, come Chastel ha indicato<sup>18</sup>. I luoghi dello spettacolo possono essere molte-

mento, Bologna, Il Mulino, 1967; ma i rimandi dovrebbero estendersi agli studi di Chastel, Ackermann, Panofsky, ecc.

<sup>15</sup> J.S. Ackermann, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954, pp. 124-125.

<sup>16</sup> M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, cit., pp. 133-134.

<sup>17</sup> A. Corboz, *Marqueterie, théâtre et urbanisme dans l'Italie du XV<sup>e</sup> siècle*, in *Architecture, formes, fonctions*, Lausanne, 1964-1965, p. 98.

<sup>18</sup> A. Chastel, *Cortile et théâtre*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, cit., pp. 41-47. E inoltre «le strutture posticce con le quali le città vengono addobbate in occasione di feste o di ingressi imperiali, tendono a perpetuarsi nelle facciate delle case, come, ad esempio, nel raffaellesco palazzo Branconio, nel palazzo Spada a Roma, nel palazzo Bentivoglio a

plici ma, appena possibile, vengono decantati dalla realtà, li si rende ideali per potervi agire all'interno nella dimensione celebrativa e assolutizzante della festa.

Altro punto che caratterizza il porsi della festa come momento ideale della società (e in questo caso in modi più evidentemente politici) è lo sfarzo, il lusso, l'esibizione della ricchezza: è un dato costante e cosciente (lo abbiamo visto teorizzato dal de' Sommi) e che pertanto sembra essere uno dei dati primari della fruizione. Non c'è relatore che non sottolinei questo aspetto. Del resto i concetti di grandiosità, maestà, dignità e decoro, elaborati dall'Umanesimo, hanno la loro traduzione nel fasto o, per servirci dei termini del tempo, nella magnificenza (che è qualità non solo esteriore ed è un concetto di grande importanza per comprendere la società rinascimentale). Basta leggere uno dei molti trattati sulla magnificenza (fin da quello del Pontano) per comprendere comportamenti quali il mostrare i costumi da usare per una sola rappresentazione, le grandi spese (accuratamente annotate e fatte conoscere) fatte per un evento effimero, le costruzioni di notevole impegno che vengono distrutte, lo spettacolo, insomma, come il luogo privilegiato in cui la società celebra senza ostacoli o aggiustamenti i propri valori e i propri miti.

Ciò che entra a far parte della festa è naturalmente assai vario. Praticamente può esserci tutto e tutto acquista il valore di spettacolo proprio in rapporto al porsi della festa come celebrazione, rappresentazione di una società ideale; anche se le occasioni esterne che danno origine alla festa e le istituzioni celebrative si evolvono coagulando ed evidenziando alcune forme.

Il progressivo affermarsi della festa come espressione della cultura egemone si evidenzia nel progressivo scadere a un livello che oggi chiameremmo folclorico delle istituzioni festive che celebravano altre forme sociali: da un lato le sacre rappresentazioni, prime fra tutte, a Roma, quelle della Confraternita del Gonfalone, che sopravvivono con diverse interruzioni fino al 1539, con tentativi anche di aggiornamento (si ha una versione della *Passione* «reducta in tragedia», oltre alla versione fiorentineggiante del Dati); dall'altro, sempre a Roma, le feste di Agone e Testaccio, espressione del Co-

Ferrara, o in molti palazzi della Via Nuova a Genova» (M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, cit., p. 328). E da più parti si è riconosciuta l'esigenza di studiare, in termini di architettura, le temporanee costruzioni delle feste e i paesaggi urbani dipinti, in uno studio unitario quindi, che riconosca l'unitarietà della relativa problematica dell'operare artistico.

mune cittadino, sopravvivono e si aggiornano nelle forme, ma sono sempre piú «popolari». E diviene macroscopico il fenomeno della doppia fruizione degli spettacoli: i dotti che comprendono le allegorie e i testi, una fruizione soltanto visiva di chi, non addentro all'ermeneutica mitologica o ignaro di latino, non può concettualizzare ciò che vede né recepirne il contenuto. Non a caso i relatori si diffondono sempre piú nelle spiegazioni, mentre compaiono sempre piú frequentemente giudizi che elogiano il carattere spettacolare della festa malgrado la dichiarata incomprensione dei significati in essa contenuti.

In questa prospettiva (festa come il tempo dell'idealizzazione che la società fa di se stessa, proiettandosi in una dimensione eterna ed assoluta) il tentativo di recupero del teatro antico assume il ruolo di una rigorosa avanguardia: da Vitruvio e dalle indagini archeologiche nasce l'immagine di una architettura ideale e grandiosa che assolve a una precisa funzione di modello sociale («l'interpretazione dell'edificio teatrale antico nasce pertanto prima di tutto dall'immagine della classicità romana come produttrice di monumenti di grandiosa maestà e dalla determinazione della funzione che, in tale contesto, questo edificio doveva svolgere: il teatro è, prima di tutto, un luogo di raccolta per un popolo ideale, ordinatamente diviso nelle sue gerarchie; è il luogo di celebrazione dei fasti di questo popolo»<sup>19</sup>; si pone cioè il problema, l'esigenza di un edificio teatrale autonomo e specifico che, nell'organizzazione razionale della società, espliciti la sua precisa funzione di celebrarla. Ma è celebrazione, e piú ritualizzata, anche la rappresentazione di commedie in latino che l'Accademia Romana di Pomponio Leto introdusse dapprima presso gli accademici stessi (e prevaleva certo il lato pedagogico e commemorativo), ma che presto si diffuse nelle feste di una certa importanza, elemento tra gli altri, ma con tutto il peso della propria autorità culturale. Fenomeno transitorio ma rilevante e per la sua pregnanza e per la sua emblematicità di una forma culturale della società romana del Rinascimento.

La festa, dunque, come unità formalizzante del teatro rinascimentale, sistema plurimo di forme espressive in sé autonome, specchio della società che propone se stessa nella propria dimensione ideale, assolutizzandosi. È in questi anni che si viene formando quel

<sup>19</sup> C. Molinari, *Il teatro nella tradizione vitruviana: da Leon Battista Alberti a Daniele Barbaro*, in «Biblioteca Teatrale», n. 1, 1971, p. 30. E cfr. F. Cruciani, *Il teatro del Campidoglio*, cit.

modo di essere del teatro, quel modo di porsi dello spettacolo nella realtà del vissuto, che, in ambiti e sotto vesti diverse, si prolungherà per tutto il Barocco, quando la struttura formalizzante, il «tempo diverso» della festa, passerà dall'universo delle cose all'universo delle parole. Lo spettacolo si inserisce ormai in quella sorta di festa dei linguaggi che è la metafora. Nel 1654, nel *Cannocchiale aristotelico*, il Tesauro scrive<sup>20</sup>:

Tragedie, son Metafore rappresentanti attioni heroiche con habiti et voci e gesti et harmonia.

Comedie, son Metafore rappresentanti attioni dimestiche di gente bassa, per mezzo degli habiti, della voce e dell'attione.

Apparati et machine teatrali, son Metafore rappresentanti alcun luogo, o vero o fabuloso per mezzo d'apparenze, et mari ondegianti et selve mobili et corpi volanti.

## Dietro le origini del teatro rinascimentale

La fascinazione del teatro rinascimentale per gli studi contemporanei di teatro non è certo negli spettacoli ricostruiti e nemmeno negli elementi delle forme e dei mestieri di spettacolo che, una volta estrapolati, si pongono come costitutivi dell'istituzione teatrale. La fascinazione profonda è in un teatro che è situazione complessa di civiltà, che investe le molteplici prassi ambigue e contraddittorie del quotidiano, che esplode come avventura intellettuale.

La somma degli eventi del teatro rinascimentale e dei suoi elementi costitutivi non sono il teatro *del* Rinascimento; la quantità dei dati del teatro nel '400-'500 diventa teatro del Rinascimento nella qualità che di essi si sostanzia ma in cui non è racchiusa. Qui è la fascinazione: oltre l'evento c'è sempre il suo essere una origine, una invenzione, una definizione e dichiarazione del possibile, un rimandare ad altro, una complessità che nasce e si proietta in una globalità; il progetto non si esaurisce nel fatto, la tradizione vive nel suo essere cercata, l'uomo non è riconoscibile solo dalla sua opera ma questa è una parzialità del suo essere culturale. Il teatro è sempre, nel Rinascimento, una espressione e una fondazione di cultura. Il teatro del Rinascimento è, in qualche modo, sempre «altrove», nella globalità che è nell'insieme «festa» e che è tutta nelle singole parti.

Perché, in definitiva, come la cultura teatrale è condizione necessaria ma non sufficiente per gli eventi di spettacolo, così gli

<sup>20</sup> Cito dall'edizione veneziana del 1702 (p. 444).

spettacoli sono condizione necessaria ma non sufficiente per la cultura teatrale. Nello studio del teatro del Rinascimento questo si traduce nell'evidenza di una insopprimibile dialettica tra visioni e fatti, urgenze del possibile e ridimensionamento del reale, tra ideologia e filologia; dialettica che è nella storia ed è — meglio se consapevole e consapevolmente usata — nella storiografia.

Di qui nasce una tensione interna agli studi sul teatro *del* Rinascimento che spinge ad indagare la molteplicità dei fatti e, contestualmente, la loro «origine» nella civiltà culturale di cui sono espressione; le «origini» non sono però i precedenti, ché il teatro del Rinascimento esiste là dove i materiali della cultura si omogeneizzano in qualità differente, in salti di valore, in un insieme di cui non danno ragione i componenti. Le «origini» sono in una fondazione culturale, in modelli progettuali, in visioni e fantasie vissute come realtà possibili, in immagini forti che si consolidano come attrezzature mentali. Quella cultura gotico-umanista, quel «Quattrocento» che gli studiosi del teatro del Rinascimento sono continuamente indotti a investigare per capire lo spettacolo cinquecentesco, sembra essere una realtà del Rinascimento, un luogo del teatro che esiste nel pensiero prima che nella prassi, una sorta di orizzonte di attesa che le prassi indicano e in base al quale vengono pensate e fruite.

In questo spirito e in questa prospettiva propongo tre punti di riflessione sul teatro del Rinascimento, nella cui elaborazione sono appena agli inizi: non conclusioni, quindi, ma momenti propositivi.

La variante più tipica dallo spettacolo processionale del Rinascimento è il trionfo. Lo scarto dallo spettacolo «gotico» non è negli elementi costitutivi, il corteo da un lato e l'addobbo della città dall'altro; è nelle forme, tra vesti e allegorie e immagini, tra archi e trasformazioni urbane. La somma delle citazioni dall'antico costruisce una diversa qualità dello spettacolo processionale; e c'è in questo una unità di fondo nelle diverse culture che assumono i «trionfi» (romana e lombarda, veneta o fiorentina, estense o aragonese). L'«origine» sembra essere una esperienza della fantasia, una visione sperimentale e fondante cui si rapportano possibilità e realizzazioni, che fa del corteo processionale una summa delle valenze e degli elementi di spettacolo, tra pratiche «romanze» e conoscenze ripetute dall'antico.

È nella ricostruzione filologica dell'antica Roma, vissuta con passione dagli umanisti del '400 e diventata base comune e diffusa di ogni cultura coeva, che troviamo l'«immagine forte» della *machina* trionfale. Nella *Roma Triumphans* (scritta tra il 1454 e il 1459, edita



nel 1511 e tradotta in italiano nel 1544: un secolo di presenza nella cultura) Flavio Biondo propone l'antico come modello per il presente, narrando distesamente nel l. X i diversi modi dei trionfi romani, non partitamente ma unificandoli tutti in una sorta di trionfo tipico, esplicitamente composto «in guisa che paia ch'oggi aponto si vegga trionfare in Roma», «ordito di parole e d'inchiostro» (cito dalla traduzione italiana).

Il trionfo ha inizio con le feste ricevute di luogo in luogo nell'avvicinarsi a Roma, dove, prima di entrare, la «pompa del trionfo» si pone in ordine in una zona (il «territorio trionfale») che Biondo individua; e poi entra da una porta predeterminata e segue un percorso prefissato (la via trionfale, ricostruita dal Biondo) fino al tempio di Giove sul Campidoglio.

La descrizione si sviluppa narrando una delle componenti dello spettacolo trionfale, nel suo livello più alto, l'ornamento della città: il percorso avviene per strade addobbate da entrambi i lati con tende e alloro; sui due lati si costruivano tavolati per assistere comodamente seduti allo sfilare del trionfo e allo stesso scopo si attrezzavano e si adornavano tetti e finestre; il popolo indossava le vesti più ricche, i templi erano aperti e adornati, si bruciavano ovunque profumi e gran numero di ufficiali con bastoni dorati tenevano la strada sgombra e in ordine.

[...]

Vi si portavano vari tipi di animali con diverse stoffe ornati e ricchi erano gli abiti dei guidatori e perfino quelli dei prigionieri (rispetto cioè non alla qualità loro ma a quella della festa). Vi si conducevano «le fabbriche grandi de le machine e de' pegmati». Biondo li paragona ai carri e agli edifici della processione fiorentina di S. Giovanni Battista (ma nota che i portatori erano vestiti riccamente «e non così alla grossa come usano oggi in Fiorenza»).

I pegmati erano «arbori artificiosi», alti circa una casa di tre piani: su una tavola quadrata di 10 piedi per lato era fissato un altissimo palo con in cima tre rami di ferro che si dividevano in rami dorati con fronde d'oro e d'argento; in mezzo c'erano nidi (di cuoio e di pelli, colorati) in cui erano messi bambini di due o tre anni che ripetevano a modo loro — con gran spasso degli spettatori — quanto un maestro nascosto tra le fronde suggeriva.

Tra i pegmati, tutti diversi, erano portate altre «machine» con sopra «vari simulacri di battaglie» (coloritamente narrate dal Biondo); e seguivano i trofei: «molte cose meravigliose andavano avanti o seguivano a le dette machine e pegmati».

Nonostante gli impacci delle macchine la «pompa» procedeva ordinatamente con in testa i pontefici, i sacerdoti, «le altre persone reli-

giose e sacre», (e il Biondo enuncia una serie di somiglianze con i tempi moderni e le processioni religiose: il punto di partenza del trionfo era dove ora è il Vaticano, i particolari delle vesti sono simili a quelle dei cardinali; il trionfo romano come modello sfuma nell'ipotesi di un trionfo cristiano e contemporaneo). Seguiva la moltitudine dei sacerdoti dei vari templi e dei loro seguaci, «come sono nel tempo nostro le compagnie e le confratarie», tutti cantando e dicendo vari versi ai loro dèi «che a punto mi pare ora vederli e sentirgli a le orecchie».

Questo trionfo-archetipo diventa nel Biondo il luogo in cui convergono i diversi spettacoli conosciuti, in una summa che la festa rinascimentale conoscerà nella sua specifica concretezza: «ogni ordine di sacerdoti, ogni confratria e ogni compagnia, di mano in mano che conducevano le machine e i pegmati, aveva ciascuna gli suoi istrioni, i suoi simphoniaci, i suoi pantomimi, mediante i quali era l'un collegio diverso da l'altro».

Il quadro degli istrioni-buffoni è di grande rilievo, e narrato con gusto divertito, a costruire un affresco vivace e ricco di particolari (tra idea classica e pratiche «romanze»).

[...]

Alla luce di questo trionfo-archetipo affrescato nella sua storia dal Biondo nella metà del Quattrocento si può immaginare più viva e concreta la visione che guida il progetto e la narrazione delle entrate e dei possessi, dei cortei processionali da quelli fiorentini di San Giovanni Battista e poi dei trionfi medicei a quelli sempre più «classiceggianti» di Agone e Testaccio, a quelli vari inerenti le diverse occasioni celebrative; e forse il modo intero della festa rinascimentale. Non intendo proporre una sorta di modello primo da cui sarebbero derivati gli eventi e rispetto al quale i singoli «trionfi» vadano confrontati per quel che lo seguono e quel che se ne discostano; più semplicemente parlo in senso stretto di «immagini forti», visioni e modelli di una cultura che sono un modo di pensare e fruire teatro.

È un processo che può essere applicato ad altri aspetti del teatro del Rinascimento.

L'«origine» della commedia classica del Rinascimento non è nella drammaturgia precedente e coeva ed è certo troppo poco rifarsi alla sola imitazione di Plauto. Per di più la commedia del Rinascimento è subito «compiuta» (Ariosto, Bibbiena, Machiavelli), è subito «modello»: non soppianta del tutto le altre pratiche drammaturgiche (e saranno da studiare le situazioni di convergenza tra queste e il mo-

dello classico nella grandissima e misconosciuta produzione drammaturgica fino alla metà del '500); e non vi si relaziona. La rivoluzione antropologica di cui l'invenzione della commedia è segnale e di cui si parla con sempre maggiore insistenza resta oscura in questo suo nascere all'improvviso (o al massimo da un remoto passato). Credo che si debba porre in opera uno studio che oltrepassi il genere commedia e prenda in considerazione la scrittura rappresentativa nelle sue diverse forme come oggetto unitario di indagine; e va tenuto presente come la commedia viva nella complessità del suo essere fruita con gli intermezzi e del suo essere una parte della festa. Ma soprattutto credo che si possa assumere consapevolezza di una origine anomala della commedia: la «narrazione» del testo ha i suoi antecedenti conoscibili e questo non è eccezionale; la sua forma (regole, sensi, tecniche) le preesiste e questo sí, è eccezionale. Quando ancora si pensa all'edificio teatrale e alla scena senza ben sapere che cosa vi si facesse, quando si parla dei testi di Terenzio letti (e non rappresentati), quando la prassi è la molteplicità narrativa delle sacre rappresentazioni e delle ecloghe allegoriche, in questo periodo tutti leggono di come si debba recitare e quanti personaggi possano essere in scena: il commento di Donato a Terenzio è per lunga tradizione testo culturale di base; si dividono in atti le commedie di Plauto.

L'involucro formale della commedia è una presenza culturale, nel Rinascimento, prima e indipendentemente dallo scrivere commedie: cosa può significare questo per la scrittura drammaturgica che nasce per la rappresentazione? Forse si dovrebbe restituire il giusto peso alla grande diffusione e alla più o meno occulta influenza dei *Familiaria Praenotamenta* di Jodoco Badio, in cui si coagula l'idea drammaturgica nella linea Orazio e Terenzio-Donato-Evanzio. Premessi alle edizioni terenziane (forse già nel 1500, certo in quella di Lione del 1502, rivisti per l'edizione del 1504 e riprodotti in molte altre edizioni a partire da quella del 1505), conosciuti dagli umanisti, i *Praenotamenta* hanno una presenza media difficile da valutare ma certo assai ampia. Un esempio per più versi emblematico: un drammaturgo spagnolo, Bartolomé de Torres Naharro, nei primi anni del Cinquecento ha rappresentato sue commedie a Roma (la *Trophaea*, la *Soldadesca* e la *Tinellaria* sono anche ambientate a Roma; la *Jacinta* del 1514-15 è un trionfo in cui la signora Divina è con probabilità Isabella d'Este, a Roma in quegli anni e festeggiatissima) e le ha pubblicate tutte insieme a Napoli col titolo comprensivo di *Propalladia*; nel proemio a questa raccolta discute cosa sia commedia e quali i suoi generi, della divisione in atti e della funzione degli intermezzi, parla del decoro del rappresentare e propone la distinzione

di fondo tra commedia «a notizia» su cose conosciute e reali, e commedia «a fantasia», su cose fantastiche e finte (nell'ambito del verisimile). Sono solo enunciazioni brevemente espresse, però sono riportabili passo per passo appunto ai *Praenotamenta* del Badio (vedi le note del Gillet nell'edizione della *Propalladia*, Pennsylvania 1951, in particolare al vol. III). L'attenzione al Badio e il riprendere l'uso di Donato possono forse aiutarci a ricostruire una immagine forte della drammaturgia per gli uomini del Rinascimento, non per quanto attiene alla fabula ma soprattutto nel suo definirsi in quanto struttura formale, come «machina»; e nel modello drammaturgico andrebbe analizzato il suo essere microcosmo del macrocosmo «festa». La commedia non si relaziona solo alla serie delle commedie ma si struttura nella relazione con la festa e riproduce al suo interno e nei suoi modi l'esterno festivo per cui solo nasce e di cui risponde. La festa non ne è semplicemente il contesto: ne è la ragion d'essere e la motivazione profonda. E allora la scrittura drammaturgica assume in sé tendenzialmente il senso e i valori che sono nella festa.

La necessaria complessità dell'oggetto di studio si evidenzia a proposito dello spazio.

La scena rinascimentale è la prospettiva urbana ed insieme la restituzione della scena antica. Sulla unità profonda di queste ricerche apparentemente diverse cominciamo ad avere idee più chiare (anche se il lavoro di documentazione e di analisi è ancora molto carente) e mi riferisco in particolare a quanto emerge da *Il teatro e la città* di Zorzi, da *Teatri prima del teatro* di Ruffini e dal mio *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*. Dietro le origini della scena rinascimentale c'è però una immagine forte della scena e in questa zona andrebbero sviluppati certi confronti. Non si dovrebbe limitare la «cornice» del nostro sguardo alla prospettiva urbana ma la si dovrebbe allargare a comprendervi almeno anche lo zoccolo del palco: si può partire con le suggestioni offerte dall'articolato zoccolo del palco nella prospettiva teatrale di Bastiano da Sangallo datata intorno al 1535 (riprodotta nel citato libro di Zorzi, fig. 56, e da lui connessa alla messa in scena del *Commodo* del Landi) con scale e piattaforme e fori che, al di là del possibile uso, hanno in sé presenza visiva, forza di immagine voluta e curata; e guardare quindi nell'insieme i due livelli creati della scena, la prospettiva urbana e la fronte architettonica dello zoccolo. Si può ricordare come questa zona sotto la scena sia presente nei due modi diversi della scena comica e della scena tragica nel Serlio, ma anche nei pannelli di casa Strozzi (questi ultimi sono connessi da Zorzi, p. 15 del volume ci-

tato, allo zoccolo degli affreschi di Schifanoia). E si può guardare, con attribuzione di valore, ai due livelli della piazza nella prospettiva urbana del pannello di Baltimora e ricordare i due livelli presenti nella prospettiva scenica del Peruzzi di Stoccolma (e della copia senese). Se ne può sviluppare un confronto con la tipologia della ricostruzione della scena antica, legando la zona superiore «di qualificazione» al piano alto con la prospettiva urbana e la zona inferiore d'uso allo zoccolo articolato del palco, con l'inserito assai rilevante e da sviluppare del podio-pulpito-(proscenio). Si può ripensare così l'insieme scena-zoccolo del «Teatro della Passione» di Velletri, fino all'evidente analogia con le incisioni di Geofroy Tory per il Terenzio di Lione del 1614 (fig. VIII in *Le lieu théâtral à la Renaissance*). E molte altre se ne affollano dall'iconografia della scena rinascimentale. Si può allora riprendere con significato l'immagine archetipica proposta da Flavio Biondo nella *Roma Instaurata* (1444-46) con la scena fatta perché vi recitassero i poeti comici o tragici con l'aggiunta poi delle azioni mimiche dei pantomimi nell'orchestra; e rivedere, per esempio, il trattato del Prisciani il quale, per le tre forme di scena vitruviane, dice che erano fatte perché vi si «exercitino tre facte di poeti» (corsivo mio). Una zona dell'immagine qualificante, una zona emblematica della «lettura», una zona dell'azione: le tre zone si strutturano in livelli che sviluppano funzionalità e articolazione di visione. Questa è l'«immagine forte» che sostanzia modelli e realizzazioni della scena. Per comprenderla è necessario far interagire le diverse fonti documentarie, rendersi conto del loro essere pervenute in quanto di rilievo, cioè eccezionali, comprendere di dover integrare la loro parzialità; occorre vedere in prospettiva utile il modo «ritagliato» in cui il dato documentario (soprattutto iconografico) ci è pervenuto e riflettere sulle parzialità delle ricostruzioni storiche. La prospettiva urbana è il dato più trasmesso per la sua eccezionalità, ma fa parte di un insieme articolato con il proscenio e con lo zoccolo.

L'«immagine forte» dei diversi livelli (e funzioni) può aiutarci a investire i dati filologici di valori ideologici.

Per lo studio del teatro del Rinascimento uno dei temi centrali — che Zorzi ha affrontato ne *Il teatro e la città* — è la genesi della scena rinascimentale come idea e come immagine, prima delle sue realizzazioni e modificazioni. In questa storia, intricata e contraddittoria, ha rilevato la presenza distinta ma interrelata di due componenti: la pratica scenica «romanza» e la tradizione classicista e pseudovitruviana. La prima indica l'insieme della cultura curtense

nella troppo sottovalutata diffusione gotico-umanistica, di lunga e profonda e ramificata diffusione; la seconda comprende il recupero della tradizione classica e la definizione del modello «teatro» e nasce egemonica sia per qualità sia perché da subito si pone e si propone come la sola che sia espressione riconosciuta della cultura.

Nella convergenza (compresenza e dialettica) di questa coppia oppositiva avviene l'«invenzione» del teatro. Ma, per l'appunto, non in modi univoci e progressivi, non una sola volta e per tutte, né come sempre migliore realizzazione e comprensione del modello da verificare in una sorta di metastorica necessità teleologica; e neppure come successiva definizione attraverso esperienze ed eventi parzialmente «giusti» e parzialmente «sbagliati». Si potrebbe dire, in modo lapalissiano, che il teatro del Rinascimento, quando nasce, non esiste ancora. O meglio che nasce e si definisce in e da una cultura complessa. Eppure il teatro *del* Rinascimento, come categoria culturale e non come insieme di eventi, ha come caratteristica di avere all'origine (prima e al di là delle sue concretizzazioni) delle visioni guida, delle fantasie operative, delle immagini forti, che rendono vere nella conoscenza dell'antico le proprie progettualità e fondano l'esperienza di un presente della tradizione nel suo essere inventata.