

## II. Storia e storiografia

### 1. Semiotica e storia del teatro

Più che di semiotica e storia del teatro bisognerebbe parlare di semiotica *vs* storia del teatro. In effetti, fino ad oggi, fra queste due aree disciplinari c'è stato un vero e proprio non-rapporto, vale a dire un rapporto fatto soprattutto, se non soltanto, di sospetto e diffidenza reciproci. Per convincersi della particolarità di questa situazione negativa è sufficiente pensare alle differenti condizioni di collaborazione che è stato possibile instaurare, al di là di resistenze e difficoltà ben note, fra semiologi e storici-filologi in letteratura o negli studi sulle arti visive.

Le ragioni dell'incontro mancato fra la semiotica e la storia del teatro sono numerose ma, a mio parere, ruotano tutte intorno a una principale: la condizione di grave ritardo metodologico nella quale versano tuttora gli studi teatrali (non soltanto in Italia, anzi, per molti versi, più all'estero che da noi) e la complessiva mancanza d'interesse da parte degli storici del teatro per le questioni d'ordine teorico generale. Questo ritardo e questo disinteresse hanno prodotto un doppio effetto negativo sulla storia del teatro, isolandola non solo in rapporto alle scienze umane, e alle altre nuove discipline emergenti (si pensi, per esempio, alle analoghe difficoltà che hanno caratterizzato fino ad oggi il rapporto teatro-sociologia),<sup>1</sup> ma anche nei confronti della storiografia generale e del profondo rinnovamento metodologico che essa ha promosso nel corso degli ultimi cinquant'anni. Questo doppio isolamento non ha potuto far altro che aggravare quella che Meldolesi (1984, 105) chiama la « malattia ambientale » degli studi storico-teatrali, e cioè il *settorialismo*, per colpa del quale « si dimentica che ogni storia particolare deve essere coltivata, all'interno dei suoi confini (per altro poco delimitabili), come una storia globale ».<sup>2</sup>

È evidente come fosse possibile solo un dialogo fra sordi tra questa storia del teatro e il discorso semiologico che emerge nel corso degli anni cinquanta e che, nel decennio successivo, comincia a interessarsi al teatro (sulla base, tutta-

<sup>1</sup> Si veda, in questo volume, il capitolo « Sociologia ».

<sup>2</sup> Ma quella contro il settorialismo è, ovviamente, lamentela ricorrente presso i fautori di una nuova storia del teatro. Si leggano, ad esempio, le riflessioni fatte da Ludovico Zorzi, verso la fine degli anni settanta, a proposito dell'isolamento degli studi teatrali rispetto alle scienze umane, e al « radicale mutamento dell'analisi storico-scientifica »

intervenuto per merito loro nel corso del secolo, e a proposito della tendenza (che è poi un peccato d'origine della *Theaterwissenschaft* tedesca di Max Hermann e compagni) a smembrare la storia del teatro in tante « piccole storie separate » (drammaturgia, scenografia, recitazione, pubblico ecc.), perdendo così di vista una considerazione unitaria del fenomeno teatro nella sua globalità (cfr. Lapini, 1985, 30-32).

via — non va dimenticato — di importanti precedenti, russi e praghensi), tanto di più in quanto la semiotica esibiva, all'epoca, una diffidenza sicuramente eccessiva e riduttiva per la dimensione diacronica.<sup>3</sup> E il dialogo fra sordi è continuato anche negli anni sessanta e settanta, durante i quali abbiamo assistito al configurarsi di un vero e proprio approccio semiotico al teatro e al suo passaggio da una necessaria fase iniziale, consacrata in prevalenza alla descrizione tassonomica dei *segni* teatrali, a una fase più matura, che è stata chiamata (da chi scrive) « analisi testuale dello spettacolo teatrale » (cfr. De Marinis, 1982a) e nella quale l'oggetto teorico centrale non è più il segno ma il *testo* teatrale, o meglio il ' testo spettacolare ', intendendo con questo termine lo spettacolo considerato come un testo, una tessitura o trama di elementi espressivi, eterogenei e multidimensionali (siamo insomma vicini alla etimologia stessa della parola ' testo ').

Insisto: niente di più facile che spiegare questo lungo e reciproco *fin de non recevoir*. In effetti, da un lato, gli studi teatrali apparivano in quegli anni sempre più rinchiusi nella loro ostilità pregiudiziale verso i metodi formalisti e strutturalisti allora prevalenti nella ricerca semiotica, e per giunta spesso sembravano ancora poco disposti a sostituire il testo letterario drammatico con lo spettacolo (la messa in scena) in quanto oggetto teorico centrale di una *Theaterwissenschaft*; dall'altro lato, la semiotica del teatro, con la sua proposta di una analisi testuale dello spettacolo, stava elaborando una teoria forse più adeguata agli eventi teatrali contemporanei, in presenza, che a quelli del passato, a proposito dei quali permanevano problemi metodologici molto seri, riguardanti in primo luogo le modalità per la ricostituzione di un testo spettacolare scomparso, assente.

Oggi, e già da qualche tempo, mi sembra che la situazione stia cominciando a cambiare in senso positivo, anche se perdurano equivoci, malintesi e ostilità reciproche. Ma la stessa esistenza di un certo numero di lavori di semiologia storica del teatro, o, se si preferisce, di studi storici sul teatro semiologicamente orientati, costituisce la prova migliore che il dialogo, fin qui eluso, è incominciato o che, quantomeno, è iniziata una marcia di mutuo avvicinamento la quale potrebbe svilupparsi ancor più proficuamente nel futuro. Lo scopo principale di una collaborazione fra semiologi e storici nello studio dei fatti teatrali dovrebbe essere — a mio parere — quello di fornirsi un vicendevole aiuto a sbarazzarsi dei vizi ideologici e delle carenze metodologiche rispettive. E quindi, sia chiaro, anche di quelli della semiotica, e in particolare della semiotica del teatro. Tuttavia, spero che nessuno vorrà accusarmi di partito preso se sostengo che vizi ideologici e carenze metodologiche risultano particolarmente seri nel caso della storiografia teatrale, dove essi rappresentano al tempo stesso gli effetti e le cause dell'isolamento culturale, ogni giorno più grave, che, come ho già detto, separa questa disciplina non soltanto dalle altre scienze umane e sociali ma anche dalla storia generale e dagli storici tout court.

<sup>3</sup> Si legga, in questo volume, il capitolo « Semiotica ».

2. *Cabier de doléances*

In effetti, ancora oggi gli studi teatrali risultano troppo spesso dominati da una sorta di incoscienza metodologica ovvero, se si vuole, da una metodologia incosciente, fondata su di una concezione ingenuamente realistica del fatto teatrale (considerato alla stregua di un'entità materiale esistente in sé e per sé) e su di una specie di feticismo del documento (visto, e comunque utilizzato, come un 'dato' naturale, neutro, obiettivo). E se qui è facile denunciare un retaggio tardopositivistico, ugualmente agevole è riconoscere l'eredità dell'altra matrice filosofica della storiografia dello spettacolo, quella idealistica, nelle persistenti tentazioni verso categorizzazioni aprioristiche e astratte. A tale proposito è forse il caso di ricordare che tanto la storiografia positivista quanto quella neo-idealistica — pur antitetiche, ovviamente, su molti altri punti —<sup>4</sup> hanno sempre concordato su di una concezione evolutivo-deterministica della storia del teatro. Ed è all'evoluzionismo che vanno appunto addebitati tutti i difetti di fondo degli studi teatrali; in particolare:

a. il finalismo, ovvero la tendenza teleologica a valutare i fenomeni teatrali principalmente sulla base di ciò che essi diventeranno soltanto in seguito, costringendo così, e spesso snaturando, ogni evento — per di più smembrato nei suoi componenti — all'interno della storia evolutiva dei singoli 'generi': si pensi, per due esempi di clamorosa evidenza e appartenenti entrambi non a caso a uno stesso momento storico, alle esperienze scenografiche della prima metà del Cinquecento in Italia, lette invariabilmente come anticipazioni, preannunci, manifestazioni embrionali ecc. ecc., della scena prospettica, e cioè del 'genere' che prevarrà (soltanto) a partire dalla seconda metà di quel secolo; oppure ai rapporti testo drammatico/rappresentazione, nel teatro del Rinascimento, visti quasi sempre nei termini di quel rapporto di subordinazione (funzionalizzazione) della scena al testo che invece si affermerà solo molto tempo dopo;<sup>5</sup>

b. la tendenza, strettamente collegata alla prima, a studiare e a interpretare i fatti teatrali sulla base di categorie rigide e restrittive, derivanti dall'arbitraria ipostatuazione metastorica delle caratteristiche di un certa, limitata sottoclasse di quei fatti: è il caso, in particolare, della 'messa in scena drammatica', con

<sup>4</sup> Si vedano, ad esempio, le critiche di un Apollonio all'« enciclopedismo documentario » (Apollonio, 1938, 6) e l'opposta insistenza di un Toschi sulla « realtà dei fatti » (Toschi, 1955, 23-4).

<sup>5</sup> Gli studi sul teatro religioso medievale offrono un altro vistoso esempio — fra i tanti possibili — delle conseguenze dell'evoluzionismo: tutto il complesso fenomeno altomedievale del cosiddetto « dramma liturgico » è stato indagato per lungo tempo, e sostanzialmente fino ad oggi, in base a categorie ideologiche ed estetiche ad esso estranee, partendo dal presupposto, teleologico appunto, che già di teatro doveva per forza

trattarsi dal momento che teatro sarebbe diventato in seguito, a partire dal XII-XIII secolo (cfr., in proposito, il fondamentale lavoro di Drumbé, 1980, e ora, anche sulla sua scia, Allegri, 1988). Cruciani ha parlato in proposito di un « singolare effetto di paralasse »: « lo sguardo vede su una stessa linea punti diversamente posti nello spazio; e ne è ossessionato a tal segno da dover ricostruire allineamenti dovunque, cercando unità teoretiche e ricercando nel passato non quel diverso (o quei diversi) di cui il presente assume la tradizione, bensì ciò che è ridotto a essere uguale » (Cruciani, 1984, 685).

il testo in funzione di elemento centrale e fondante (*arché* e *telos*, in termini aristotelici), troppo spesso assunta a categoria metafisica e identificata tout court con il Teatro, quando invece è ormai ben noto che essa non emerge in modo esplicito, sul piano teorico, prima del XVIII secolo e diventa pienamente operativa, nella prassi scenica, soltanto nel corso del Novecento, paradossalmente proprio grazie all'azione della regia (cfr. Taviani, 1982a).<sup>6</sup>

Il fatto che, a dispetto di questi gravi limiti,<sup>7</sup> la storiografia teatrale sia riuscita a produrre spesso — soprattutto in passato — dei lavori notevoli, e talvolta fondamentali, non deve sorprendere, naturalmente. Oggi, tuttavia, tali limiti costituiscono un ostacolo troppo grave alla rottura dell'isolamento scientifico già più volte ricordato e rappresentano forse un rischio serio per la sopravvivenza stessa della disciplina. E ciò tanto di più in quanto la sacrosanta esigenza di superarli, in specie per quanto riguarda il realismo ingenuo, ha talvolta spinto alcuni all'estremo opposto, sulle posizioni, altrettanto funeste scientificamente, di un relativismo radicale: cosicché, per esempio, una salutare demistificazione delle illusioni oggettiviste in materia di ricostruzione degli eventi teatrali del passato si è trasformata spesso, e illegittimamente, a mio parere, in una sorta di (mediocre) *metafisica dell'assenza* dello spettacolo e della sua irrecuperabilità. Parlando in generale, il relativismo radicale rischia infatti — a dispetto dell'ottica microanalitica e dell'istanza di scientificità — di far ricadere il lavoro dello storico contemporaneo in quella stessa « storia narrativa » a cui metteva capo — pur provenendo dalla direzione opposta — la vecchia storiografia detta « storia di trattati-e-battaglie ».<sup>8</sup> E riserve analoghe

<sup>6</sup> È circostanza troppo nota, per doversi insistere ancora, che questa ipostatizzazione della messa in scena drammatica come Teatro ha poi provocato la 'riduzione' della storia del teatro a storia della letteratura drammatica, riduzione fondata su un duplice argomento, teorico (il testo come unico elemento *essenziale* del fatto teatrale) e storiografico (il testo come unico elemento *persistente* e dunque come unica fonte attendibile d'informazioni sul teatro).

<sup>7</sup> Si tratta dei limiti che riguardano più da vicino l'oggetto del nostro discorso. Ma ovviamente se ne potrebbero mettere in luce molti altri, tutti connessi a quelli citati, come la già ricordata tendenza a smembrare l'oggetto teatro in storie parziali separate e come, soprattutto e prima di tutto, la perdurante mancanza di uno statuto disciplinare autonomo e specifico per studi teatrali costretti, ancora oggi, nelle *dépendences* della storia della letteratura e della storia dell'arte.

<sup>8</sup> Il dibattito, spesso molto acceso, che ha impegnato gli storici negli ultimi anni, vedendoli divisi tra fautori della microstoria e seguaci della storia socio-politica, tra teorici dell'*événementiel* e teorici della *longue durée*, al di là delle occasioni specifiche delle discussioni, ha senza dubbio avuto alla sua

base, come questione fondamentale, la crisi della razionalità 'classica' e dei metodi scientifici che si fondevano su di essa, anche in storia, con la conseguente proliferazione di tentazioni relativistiche e, talvolta, nichilistiche. Se, sul piano del dibattito epistemologico generale, si possono richiamare al riguardo le ben note posizioni di Feyerabend, tendenti da ultimo a negare l'esistenza di differenze sostanziali fra scienza e arte, fra ricerca scientifica e ricerca artistica (v. Feyerabend, 1984), in campo storico risulta particolarmente significativa la polemica a proposito dei rapporti fra storia e narrazione e del ricomparire di posizioni in favore della cosiddetta « storia narrativa » (cfr. ad esempio Stone, 1979). Riguardo a quest'ultima, di cui qualcuno tempo fa aveva diagnosticato « il tramonto forse definitivo » (Furet, 1975, 86), mi limiterò a sottoscrivere integralmente quanto ha avuto occasione di osservare con grande equilibrio Carlo Ginzburg nella prefazione all'ed. italiana di *Il ritorno di Martin Guerre* di Natalie Zemon Davis: « Oggi l'insistenza sulla dimensione narrativa della storiografia (di qualunque storiografia, anche se in misura diversa) si accompagna, come si è visto, ad atteggiamenti relativistici che tendono ad annullare di fatto ogni distinzione

potrebbero essere avanzate nei confronti di certe posizioni anticategorizzanti e anticoncettuali in cui si estremizzano, talvolta, le giuste critiche contro l'abuso di definizioni astratte e aprioristiche e contro un'utilizzazione puramente metaforica dei concetti teatrali (cfr. ad esempio, il già citato Cruciani, 1984).

Schivare gli scogli opposti, e ugualmente pericolosi, del feticismo dei fatti e della metafisica dell'assenza, proporre a tal fine un approccio storico-semiologico (o di semiotica storica)<sup>9</sup> che chiamerò — come ho già fatto altrove (De Marinis, 1982a; 1982b) — « analisi contestuale dei fatti teatrali » e che dovrebbe diventare il luogo elettivo per l'incontro e una più proficua collaborazione fra semiotica e storia del teatro: ecco gli obiettivi (certo molto, forse troppo ambiziosi) delle pagine che seguono, obiettivi che si cercherà di definire attraverso la messa a fuoco di una questione sicuramente decisiva in proposito, quella riguardante lo statuto teorico dei documenti teatrali e le modalità della loro utilizzazione nell'analisi contestuale.

### 3. Documento/monumento

Se la concezione ingenuamente realistica del fatto teatrale può considerarsi ormai tramontata nel complesso (anche grazie alla decisiva rottura epistemologica operata, al riguardo, dalla storiografia francese delle « Annales » con la sua ridefinizione del fatto storico come oggetto costruito dallo studioso),<sup>10</sup> non possiamo dire altrettanto per quel che riguarda un certo, persistente feticismo documentario, che rischia oggi di rientrare dalla finestra, dopo essere stato cacciato dalla porta, e paradossalmente proprio per effetto della radicale, anche se per altro legittima, riformulazione della storia del teatro nei termini di una storia dei documenti *sul* teatro, dove « i documenti [...] sono, in realtà, non il documento dell'oggetto della ricerca, ma l'oggetto stesso » (Taviani, 1982b, 8).<sup>11</sup>

tra *fiction* e *history*, tra narrazioni fantastiche e narrazioni con pretese di verità. Contro queste tendenze va sottolineato invece che una maggiore consapevolezza della dimensione narrativa non implica un'attenuazione delle possibilità conoscitive della storiografia ma, al contrario, una loro intensificazione » (Ginzburg, 1985, 145).

<sup>9</sup> Un approccio, questo, auspicato ad esempio da Mario Apollonio, in uno dei suoi ultimi lavori, a proposito della recitazione degli attori della Commedia dell'arte (cfr., in questo volume, il capitolo « La recitazione nella Commedia dell'arte »).

<sup>10</sup> Scrive Lucien Febvre, fondatore insieme a Marc Bloch delle « Annales », nella lezione inaugurale al Collège de France nel dicembre 1933: « Il fatto in sé, questo preteso atomo della storia, dove mai lo andremo a prendere? È un fatto, l'assassinio di Enrico IV per mano di Ravallac? Lo si analizza, lo si scompone nei suoi elementi, gli uni materiali, gli altri spirituali, risultato

combinato di leggi generali, di circostanze particolari di tempo e di luogo, infine di circostanze proprie a ciascun individuo, noto o ignoto, che svolge nella tragedia una parte: come presto vedremo dividersi, scomporsi, dissociarsi in un complicato intrico... *Non dato, ma creato dallo storico* — e quante volte? *Inventato e fabbricato per mezzo di congetture*, per mezzo di un lavoro delicato e appassionato » (Febvre, 1933, 73; i corsivi sono miei).

<sup>11</sup> Questa riformulazione (che ovviamente affonda le sue radici nella metodologia della scuola storico-positivista) è già sostanzialmente operante nel lavoro storiografico e nelle teorizzazioni di studiosi come Cesare Molinari, Ferruccio Marotti e Ludovico Zorzi fin dagli anni sessanta (cfr., in particolare, Molinari, 1964, 63; e Marotti, 1973, 36) e appare definita e praticata in maniera sempre più esplicita, dalla fine degli anni settanta, nelle ricerche dei principali esponenti della nuova generazione di storici del teatro

Ora, per scongiurare il rischio della riabilitazione di una mai del tutto sopita idolatria documentaria, è necessario che la nuova storiografia teatrale proceda (come in effetti sta facendo in alcuni casi, fra cui quelli appena citati) a una rigorosa riconsiderazione epistemologica dello statuto teorico del documento, nella direzione già indicata da studiosi quali Foucault, Le Goff, Zumthor e altri, con la loro critica del *documento-monumento*.<sup>12</sup> Solo in questo modo sarà possibile evitare sia il pericolo, già richiamato, di riedizioni più o meno aggiornate del vecchio oggettivismo positivista, passivamente fiducioso in una presunta verità del dato, sia quello opposto dello scetticismo integrale inalterato dai metafisici dell'assenza e della differenza. Si tratta, in altri termini, di passare da una concezione del documento come entità naturale, preesistente all'analisi, a una sua ridefinizione — per citare Prieto (1975) — come « oggetto di conoscenza » (o « di cultura ») 'costruito' in quanto tale dallo storico.<sup>13</sup>

Per quanto mi riguarda, procederò adesso a ritroso, cercando di rispondere alle due domande seguenti: a. che cos'è un documento (teatrale); b. che cosa è documento *di* o *su* di un fatto (teatrale).

#### 4. Che cos'è (di cosa parla) un documento teatrale

L'adozione del modello comunicazionale può aiutarci ad approfondire e precisare, per quanto riguarda il teatro, la critica generale del documento-monumento come qualcosa di doppiamente parziale (e cioè di parziale nel duplice, comune significato della parola) in quanto strettamente legato, e inevitabilmente segnato, dalla soggettività di chi lo ha prodotto (sia esso un individuo o una collettività). Si tratta di un tentativo già avviato da Ruffini (1983, 68-70), al quale conviene dunque rifarsi ampiamente:

« In realtà il documento, oltre a presupporre un emittente (o un gruppo di emittenti) e un destinatario (o un gruppo di destinatari) presuppone anche,

italiani (e cioè, oltre al già citato Taviani, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini e Claudio Meldolesi, i quali costituiranno — insieme agli studiosi menzionati all'inizio di questa nota — i principali riferimenti del nostro discorso per quanto riguarda il versante della nuova storiografia teatrale).

<sup>12</sup> Avviata da Febvre e Bloch, la critica del documento è stata proseguita da Zumthor (1960), che per primo parla del documento come 'monumento', approfondita e sviluppata in tutte le sue conseguenze teoriche da Foucault all'interno del suo progetto 'archeologico' (Foucault, 1969), e infine riproposta da Le Goff (1978, 1979). « Non esiste — scrive Le Goff (1978, 44-46) — un documento oggettivo, innocuo, primario. L'illusione positivista [...], la quale vedeva nel documento una prova in buona fede, purché fosse autentico, può benissimo ritrovarsi al livello dei dati mediante i quali l'attuale

rivoluzione documentaria tende a sostituire i documenti. La concezione del documento/monumento è quindi indipendente dalla rivoluzione documentaria e ha tra gli altri scopi quello di evitare che questa rivoluzione, pur necessaria, si trasformi in diversivo e distolga lo storico dal suo dovere principale: la critica del documento, qualunque esso sia, in quanto monumento. [...] Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro — volenti o nolenti — quella data immagine di se stesse. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico il non fare l'ingenuo. »

<sup>13</sup> Si veda, ad esempio, quanto scrive Le Goff (1979, 17) a proposito della necessità di una « costruzione scientifica del documento », e anche — per gli studi teatrali — Cruciani (1983, 12-13), citato alla nota 15.

conseguenzialmente, un rapporto tra tale emittente e tale destinatario. Il documento non esibisce soltanto 'stati del mondo': esibisce soprattutto il rapporto tra il sapere di colui che compila il documento e quello di colui o di coloro ai quali esso è, più o meno esplicitamente, indirizzato. Nel caso della storia del teatro, e soprattutto di quella rinascimentale, il problema è imposto con tutta evidenza dal carattere epistolare di gran parte delle nostre fonti. [...] In realtà, la comunicazione tra un emittente e un destinatario è impossibile se non esiste un'intersezione tra i due *domini culturali*, cioè un sapere comune, ma tale intersezione costituisce per i due 'corrispondenti' il territorio del 'già saputo', l'ambito *entro e nel* quale è superfluo parlare perché le cose sono già note e, soprattutto, condivise. Quanto più l'intersezione è estesa, tanto maggiore diventa la zona di silenzio, cioè tanto meno informativo *per noi* diventa il documento. Intorno alla zona di silenzio si aggrega, da un lato, quella parte del 'dominio culturale' dell'emittente che è estraneo al destinatario e, dall'altro, quella parte del 'dominio culturale' del destinatario che è estraneo all'emittente. L'analisi di un documento è in sostanza l'analisi di queste tre zone. Occorre da una parte individuare esattamente il dominio culturale dell'emittente, dall'altra parte quello del destinatario, per poter circoscrivere la zona di silenzio, la zona in cui il documento non dice, semplicemente perché il dire sarebbe niente altro che un ripetere il già noto. Ciò che eccede questo territorio di intersezione sono i due campi entro e tra i quali si stabilisce un transito potenziale e reale di sapere. Ciò che l'emittente sa (o crede di sapere, o vuol far credere di sapere) rispetto al destinatario diventa la zona del detto per eccellenza, e non tanto perché in questo ambito si addensa la cultura 'esclusiva' dell'emittente ma, reciprocamente, perché l'emittente destina tale esclusiva al destinatario, la finalizza esplicitamente all'informazione. Paradossalmente ogni documento tende al silenzio totale, tende cioè ad ampliare la zona di intersezione fino alla completa coincidenza dei due 'domini culturali', e, altrettanto paradossalmente, in una sorta di 'sviluppo documentario', la fase maggiormente informativa *per noi* è quella nella quale il territorio di intersezione è ridotto o, al limite, nullo.»

L'analisi di Ruffini, anche se non del tutto generalizzabile, consente di definire in termini già molto più precisi la cosiddetta parzialità, o reticenza, del documento. Di solito — dice in sostanza lo studioso — i documenti (teatrali e non) parlano solo di ciò che non è già noto (all'emittente e/o al destinatario, entrambi da intendersi anche solo come potenziali e collettivi). Il che — ad esempio — ci fornisce una spiegazione plausibile, non soltanto delle allusioni per noi ovviamente oscure a personaggi e fatti contemporanei, ma anche e soprattutto del modo sommario e frettoloso in cui quasi sempre, nelle cronache rinascimentali di eventi teatrali, sono ricordati (quando non vengono passati sotto silenzio) aspetti e particolari, riguardanti la recitazione, gli attori e l'allestimento (per esempio, i nomi di apparatori, scenografi e recitanti), che per noi oggi sarebbero invece di grande importanza: il testo della commedia, specie se classica, e la sua recitazione vi vengono in genere considerati alla stregua di elementi invarianti e ripetitivi, la cui conoscenza può quindi essere data per scontata, almeno in un certo ambito culturale (quello, molto elitario, dei committenti e realizzatori delle feste nel Rinascimento), e l'attenzione si sofferma sugli elementi effimeri e di volta in volta variabili: l'apparato, la scena (ricordata principalmente per le meraviglie della prospettiva), i costumi e, soprattutto,

gli intermezzi.<sup>14</sup> È appena il caso di aggiungere che tale circostanza comunicativa, pur importante, è ben lungi dallo spiegare tutte le scelte e tutte le omissioni di testimoni e cronisti teatrali del Cinquecento, dal momento che queste dipendono anche — evidentemente — dagli scopi delle relazioni e, soprattutto, dalle particolarità del loro sguardo, cioè dalle categorie e dalle pertinenze sottese al loro modo di guardare e di fruire il fatto o i fatti in questione; precisazione questa di non poco rilievo se si tiene conto che gli eventi teatrali, nel Rinascimento delle corti italiane, non esistono isolatamente e autonomamente ma fanno parte di ben più ampi eventi festivi, all'interno dei quali figurano come momenti, sia pure qualificanti e di prestigio, accanto ad altri momenti (ludici, liturgici, di intrattenimento ecc.) secondo il particolare montaggio di una « organizzazione extraquotidiana del tempo » (Cruciani-Seragnoli, eds., 1987, 17).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Esempolari risultano, a questo proposito, le lettere sulle rappresentazioni classiche a Ferrara, nel 1499, inviate dal cortigiano Jano (Giovanni) Pencaro a Isabella d'Este, ormai divenuta principessa mantovana e curiosa di conoscere le novità teatrali della sua città d'origine (in Luzzio-Renier, 1888, 182-189; ripubblicate, ad esempio, in Faccioli, ed., 1975, 700 sgg.). Si legga in particolare l'annotazione contenuta nella lettera del 9 febbraio: « Si cominciò zobia pròxima passata la commedia di lo *Eunucho*, di la qual più oltre non è da parlare perché nel proprio autore ognun la vede; ma lo apparato suo fu tale che merita qualche avviso » (ivi, 701). A questa regola non sembrano sottrarsi (nonostante l'eccezionalità, in un caso, dell'estensore) le due relazioni riguardanti uno degli eventi teatrali-festivi più importanti per l'intero Rinascimento italiano, e cioè la rappresentazione urbinata della *Calandria* nel 1513 (sulla quale avremo modo di tornare ampiamente in seguito): pur essendo entrambe ampie e dettagliate, sia nella lettera del Castiglione al Canossa sia in quella dell'Urbani manca qualsiasi accenno alla recita della commedia e ai suoi « attori » (salvo l'allusione del secondo al « recitare delli urbinati che a simili cose hanno la lingua molto accomodata »). Ciò che insomma si può rilevare, in questo come in molti altri casi, è che non sembra essere fatta troppa differenza fra la commedia scritta e la commedia recitata, fra lettura (individuale o collettiva) del testo e sua recitazione teatrale. Il maggior corpus documentario sul teatro nel Rinascimento italiano è raccolto in appendice ai due volumi sulla commedia (tre tomi) e la tragedia (due tomi) di *Il teatro italiano* edito da Einaudi (cfr. Davico Bonino, ed., 1977; Ariani, ed., 1977). Per le due lettere sulla *Calandria* urbinata, cfr. Davico Bonino (ivi,

I, 445 sgg.) e ora anche, e soprattutto, Ruffini (1986, 307 sgg.) al cui studio sarà dedicato il paragrafo 7d. del presente capitolo.

<sup>15</sup> In un'epoca, come quella fra Quattrocento e Cinquecento, di passaggio fra due civiltà e di profonde mutazioni antropologiche, le particolarità degli sguardi portati sugli eventi spettacolari e teatrali non implicavano soltanto scelte diverse dell'attenzione o gradi differenti di precisione ma dipendevano in primo luogo dalle stesse categorie usate per guardare, fruire e, quindi, descrivere. Poteva perciò accadere che sguardi (culturalmente) diversi arrivassero a « costruire » eventi categorialmente differenti; che qualcuno leggesse e descrivesse in termini di « teatro » ciò che per altri era invece parte di una festa o di un rito (ad esempio, Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II, che racconta la processione del Corpus Domini a Viterbo nel 1462, costruendo la « teatralità dello spettacolo » [Cruciani, 1983, 14]; o Rabelais, spettatore a Roma delle feste cavalleresche del 1549 [Taviani, 1976]); che, rispetto a uno stesso evento, festivo e teatrale, ci fossero sguardi capaci di afferrarne solo i significati di superficie, le finalità esplicite e immediate, e altri che, condividendo la cultura dei suoi progettatori e ideologi, o addirittura coincidendo con essi, erano in grado di coglierne le valenze profonde e le significazioni d'insieme: si veda, in proposito, l'acuta distinzione di Ruffini (1986, 241) fra « spettatori nella festa », i primi, e « spettatori della festa », i secondi. Naturalmente il più frequente nei documenti contemporanei è il punto di vista del primo tipo, quello dello spettatore nella festa, anche se magari si tratta dello stesso, principale, destinatario della celebrazione, come nel caso di Isabella d'Este, cronista dei festeggiamenti che hanno luogo a Roma in



Dopo aver riferito l'ipotesi comunicazionale di Ruffini,<sup>16</sup> Taviani (1982c, 344) ne riformula le conclusioni in modo leggermente ma significativamente diverso, e cioè non più sulla base dell'opposizione già saputo/non ancora conosciuto ma di quella *normale/eccezionale*: « Il documento di *norma* conserva traccia di ciò che di *eccezionale* accade ». E allega subito un esempio interessante:

« Per quanto riguarda la Commedia dell'arte [...] crediamo che l'improvvisazione e la specializzazione dell'attore nell'eseguire una sola parte siano la norma, mentre furono, probabilmente, l'eccezione, per questo così ampiamente e quasi univocamente documentate ».

Questa affermazione, al di là della sua forse eccessiva perentorietà nel merito, rappresenta una salutare messa in guardia contro un uso puramente quantitativo e non qualitativo delle fonti, o più precisamente contro la tendenza a identificare in modo meccanico la quantità delle tracce lasciate da un certo evento, o fatto, con il rilievo o la diffusione oggettivi di quell'evento o fatto, rischiando così di prendere « come norma quel che era l'eccezione e come eccezione la norma ».<sup>17</sup>

Dunque, secondo Ruffini, di regola il documento (soprattutto quello epistolare) parla (soltanto) di ciò che eccede la zona del già saputo comune a emittente e destinatario e tace laddove questa zona è troppo ampia e i due domini culturali tendono perciò a coincidere. Ma forse è possibile ricavare un'altra e in parte opposta conclusione dalle premesse di Ruffini, come suggerisce ancora

suo onore durante l'inverno 1514-1515: come ha osservato Cruciani (1987) esaminando le sue lettere, dallo sguardo di Isabella è del tutto assente la Festa come progetto culturale, unità formalizzante e centripeta; ciò che essa vede e racconta sono solo le feste, un insieme orizzontale di eventi diversi, una sequenza di banchetti, balli, commedie, rappresentazioni allegoriche, in cui non acquistano rilievo, e spesso sono del tutto assenti, fatti e personaggi che ormai sappiamo essere invece fondamentali per la cultura e il teatro a Roma in quegli anni: la rappresentazione della *Calandria*, con le scene del Peruzzi e la probabile presenza come attore del Cherea, le recite in latino del *Poenulus* e dell'*Andria*, e altro ancora. Ha quindi pienamente ragione lo stesso Cruciani (1983, 12-13) quando scrive che « costruire una storia del teatro, nel Rinascimento italiano, diventa costruire il documento nella ricerca e, innanzitutto, chiarirlo nella sua esistenza e nell'uso che se ne è fatto; che è problema della cultura di cui il relatore è parte e delle sue finalità altoltrie rispetto alla storia del teatro, ed è anche il problema della qualità di visione di cui esso è portatore ».

<sup>16</sup> Sia detto *en passant*, l'ipotesi che il documento (meglio: qualsiasi testo assunto come documento) taccia principalmente su

ciò che è già a conoscenza dei suoi effettivi o potenziali destinatari fornisce una spiegazione non secondaria della mancanza o della estrema scarsità di indicazioni didascaliche esplicite nei testi drammatici greco-classici, medievali ed elisabettiani: in questi e in altri casi l'autore tralascia appunto di indicare ciò che è già noto a chi dovrà mettere in scena il testo, vuoi perché si tratta di epoche a convenzioni sceniche forti, vuoi perché questo destinatario teatrale spesso coincide con l'emittente drammaturgico o è, comunque, in stretto rapporto con esso (si pensi, in particolare, alle condizioni in cui scrissero i tre tragici greci del V secolo o anche Shakespeare e Molière). Non a caso, in epoche successive a quelle della loro composizione sia le tragedie greche che i drammi shakespeariani si sono arricchiti di glosse didascaliche esplicite.

<sup>17</sup> Ma si legga anche quanto ha scritto, più di recente, lo stesso Ruffini: « È sempre pericoloso inferire l'importanza oggettiva di un dato dal rilievo che gli viene conferito in un documento. Spesso, anzi, è vero il contrario: proprio laddove il documento è ellittico, o addirittura tace, si trova il dato oggettivamente importante » (Ruffini, 1986, 223).

Taviani (ivi, 482n), e cioè che « v'è silenzio non solo quando la zona del già saputo da emittente e destinatario è troppo ampia, ma anche quando essa sia inesorabilmente divisa: in questo caso, infatti, la notizia dell'emittente non saprebbe in quale zona del sapere del destinatario andare a cadere. Sia quando il dire sarebbe ripetere il già detto, che quando sarebbe dire qualcosa che non può essere accolto in una zona di sapere che permetta l'ascolto, il documento non dice. »

Qui Taviani non produce immediatamente un esempio ma si può supporre con una certa sicurezza (dal momento che ne parla diffusamente in altri luoghi del libro) che egli stia pensando a quello che costituisce, senza alcun dubbio, il più vistoso 'buco' documentario sulla Commedia dell'arte: mi riferisco alla quasi assoluta mancanza di testimonianze attendibili riguardo alle tecniche sceniche e recitative dei comici di professione; mancanza tanto più strana se si pensa alla vera e propria montagna di scritti, interni ed esterni alle compagnie italiane, che ne ha accompagnato le vicende dal XVI al XVIII secolo.<sup>18</sup> Come spiegare questo silenzio, che copre proprio « ciò che più e meglio caratterizza il mestiere dell'attore » (Taviani, ivi, 419)? L'ipotesi avanzata — come abbiamo visto — dallo stesso studioso, sulla scia di Ruffini, può aiutare a rispondere. Probabilmente, il virtuosismo fisico e recitativo dei comici italiani era « un'arte dalla tecnica segreta » (ivi), non solo e non tanto nel senso che essi *non vollero* divulgare questa tecnica (o perché tesoro da non dissipare o perché trucco triviale da non svelare), ma soprattutto nel senso che *non potettero* farlo, per mancanza delle condizioni culturali e linguistiche indispensabili a un tale scopo. Forse gli scritti degli attori tacciono sulle loro tecniche sceniche perché non saprebbero come parlare di un 'sapere' che è troppo distante dalle e troppo estraneo all'enciclopedia delle classi egemoni del Cinquecento e Seicento (in altri termini, alla cultura ufficiale fra Rinascimento e Barocco) per poter essere spiegato e compreso nel linguaggio di queste ultime, addirittura, e prima ancora, per poter essere legittimato in quanto 'sapere'. Per questa ragione, del lavoro dell'attore (professionista e non) viene divulgato solo quel (poco) che poteva essere facilmente capito e accettato perché assimilabile ad altre attività riconosciute e ben definite nelle loro tecniche fondamentali: il lavoro dell'*oratore* e quello del *letterato*.

## 5. Verso una concezione allargata del documento

La discussione svolta fino a questo momento ha consentito di articolare il generico interrogativo iniziale (che cos'è un documento) in un ventaglio di questioni più specifiche e tutte evidentemente di grande rilievo, che potremmo così riassumere:

a. carattere non casuale (o, perlomeno, *spesso* non casuale) della selezione documentaria (dei vuoti *fra* i documenti) che si verifica nel tempo attraverso le varie generazioni. Come ha scritto il grande storico francese, fondatore delle « *Annales* », Marc Bloch:

« Nonostante ciò che talora sembrano credere i principianti, i documenti

<sup>18</sup> Su questo problema, e per quanto riguarda il capitolo « La recitazione nella Commedia dell'arte », si veda anche, nel presente volume, il

non saltano fuori, qua o là, per effetto di chissà quale imperscrutabile volere degli dèi. La loro presenza o la loro assenza, in un fondo archivistico, in una biblioteca, in un terreno, dipendono da cause umane che non sfuggono affatto all'analisi, e i problemi posti dalla loro trasmissione, nonché non essere soltanto esercizi per tecnici, toccano essi stessi nell'intimo la vita del passato, perché ciò che si trova così messo in gioco è nientemeno che il passaggio del ricordo attraverso successive generazioni » (Bloch, 1949, 74);

b. carattere non casuale e non naturale delle lacune nell'informazione documentale (vuoti *nei* documenti): i documenti non dicono mai tutto e quello che dicono lo dicono di norma in una maniera che non è né casuale né imparziale. Come ha scritto Jacques Le Goff (1978, 44-46): « Il documento non è innocuo. È il risultato, prima di tutto, di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che l'hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari dal silenzio ».

Da ciò consegue necessariamente un terzo corollario:

c. carattere non accessorio e non 'indolore' dell'intervento dello storico sui documenti, sia per quanto riguarda la loro selezione che per quanto riguarda la loro utilizzazione (interpretazione, analisi):

« L'intervento dello storico che sceglie il documento, pescandolo dal mucchio dei dati del passato, preferendolo ad altri, attribuendogli un valore di testimonianza che dipende almeno in parte dalla propria posizione nella società della sua epoca e dalla sua organizzazione mentale, si innesta su una condizione iniziale che è ancora meno 'neutra' del suo intervento. [...] Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l'insegnamento (per richiamarne l'etimologia), che reca devono essere in primo luogo analizzate [*sic!*] demistificandone il significato apparente » (Le Goff, *ivi*).

Con ciò che Le Goff chiama, servendosi di un linguaggio oggi un po' desueto, la « demistificazione del significato apparente del documento » tocchiamo la questione forse centrale per una nuova epistemologia del documento, perché arriviamo ad aggredire l'estrema roccaforte di una concezione documentaria ingenua, quella consistente nella convinzione che, nonostante tutto, un documento dica pur sempre qualcosa di preciso e di univoco, anche se parziale, abbia insomma un suo significato definito, anche se soggettivamente marcato, e allo studioso non resti da fare altro che estrarlo, riportarlo alla luce. Che le cose non stiano mai così, e che ogni documento (al pari, del resto, di ogni altro 'testo', verbale o iconico) costituisca piuttosto una pluralità indefinita di significati o, ancor meglio, una pura potenzialità di senso, che solo l'interprete può attualizzare (variamente), è circostanza nota da tempo, per esempio, alla tradizione dell'ermeneutica tedesca, la quale ha — come si sa — matrici filologiche e nasce (con Rambach, Ernesti, Chladenius, Meier e Wolf) come riflessione sui problemi dell'esegesi dei testi biblici e, poi, classici.<sup>19</sup> E tuttavia la storiografia ufficiale, massime quella teatrale, ha ignorato molto spesso questa fondamentale acquisizione epistemologica.

<sup>19</sup> Si veda, su questo argomento, il contributo storiografico di Szondi (1975) e di Ravera, ed. (1986).

Se accettiamo che il documento (teatrale e non) costituisca una molteplicità di significati potenziali (il che mi sembra inevitabile se si accetta, anteriormente, l'omologazione del documento allo statuto teorico di 'testo', cosa sulla quale tornerò più ampiamente fra poco) allora il problema non è più (soltanto) individuare ciò di cui il documento parla e ciò di cui invece tace, separare insomma il detto dal non-detto, ma diventa piuttosto, e primariamente, quello di capire come esso parla, che cosa può dire, e perché lo dice; si tratta di capire qual è o, più precisamente, quale può essere il suo *significato testuale* al di là o indipendentemente dal suo *significato intenzionale* o apparente. E ancora: una volta definito in via ipotetica il significato testuale di un documento, occorrerà chiedersi che cosa significa il fatto che quel documento dica quel che dice (ad esempio: che cosa significano le critiche dei contemporanei contro Molière attore tragico, o la vistosa oscillazione dall'entusiasmo al rifiuto nelle testimonianze coeve sul grande attore dell'Ottocento?). Possiamo provare a sintetizzare, provvisoriamente, questo grumo di questioni in una quarta, e ultima tesi:

d. il documento non parla mai da solo, non (pre-)esiste in sé e per sé come contenuto definito; in se stesso il documento rappresenta, prima dell'intervento dello studioso, una pura potenzialità: è insomma — come dice Veyne (1974) — « inesauribile ». Sta allo storico far parlare i documenti, attualizzarne cioè le potenzialità semantiche e informative, indagando le loro zone d'ombra, di implicito, di presupposto e di non-detto, riducendo i loro margini di ambiguità. Servendosi della perspicua terminologia di Prieto (1975), si potrebbe dire che il compito dello storico consiste nel trasformare il documento da *oggetto materiale*, e come tale appunto 'inesauribile', indefinitamente interpretabile, in un *oggetto di conoscenza* (o di cultura), mediante l'adozione di precise pertinenze di lettura. Riemerge così, ancora una volta, l'idea del documento come 'costruzione' dello storico.

Se i documenti non parlano mai da soli, perché lo facciano occorrere interrogarli; ma allora, affinché essi diano risposte nuove, svelandoci eventualmente quello che hanno nascosto agli studiosi precedenti, sarà necessario porre loro delle domande nuove.<sup>20</sup> Occorrerà insomma mettere in atto — per citare ancora Veyne (1974, 35) — un approccio « concettualizzante » che, sviluppando una rete di « concetti inediti », consenta di avere dai documenti le risposte che non hanno ancora dato.<sup>21</sup>

Emergono immediatamente, a questo riguardo, l'importanza e l'utilità di una concettualizzazione per molti versi inedita come quella offerta dalla semiotica. Non penso soltanto al modello della comunicazione che sopra ci ha permesso di analizzare in termini un po' meno generici del solito la questione della

<sup>20</sup> Del resto, secondo l'epistemologia postpopperiana, gli stessi fatti « sono risposte a un certo tipo di domande » (Thom, 1980, 72).

<sup>21</sup> Si veda (oltre alla riflessione epistemologica di Veyne, 1971) anche Veyne (1976), interessante esempio dei risultati che una concettualizzazione originale (sociologica, nella fattispecie) può far conseguire all'indagine

storica. In ambito teatologico vorrei segnalare almeno il recente, stimolante tentativo, promosso da Taviani (1982c e 1986), di rileggere i documenti iconografici sui comici dell'arte alla luce dei principi dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba (cfr. in proposito, nel presente volume, i capitoli « Antropologia » e « La recitazione nella Commedia dell'arte »).

costitutiva parzialità delle fonti; mi riferisco, soprattutto, a nozioni come quelle di 'testo', 'enciclopedia', 'intertestualità', 'enunciazione', 'abduzione', 'atto linguistico', 'semiosi illimitata', 'livelli di significato': insomma a quel complesso di categorie mediante le quali la semiotica analizza (a fini interpretativi) il rapporto di un dato testo con altri testi, all'interno di una cultura data, e con questa stessa cultura globalmente considerata, evidenziando/postulando nessi, legami e omologie, genetici e non.

Nel caso poi che ci riguarda più direttamente, e cioè quello dello studio dei fatti teatrali, l'importanza dell'apparato categoriale della semiotica risulta maggiore del solito. Qui infatti, molto più che altrove, l'approccio concettualizzante auspicato da Veyne, il porre domande inedite ai documenti, può e deve tradursi, in primo luogo, in una prassi esegetica particolare, e cioè nel leggere i documenti mettendoli in rapporto con altri documenti, illuminandoli e integrandoli mutuamente (ciò che abbiamo già chiamato, e definiremo ancora meglio più avanti, 'analisi contestuale'). È vero: questo in diversa misura accade sempre, inevitabilmente, nel lavoro dello storico sulle fonti, la cui autenticità, portata, e significato sono verificabili, 'costruibili', appieno solo attraverso il reciproco confronto delle une con le altre.<sup>22</sup> Tuttavia, se non suona banale, o addirittura tautologico, parlare nel caso del teatro di analisi contestuale, ciò accade perché qui la correlazione di una molteplicità di documenti disparati assume per necessità dimensioni quantitative e qualitative particolari, particolarmente ingenti. Infatti, il ben noto deperimento delle tracce dell'evento (deperimento che — come si sa — è costitutivo di ogni fatto teatrale in quanto tale) costringe lo storico del teatro ad aggregare intorno a questo insieme quasi-vuoto che è, di regola, lo spettacolo del passato non soltanto gli eventuali e sempre scarsi documenti *diretti* (i documenti veri e propri, le 'fonti' nel senso tradizionale del termine) ma anche altri testi-documenti, *indiretti* e magari pure esterni, cioè *extrateatrali* (per queste distinzioni, cfr. De Marinis, 1982a, 239).

Anche se già praticato in precedenza (inevitabilmente, per le ragioni che ho appena spiegate), solo da poco questo procedimento è affiorato in modo esplicito, e con tutte le sue implicazioni, alla coscienza metodologica degli studi teatrali sotto il nome, appunto, di *analisi contestuale del fatto teatrale*.<sup>23</sup> Come notavamo all'inizio del capitolo, la riformulazione del lavoro dello storico del teatro in termini di analisi contestuale (dei documenti e dei fatti) pone una serie di problemi metodologici che dovrebbero rappresentare il terreno ideale per un incontro fra storici e teorici, filologi e semiologi. Si tratta di problemi che ruotano tutti intorno alla definizione dei criteri e dei limiti della contestualizzazione: fin dove spingersi nel reperimento dei testi-documenti, con quali

<sup>22</sup> Cfr. in proposito, per quanto riguarda il lavoro dello storico dell'arte, Panofsky (1940, 11-13).

<sup>23</sup> La formula si deve, per quanto mi consta, a Ruffini (1976a, 1976b). Ma è evidente — come avrò occasione di accennare più volte in seguito — che sia l'approccio sociologico-strutturale di Pierre Francastel, sia, soprattutto, quello iconologico di Warburg, Saxl e Panofsky, costituiscono esempi

di metodologie contestuali (nel senso forte conferito all'espressione in queste pagine) pienamente consapevoli e non di rado applicate direttamente nel campo della storiografia teatrale (a cominciare dal pionieristico e ormai mitico saggio di Aby Warburg sui costumi teatrali per gli *Intermezzi* fiorentini del 1589 [Warburg, 1895]). Sul contributo dato da Warburg e dal suo Istituto agli studi teatrali, cfr. Zampino (1977).

criteri selezionarli e mediante quali procedure relazionarli all'oggetto dell'analisi? A questo proposito, l'aiuto della concettualizzazione semiotica (in particolare quella relativa alla semiotica del testo e della cultura) può rivelarsi, e in parte si sta già rivelando, determinante.

Della possibile collaborazione fra storia e semiotica in una analisi contestuale del fatto teatrale tornerò a occuparmi brevemente nell'ultima parte del capitolo. Ma prima è indispensabile procedere a una ulteriore precisazione circa l'identità del documento e la omologabilità del suo status teorico a quello del 'testo' (culturale). Questa omologazione l'abbiamo già introdotta tacitamente nelle pagine precedenti parlando di testi-documenti (o di documenti-testi): si tratta adesso di esplicitarne le ragioni teoriche, dal momento che essa costituisce la base indispensabile per una concezione non restrittiva e non tradizionale dell'approccio contestuale.

#### 6. *Intermezzo, con esempi: che cosa è documento (di qualcos'altro)*

Prima ci siamo chiesti che cosa fosse un documento teatrale, e cioè come fosse fatto e di che parlasse un qualcosa che sapevamo già essere documento su di un certo, specifico evento di teatro. Ma, a questo punto, è necessario formulare *apertis verbis* un'altra domanda che sta in realtà a monte della prima: vale a dire, che cos'è o, meglio, che cosa può essere assunto come documento di qualcos'altro, nel nostro caso di un fatto o evento teatrale? Si tratta insomma di esplicitare quell'ampliamento della nozione di documento che è già circolata nelle pagine precedenti. Non vorrei, infatti, che la discussione presentata nel paragrafo 4 inducesse il lettore a pensare che per documento (teatrale) si debba intendere soltanto:

a. un qualcosa che è (stato) *intenzionalmente* prodotto come tale (un registro parrocchiale o catastale, una cronaca) o comunque allo scopo di fornire ad altri delle informazioni circa uno specifico oggetto (lettera, promemoria, contratto, mappa); e di conseguenza

b. un qualcosa che è *geneticamente* legato al fatto in esame.

Senza contare che un'ulteriore e più generale conclusione estrapolabile da quella argomentazione potrebbe essere che:

c. un documento è tale per virtù sua propria, per natura, e rappresenta quindi qualcosa di *ontologicamente* diverso dai fatti-oggetto di cui è documento (uno spettacolo, una festa, un testo letterario, un dipinto, un palazzo, da un lato; una lettera, uno schizzo, una pianta, una lista di spese, un rogito notarile, dall'altro).

In altri termini, alcune delle considerazioni svolte nel paragrafo 4 — pur senza volerlo — potevano indurre qualcuno a credere che ci si muovesse ancora, nonostante tutto, nell'ambito di una concezione strettamente archivistico-paleografica del documento. Naturalmente così non è e il paragrafo 5 lo ha già mostrato in modo implicito, utilizzando e dando per scontata una nozione molto più ampia e 'liberale' di documento. Proviamo a riassumere sinteticamente per punti questa concezione allargata: <sup>24</sup>

<sup>24</sup> Sulla 'rivoluzione documentaria' vedi rinvio ancora una volta ai contributi di Le Goff (cfr., in particolare, Le Goff, 1979, 13).

a. per documento di o su di un certo fatto-oggetto teatrale deve intendersi non soltanto quanto è stato intenzionalmente prodotto a scopo di testimonianza e di informazione su quel fatto-oggetto (o è comunque materialmente legato ad esso) ma ogni altro reperto culturale (che preferiamo chiamare 'testo') che lo studioso ritenga pertinente e proficuo mettere in relazione con l'evento-oggetto in questione o comunque utilizzare per lo studio del medesimo;

b. ne consegue che, per essere (utilizzato come) documento di un dato fatto-oggetto, un testo culturale non deve necessariamente appartenere al suo contesto genetico;

c. ne consegue ulteriormente, e più in generale, che i documenti (e quindi anche quelli teatrali) non rappresentano oggetti o stati del mondo ontologicamente distinti e che il loro statuto documentale è relativo, è una funzione dell'analisi;

d. quindi, ciò che è documento di o rispetto a qualcosa può, a sua volta, diventare l'oggetto da studiare sulla base di altre testimonianze; e, viceversa, l'oggetto originario dell'analisi può essere assunto come documento in un'altra indagine rispetto a un altro fatto-oggetto<sup>25</sup> (si pensi, per esempio, ai dipinti usati come fonti per la scenografia teatrale e alla scenografia utilizzata documentariamente nello studio della recitazione o dello stesso testo drammatico);<sup>26</sup>

e. quanto precede autorizza a, e anzi impone di, omologare — come si è già anticipato — documenti e oggetti dell'analisi documentaria nel comune statuto teorico di 'testi' (culturali), i quali possono tutti, in linea di principio s'intende, fungere da documenti gli uni nei confronti degli altri;

f. naturalmente, una volta accettata questa omologazione teorica, come testi, di tutti i reperti e gli oggetti culturali utilizzati (o utilizzabili) per inferire informazioni circa altri oggetti o eventi (nella fattispecie, teatrali), può poi risultare ancora utile distinguere fra documenti *stricto sensu* (primari, diretti, geneticamente legati all'evento-oggetto in questione) e testi culturali utilizzabili a fini documentari nei confronti di quello stesso evento-oggetto, senza esservi materialmente connessi.

Cerchiamo di spiegare meglio il senso e i limiti di questo ampliamento della nozione di documento o, più precisamente, di uso documentario dei testi culturali, ricorrendo a tre esempi molto conosciuti.

- 1,2, 3 1. *Le prospettive dipinte delle tavole di Berlino, Baltimora e Urbino*. Com'è noto, queste tre prospettive urbane sono state frettolosamente e immotivatamente

<sup>25</sup> Panofsky (1940, 13-14) insiste con grande chiarezza sul carattere relativo di ogni distinzione fra « materiale primario », o « monumento », e « materiale secondario » o « documento ». Tutto dipende dai diversi interessi degli studiosi: « quelli che sono i 'monumenti' per uno diventano 'documenti' per un altro e viceversa » (p. 14). Canonico, al riguardo, è l'uso documentario che la scuola warburghiana fa dei testi letterari nei quali viene individuato il programma iconologico di un determinato corpus di immagini. Sulle difficoltà e i problemi compor-

tati dalla messa in relazione di un testo-programma con determinate iconografie, cfr., ad esempio, Gombrich (1972, 11) e Ginzburg (1966, 67).

<sup>26</sup> Quest'ultimo caso è rappresentato dall'ormai classica ricerca di Scherer (1970), il quale studia, appunto, la struttura della *tragédie classique* in Francia anche sulla base delle convenzioni e delle costrizioni della scena seicentesca (nel suo passaggio dal *décor simultané* alla scena prospettica e al *palais à volonté*).

mente assunte, negli anni cinquanta e sessanta come documenti sulla scenografia del Cinquecento e, in particolare, studiate come anticipazioni o prototipi di quella che sarà poi la scena prospettica rinascimentale.<sup>27</sup> Le indagini più recenti, da Magagnato (1974) a Chastel (1974), da Conti (1976) a Zorzi (1977), a Ferretti (1982), hanno invece sancito in maniera definitiva l'inesistenza di un nesso diretto fra le tre tavole dipinte e la scena rinascimentale.<sup>28</sup> Nesso che una certa storiografia (per la verità più artistica che teatrale, in questo caso) aveva postulato, pur in assenza di dati sicuri o anche solo probabili, in base a una ideologia evolucionistica che vede il punto di partenza rigidamente determinato dal punto di arrivo e di conseguenza legge il prima sempre e soltanto come prefigurazione del dopo (Ruffini, 1983, 93 sgg.). Tuttavia, una volta denunciato l'a priori storiografico del presunto « spirito scenografico » delle tavolette (come lo ha chiamato Chastel, 1974), e una volta chiarito che il modello tipologico della prospettiva urbana preesiste di molto al suo uso nella scena del Cinquecento, e che quindi la vicenda delle tre opere in questione si iscrive in una storia diversa da quella della scenografia teatrale, cioè la storia delle architetture dipinte (con archi, torri, padiglioni, nicchie) che inizia già nella Bassa Antichità (come aveva mostrato Kernodle e ribadito poi Chastel), non è che venga meno così ogni interesse di questi tre « testi » per lo studio del teatro italiano nel Rinascimento, non è insomma che decada ogni possibilità di una loro utilizzazione documentaria rispetto all'oggetto culturale « scenografia cinquecentesca ». Il nesso tavolette-teatro esiste ed è importante: solo che si tratta di un legame non materiale o genetico (in quanto bozzetti di scene) ma culturale. Ciò che lega queste tre prospettive (e le altre vedute di città dipinte o intarsiate) alla

4

<sup>27</sup> Cfr., ad esempio, Krautheimer (1948), che vede nella tavola di Urbino la « scena comica » e in quella di Baltimora la « scena tragica » del Serlio; Parronchi (1962), che identifica le tre prospettive con le scene delle commedie rappresentate nel 1518 per le nozze di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino (e fra le quali avrebbe figurato — secondo lo studioso — anche la *Mandragola* al suo debutto). Ma si vedano anche Sanpaulesi (1949), che contesta l'interpretazione del Krautheimer, Magagnato (1954) e Battisti (1957). Anche se è certamente il più famoso, quello delle tre tavolette prospettiche non rappresenta l'unico caso, per il Cinquecento, di un troppo disinvolto riferimento di testi iconografici a precisi eventi teatrali coevi: si potrebbero citare, per esempio, alcuni disegni di Baldassarre Peruzzi (di sicuro un personaggio chiave per le « origini » della scena prospettica), e in particolare la notissima *Prospettiva di scena* agli Uffizi, tante volte messa in relazione con la *Calandria* rappresentata a Roma nel 1514 (quasi fosse un bozzetto per la sua scena) e di cui ormai si è arrivati a mettere in dubbio anche una generica pertinenza teatrale (cfr. Cruciani, 1983, 13; 1987, 177, che ipotizza « uno

studio per un commento a Vitruvio », ribadendo però che si tratta di una « tipologia comunque esemplare della scena teatrale »; si veda anche Cruciani, 1976). Oppure si prenda il disegno, alla Biblioteca Ariostea, con la piazza di Ferrara, in un primo tempo ritenuto un bozzetto per la scena dei *Suppositi* allestiti nel 1509 (e la cui azione è immaginata in Ferrara), in seguito accostato dalla Povoledo (1969, 377) alla scenografia della *Castaria*, rappresentata presso la corte estense l'anno prima, per avvalorare il problematico carattere prospettico di questa, e per il quale da ultimo sono stati proposti una datazione molto posteriore, un diverso autore e, conseguentemente, una differente interpretazione (si veda più avanti, in questo stesso capitolo, il paragrafo 7c).

<sup>28</sup> Zorzi (1977, 169) riporta l'ipotesi di Shearman e dello stesso Conti secondo i quali i tre dipinti (che rappresentano « beninteso, [...] tre episodi distinti tra loro ») « avrebbero potuto far parte [...] del rivestimento ligneo di qualche scrittoio, studiolo o stanza intima affine »; ma non di cassoni, come pure era stato proposto. Chastel (1974, 290) ipotizza delle « spalliere ».



scena teatrale protocinquecentesca è una stessa idea di città, è la presenza, autonoma ma parallela, nelle une e nelle altre, di una elaborazione del motivo della *città ideale* (più esattamente, della città antica come città ideale). Questo tema è sotteso costitutivamente alle vedute urbane figurative, fra XV e XVI secolo, e la più recente e accreditata storiografia teatrale lo ha ormai definitivamente svelato anche alla base della complessa, intricata elaborazione e della eterogenea operatività che portano, nel corso del Cinquecento, alla scenografia prospettica, nella quale — come notava Magagnato (1974) — la prospettiva è solo forma e non essenza, l'essenza risiedendo appunto nell'idea di città.<sup>29</sup>

Alle origini della scena rinascimentale non c'è solo teatro, operatività teatrale: ci sono invece una cultura e una progettualità complesse e stratificate (si prenda, per esempio, il caso emblematico di Baldassarre Peruzzi), nelle quali coesistono — e si connettono — allestimenti spettacolari, invenzioni di scenografie, studi su Vitruvio e rilievi del teatro antico, elaborazioni di un'idea di città e quindi di un'idea di teatro (molto ampia e sfrangiata: si pensi alla « casa del vizio e della virtù » del Filarete, di cui riparleremo più avanti)<sup>30</sup> progettato come funzione culturale nella città, di cui diventa metonimia e metafora insieme, epitome simbolica. Questa cultura e questa progettualità si intersecano con quelle sottese alla produzione delle architetture dipinte o costruite (al di là del fatto che ne possono essere autori anche intellettuali-artisti direttamente legati, anche come apparatori, alle esperienze nucleari del teatro protocinquecentesco).<sup>31</sup> Entrambe, architetture e scenografie, partecipano di uno stesso « immaginario spaziale », quello che — come scrive Ruffini (1983, 17) — « la rappresentazione scenica adatta e usa, e in cui, poi, si precisa il teatro », e al quale appartengono — per fare solo qualche esempio — la Via Giulia del Bramante (pertinentemente studiata in tal senso da Bruschi, 1969), la tavola prospettica *Bramanti Architecti opus* attribuita al Cesariano, il disegno di prospettiva urbana di Francesco di Giorgio Martini, la facciata nord della Farnesina progettata dal Peruzzi.<sup>32</sup> Ma i riferimenti andrebbero estesi, fra l'altro, alle cornici cittadine che inquadrano come cubi prospettici i soggetti religiosi e civili di tanta pittura fra Quattrocento e Cinquecento: dal Beato Angelico al Botticelli, dal Ghirlandaio a Carpaccio, dal Perugino a Raffaello.

<sup>29</sup> Per Zorzi (1978, 116), all'interno del movimento generale del periodo, che rimane « il passaggio dalla città al teatro », la posizione delle tre tavole « sembra precisarsi come quella di una indispensabile transizione tra il miraggio progettuale della città perfetta e la sua 'ricaduta' o slittamento nell'orbita dell'illusione scenografica ». Sulle strettissime connessioni culturali e i reciproci rispecchiamenti simbolici fra teatro e città nel Rinascimento italiano, si veda anche più avanti nel presente capitolo (paragrafo 7). Un punto fermo in proposito è costituito, comunque, dal già citato Zorzi (1977), sul quale dovremo tornare, e poi da Cruciani (1983) e Ruffini (1983). Sul motivo della « città ideale » si leggano anche le opportune precisazioni di Chastel (1974, 296).

<sup>30</sup> Ma si ricordi anche Leonardo da Vin-

ci che, intorno al 1490, appone le definizioni (di ascendenza albertiana) di « Teatri per uldire messa » e « Teatro da predicare » ai suoi tre disegni per una ricostruzione del teatro antico (cfr. Marotti, 1974, 20). Sull'ampiezza dei significati, anche traslati, che vengono associati lungo tutto il XVI secolo al termine « teatro », cfr. anche, per esempio, Quondam (1980) e Frabetti (1987).

<sup>31</sup> Si pensi allo staff ideologico-operativo che si forma intorno a Bramante, Raffaello, Genga, i Sangallo e Peruzzi, e sul quale ha richiamato l'attenzione, fra gli altri, Cruciani (1976, 60-61).

<sup>32</sup> Per le riproduzioni della tavola attribuita al Cesariano e del disegno di Francesco di Giorgio Martini, cfr. Simoncini (1974, II, 113 e 48). Per il disegno del Peruzzi, cfr. Cruciani-Seragnoli, eds. (1987, 215).

2. *Le testimonianze iconografiche sulla Commedia dell'arte.* È successo spesso che siano stati assunti come documenti *stricto sensu* sulla recitazione degli attori delle compagnie italiane fra Seicento e Settecento delle immagini (dipinti, incisioni, disegni) che invece, ad un esame appena più attento, si rivelano perlopiù come il risultato di una libera reinvenzione dell'artista, a partire da situazioni o maschere della Commedia dell'arte, o addirittura talvolta anche senza nessun rapporto preciso come essa.<sup>33</sup> In tal senso, il caso più clamoroso è rappresentato senza dubbio dai *Balli di Sfessania* di Jacques Callot, la celebre serie di ventiquattro incisioni pubblicata a Nancy nel 1622. Queste immagini sono state spesso maneggiate quasi avessero un preciso e diretto legame con il teatro dei comici italiani, mentre — com'è ormai assodato (ma per la verità la cosa era già chiara a studiosi quali Croce, Apollonio e Nicoll) — esse non hanno molto a che vedere con la realtà materiale della Commedia dell'arte (cfr. Taviani, 1982c, 488).<sup>34</sup>

Tuttavia ciò non significa che le incisioni di Callot non possano venire utilizzate per studiare questo teatro. Si tratta soltanto (ma non è poco) di rendersi conto che esse sono documenti non della realtà storica della Commedia dell'arte ma delle reazioni che a questa si manifestano agli inizi del Seicento, in Italia e all'estero, e della memoria che si cominciava a tramandarne. Al punto che Ferdinando Taviani (ivi) è arrivato a osservare, con un paradosso solo apparente, come stia proprio nella loro impertinenza e inattendibilità il segreto del fascino delle immagini callottiane.<sup>35</sup> Un fascino comunque indubitabile e anche durevole se è vero, com'è vero, che furono proprio le sue grottesche figure ad accendere la fantasia di E.T.A. Hoffmann (*La principessa Brambilla*, 1820-1821), le cui immagini suggestionarono a loro volta maestri della regia teatrale come Craig, Mejerchol'd e Vachtangov, responsabili della reviviscenza contemporanea del mito della Commedia dell'arte.

Un discorso analogo può essere fatto per le stampe di Claude Gillot e di Antoine Watteau (databili tra la fine del Seicento e i primi due decenni del Settecento). Nonostante un antico e persistente luogo comune storiografico, il loro valore di documenti sulla realtà del teatro italiano in Francia è molto esiguo. Come ha ribadito di recente ancora Taviani (sulla scorta, fra l'altro, dei fondamentali studi di Xavier de Courville, 1943-1945), si tratta di solito di « scene di fantasia » che rievocano il mondo del teatro delle maschere, attin-

<sup>33</sup> Sulla questione, e per quanto segue, si veda in questo stesso volume il capitolo sulla Commedia dell'arte.

<sup>34</sup> Come ha dimostrato Povoledo (1969, 432), anche la notissima incisione di Callot sul teatro Mediceo degli Uffizi (che ospitò, fra l'altro, gli intermezzi buontalentiani) non è un documento attendibile: esso ci dà infatti « un'immagine affascinante ma distorta della sala », che non concorda con le descrizioni a stampa che ne sono rimaste.

<sup>35</sup> La storia dei rapporti fra pittura, o meglio arti figurative, e teatro è piena, del resto, di esempi del rapporto inverso che spesso si instaura tra fedeltà documentaria di un'immagine e suo interesse e utilità per

lo studioso. Sulla questione si veda, ad esempio, Molinari, ed. (1981) e, soprattutto, il postumo Nicoll (1980, 145-146), il quale, a proposito dell'utilizzazione della pittura inglese del Settecento come fonte documentaria per lo storico del teatro, propone il caso (per molti versi simile a quello di Callot) di Füssli, i cui celebri dipinti di argomento teatrale sono del tutto inattendibili circa la realtà materiale della scena (a differenza, invece, di quelli del 'fotografico' Zoffany) ma molto interessanti per studiare le reazioni ad essa da parte degli spettatori (p. 156). Utili in proposito anche le considerazioni e gli esempi di Kowzan (1985).

gendo a fonti disperate e lontane fra loro: le pièces franco-italiane raccolte dal Gherardi, i disegni, appena ricordati, del Callot, le immagini del carnevale, i teatri della Foire, le allegorie dei poeti. Le opere dei due artisti francesi restano comunque molto importanti per lo studioso di teatro in quanto spie rivelatrici (documenti, dunque) di un processo che sta alla base della cosiddetta 'francesizzazione' della Commedia dell'arte nel Settecento: esse sono infatti vivissime testimonianze dell'emergere, nell'iconografia francese degli inizi del XVIII secolo, di una *imagerie* che era « la trasposizione convenzionale e ideale delle commedie delle compagnie italiane » nelle forme di un genere teatrale unitario, la Comédie Italienne; quella stessa *imagerie* che prende forma nel gusto e nella sensibilità degli spettatori parigini e alla quale i comici italiani si sforzeranno sempre più di adeguarsi nel corso del secolo, con i risultati e le conseguenze ben noti (Taviani, 1982c, 476, 298).<sup>36</sup>

3. *Retorica, comportamento e recitazione nel Rinascimento.* Come mi è già accaduto di osservare a proposito della Commedia dell'arte, esiste una carenza documentaria grave per quanto riguarda le tecniche e i codici recitativi dell'attore europeo fra Cinquecento e Settecento. Questa carenza si fa ancora più drammatica e pressoché assoluta, *et pour cause*, per quanto riguarda il Cinquecento e in particolare l'area dei fenomeni teatrali esterni o precedenti il nascente professionismo: un'arca composita, nella quale la figura dell'attore prenderà via via consistenza e contorni emergendo lentamente dalla congerie dei « mestieri dello spettacolo » già conosciuti dalla cultura tardogotica e quattrocentesca (Cruciani, 1983, 33).<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Naturalmente, al di là del caso specifico (ora la Commedia dell'arte, prima la scenografia del Rinascimento italiano), si vuol richiamare l'attenzione su una questione di ordine generale (e di primaria importanza ai fini della corretta fondazione di un approccio contestuale), quella della utilizzazione di testi iconografici (visivi) come fonti per la storia del teatro; questione (ben presente nelle preoccupazioni della *Theaterwissenschaft* tedesca) che, a sua volta, rientra in un'altra ancora più vasta, che possiamo chiamare, con Ginzburg (1966, 30), « l'utilizzazione delle testimonianze figurate come fonti storiche ». Entrambe le questioni, a cominciare ovviamente dalla seconda, sono state molto a cuore, come si sa, ad Aby Warburg e alla scuola che da lui prende il nome e annovera studiosi illustri quali Saxl, Panofsky, Wind, Gombrich e Yates: si veda, al riguardo, l'eccellente rendiconto critico del Ginzburg, dal quale ho citato, e quello di Zampino (1977), oltre ai classici Warburg (1932), Saxl (1957), Panofsky (1939, 1955), Gombrich (1960, 1963, 1972). Quest'ultimo, per altro, si mostra piuttosto scettico circa la possibilità di usare le opere d'arte, e in generale le testimonianze figurate, come fonti

storiche e critica a più riprese il rischio — presente a suo dire soprattutto in Panofsky e Saxl — di scivolare verso analogie generiche e troppo facili parallelismi *geistgeschichtliches* (cfr., anche in proposito, Ginzburg, *ivi*, 59 sgg.). La questione dell'uso documentario, nello studio del teatro, di opere d'arte pittoriche, grafiche e architettoniche, e più precisamente i rapporti tra figurazione pittorica e figurazione teatrale, sono stati al centro degli interessi scientifici e della metodologia di ricerca di Ludovico Zorzi, come viene confermato anche dal suo ultimo libro, che appare proprio mentre mi accingo ad avviare alle stampe il presente lavoro (vedi, più avanti, il paragrafo 7 e la nota 62).

<sup>37</sup> Cruciani (*ivi*, 474) distingue, per il periodo di Leone X a Roma, « tre categorie (o meglio tre livelli) di 'uomini di spettacolo', attraverso i loro rappresentanti più significativi: un 'buffone', un attore di farse e sketches comici, un attore di commedie sostenute e di tragedie: fra' Mariano, lo Strascino, il Chereia ». Questa tripartizione presenta interessanti analogie con quella medievale (sanzionata dalla cosiddetta *Declaraci6* del 1275, composta da Guiraut Riquier in nome di Alfonso X di Castiglia) che distin-

Sulle prassi e le convenzioni recitative del teatro pre- o semi-professionistico nel Rinascimento italiano mancano quasi del tutto fonti letterarie o iconografiche dirette. Le uniche, parziali eccezioni sono rappresentate dai trattati di Giraldo Cinthio (1543), Leone de' Sommi (1570 circa) e Angelo Ingegneri (1598), i quali dedicano alcune pagine interessanti all'argomento. Il che significa che il vuoto è assoluto, sul piano trattatistico, per quanto riguarda la prima metà del secolo.

Mancando documenti diretti, materialmente legati al fenomeno in questione, insomma documenti *stricto sensu*, come li abbiamo chiamati in questo capitolo, per cercare di sapere qualcosa di più su come lavoravano e recitavano gli 'attori' delle corti rinascimentali è dunque indispensabile rivolgersi a documenti *lato sensu*, cioè a testimonianze indirette ed esterne: più precisamente, è necessario promuovere al rango di documenti su quell'oggetto testi che non riguardano direttamente il teatro, come, in primo luogo, i trattati di retorica e quelli sul comportamento, gli uni e gli altri numerosi nel corso del Cinquecento. Si pensi, per quanto riguarda i primi, alle opere di Fusciano, Delminio, Sansovino, Barbaro, Denores e altri, raccolte dal Weinberg (1970); e, per i secondi, almeno ai più noti: il *De cardinalatu* di Paolo Cortese (1510), il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528) e il *Galateo* di monsignor Giovanni della Casa (1558).

Lasciamo da parte adesso le differenze pur rilevanti fra queste opere quanto a prossimità, materiale e culturale, con il teatro del Rinascimento, e quindi quanto a qualità e quantità dei dati documentariamente utilizzabili allo scopo sopra indicato. È ben nota, ad esempio, l'importanza capitale del *Cortegiano* per lo studio del teatro nel Cinquecento, figurando il Castiglione fra i più illustri esponenti di quel ristretto *milieu* intellettuale a cui si deve l'invenzione rinascimentale del teatro (non si dimentichi che egli fu fra l'altro il 'regista' del grande evento urbinato del 1513, di cui parleremo più avanti, e probabilmente di altri eventi consimili), e costituendo la sua opera una summa di quella cultura di corte, imbevuta di neoplatonismo e di passione dell'antico, che fu eminentemente, e quasi per essenza, una cultura di rappresentazione, e che propose e praticò il teatro (in un senso molto più impreciso e ampio di quello attuale) come sua 'forma simbolica' (cfr. Quondam, 1980; Ferroni, 1980).

Limitiamoci invece al problema metodologico più generale, passando in rassegna le ragioni storico-semiologiche che autorizzano l'utilizzazione di questa trattatistica come documento *lato sensu* sul teatro e, in particolare, sull' 'attore' cinquecentesco, e quindi legittimano un'analisi contestuale delle prassi recitative di quel periodo condotta sulla loro base.

In primo luogo noi sappiamo — e ne abbiamo già accennato sopra — che il lavoro dell'attore (sia dilettante che professionista) nel XVI secolo rassomigliava molto (e continuerà, per la verità, a rassomigliare anche in seguito: si veda, ad esempio, quanto scrive al riguardo Grimarest, il primo biografo di Molière, agli inizi del Settecento)<sup>38</sup> al lavoro del *letterato*, da un lato, e soprattutto

gueva, dal basso verso l'alto, buffoni, giulari e trovatori (cfr. Doglio, 1982, 136; Allegri, 1988, 100 sgg.).

<sup>38</sup> « Le Comédien doit se considérer comme un Orateur, qui prononce en public un discours fait pour toucher l'auditeur. [...]

Les principes de l'Orateur, qui prononce en public, sont communs à la Chaire et au Théâtre » (in Roy, 1968, 291). Per il ricorso ai manuali di retorica nello studio della recitazione elisabettiana, cfr. Joseph (1951). Sul rapporto recitazione-retorica nelle teorie tea-

to — secondo una tradizione risalente almeno all'epoca romana, a Cicerone e Quintiliano —<sup>39</sup> a quello dell'*oratore*.<sup>40</sup> Le analogie con il letterato riguardavano, evidentemente, un certo modo di servirsi delle opere letterarie per i ruoli scenici e anche, a volte, la capacità di scriverne in proprio (e qui penso soprattutto ai grandi attori-autori della Commedia dell'arte: da Isabella Andreini a Flaminio Scala, da Pier Maria Cecchini a Giovan Battista Andreini). Ma la somiglianza fra attore e oratore era ancora più importante da un punto di vista teatrale perché riguardava la retorica verbale, paralinguistica e gestuale utilizzata e gli effetti intellettuali e passionali ricercati per mezzo suo (l'identificazione, la persuasione, la commozione, l'elevazione morale, e così via). Per avere dei puntuali riscontri in proposito basterà confrontare una doppia serie documentaria: da un lato, appunto, i suddetti trattati di retorica, i quali sottolineano tutti l'importanza degli aspetti teatrali, in senso ampio, presenti nell'apprendimento e nell'esercizio dell'arte retorica (a corte, all'accademia, all'università, in chiesa); dall'altro lato, la precettistica teatrale che, andando dei già citati trattati di Giraldis, de' Sommi e Ingegneri agli scritti dei comici dell'arte, propone costantemente, e spesso in maniera esplicita, questa affinità della recitazione con l'arte oratoria in quanto arte del gesto e del dire, della parola e dell'azione.<sup>41</sup> Infine, a ulteriore conferma dei nessi che legano nel Rinascimento 'attore' e oratore, tecniche recitative e tecniche retoriche, va ricordato lo stretto rapporto istitui-

trali del Settecento in Francia, si veda ora Goodden (1986).

<sup>39</sup> Ma l'analogia attore-oratore è già rintracciabile nella cultura greca, in particolare presso i Sofisti, Platone e Aristotele (Calzolari, 1985, 6-9).

<sup>40</sup> Bisogna tuttavia fare attenzione a non sopravvalutare l'affinità dell'attore con l'oratore e con il letterato teorizzata costantemente fra Cinquecento e Settecento. Come si è già accennato sopra e si chiarirà meglio nel capitolo sulla recitazione nella Commedia dell'arte, questa somiglianza appare, nelle fonti, più forte e stretta di quanto probabilmente non fosse nella realtà perché esse parlano soltanto di un aspetto del lavoro dell'attore e tacciono su molti altri, più specifici e, con ogni probabilità, più importanti. Ciò rende necessaria un'ulteriore precisazione: benché l'analogia attore-oratore-letterato sia trasversale alla distinzione fra dilettanti e professionisti, che si profila nettamente a partire dalla metà del Cinquecento (ma certo non di punto in bianco), è evidente che la riserva appena fatta riguarda molto più i comici di professione, depositari di un sapere scenico particolare e in parte estraneo alla cultura rinascimentale, che i nobili recitanti delle corti. (Si legga in proposito la nota pagina del *Cortegiano* in cui il Bibbiena spiega qual è il genere di comicità che si addice a un gentiluomo, e precisa che a questi « non

si converria fare i volti, piangere e ridere, far le voci, lottare da sé a sé, come fa Berto, vestirsi da contadino in presenza d'ognuno, come Strascino; e tai cose, che in essi son convenientissime, per esser quella la loro professione » [Castiglione, 1528, 150; corsivo mio]). La continuità che indubitabilmente esiste, anche e soprattutto per quanto riguarda l'attore, fra la trattatistica accademica e la precettistica dei comici professionisti (da de' Sommi a Cecchini, per intenderci) testimonia di una strategia di nobilitazione culturale del proprio lavoro, da parte di questi ultimi, più che della reale natura delle tecniche sottese alle loro prassi recitative (sulla questione si veda, più ampiamente, il capitolo già citato del presente volume).

<sup>41</sup> Per i trattati di Giraldis Cinthio, de' Sommi e Ingegneri, cfr. l'edizione parziale in Marotti (1974). Nell'ambito della Commedia dell'arte i riferimenti dovrebbero essere, per il periodo considerato, agli scritti teorici e difensivi di Cecchini (1616, 1628), Barbieri (1634) e soprattutto al 1° prologo di Flaminio Scala per la sua commedia *Il finto marito* del 1618 (ristampato in Marotti, ed., 1976, vol. 1). Ma l'equazione attore = oratore ricorre esplicitamente anche in Perrucci (1699) e non è certo un caso se Luigi Riccoboni scrive un trattatello sull'oratoria (*Pensées sur la déclamation*, 1738).

tosì, fin dalla seconda metà del Quattrocento, in ambiente umanistico, fra insegnamento scolastico, addestramento all'oratoria e recitazione in latino delle commedie antiche, e più ampiamente fra pedagogia e restituzione del teatro classico: basti pensare, in proposito, alle esperienze di Pomponio Leto presso l'Accademia Romana negli anni 1465-1497, a quelle coeve (1476) di Giorgio Antonio Vespucci a Firenze o a quelle antecedenti di Tito Livio de' Frulovisi, che a Venezia scrive e rappresenta commedie in latino con i suoi allievi a fini appunto pedagogici.<sup>42</sup> Né va dimenticato (trattandosi anzi di una circostanza cruciale per l'attuale discorso) che spesso queste diverse, disparate competenze culturali e di mestiere, nell'ambito attorico pre- o proto-professionistico che stiamo considerando, si trovano significativamente riunite nella stessa persona.<sup>43</sup> È il caso, ad esempio, di Tommaso 'Fedra' Inghirami, successore di Pomponio Leto alla cattedra di retorica nella rinnovata Università di Roma e attore famoso per le sue interpretazioni plautine e seneciane (il soprannome gli venne attribuito per aver recitato la parte di Fedra nell'*Ippolito* di Seneca nel 1486). Inghirami, celebre per le sue doti di solista e di improvvisatore, fu anche oratore, poeta latino famoso, diplomatico vaticano: un tipico uomo del Rinascimento «corpulento e pesante, dalla brillante carriera e dai molti amici» (Cruciani, 1983, 39; cfr. anche Cruciani, 1980).<sup>44</sup>

In questo modo abbiamo già anticipato, in parte, la seconda circostanza che autorizza la contestualizzazione recitazione teatrale-trattati di retorica e sul comportamento. È noto infatti come, anteriormente al costituirsi delle prime compagnie dei comici dell'arte, la recitazione delle commedie fosse affidata in gran parte a dei dilettanti, cioè ad 'attori' che, come l'Inghirami appena citato, facevano altri mestieri per vivere. Ma la cosa più interessante è che essi venivano reclutati, in prevalenza, nello stesso mondo della corte che promuoveva

<sup>42</sup> Per Pomponio Leto, cfr. Cruciani (1983, 219 sgg.), il quale più in generale osserva come, nell'ambito delle esperienze umanistiche che stanno alle origini del teatro italiano nel Rinascimento, «recitare è connesso all'oratoria, e all'apprendimento di questa il fare rappresentazioni [...] la recitazione è un epifenomeno del raccontare e dell'oratoria» (ivi, 41, 7). Su Vespucci e de' Frulovisi si veda ora Guarino (1987 e 1988, ed.).

<sup>43</sup> In realtà è schematico e improprio parlare, per l'epoca in questione, di un rapporto a due attori/oratore, non essendosi ancora tra l'altro definito il primo termine come figura autonoma rispetto ai molti altri specialisti del divertimento e dello spettacolo: ciò che la cultura umanistico-rinascimentale ci restituisce, se si smette di ridurla entro categorie aprioristiche, è un insieme di pratiche pedagogiche, retoriche, d'intrattenimento e di spettacolo, tutte fondate sulla espressione orale in pubblico e sul suo vario intrecciarsi con la scrittura: la declamazione e la recitazione in ambito scolastico (come si è appena detto), l'improvvisazione retto-

rica e poetica, la lettura come intrattenimento, il raccontare con particolari tecniche espressive e rappresentative, il recitare commedie. Ed è proprio questo dato comune dell'oralità e del suo interagire con le pratiche scritturali che porta, nel Cinquecento, alla proposta di sintomatiche sovrapposizioni fra attore-autore e oratore, spingendo ad esempio il Doni a gratificare Ruzante del doppio epiteto di Plauto e Tullio (Cicerone) (Guarino, 1985, 115).

<sup>44</sup> Accostabili a quella dell'Inghirami sono anche altre figure di attori part-time, attori di cultura legati al mondo delle corti, come il senese Niccolò Campani detto lo Strascino o il lucchese Francesco de' Nobili detto Cherrea (dal personaggio dell'*Eunuchus* di Terenzio da lui recitato a Roma). Tuttavia, seguendo la carriera teatrale del Cherrea, così come si svolge fra il 1510 e il 1530, siamo ormai in grado di cogliere il delinearsi di una figura di attore pienamente professionista, colto e celebre, che ha un suo repertorio e una sua compagnia e i cui spettacoli sono a pagamento (Cruciani, 1983, 480).

gli spettacoli come momenti culminanti di una cultura di relazione e di rappresentazione. « Attori sono un po' tutti — scrive Cruciani (1983, 35) a proposito di Ferrara (caso particolare ma cautamente generalizzabile) — nello spazio unificato della Corte. Vi si cimentano in prima persona i nobili [...] le 'personae doctae' [...] o l'Ariosto che certo recitò nel 1509 l'argomento dei *Suppositi*. » Ora, questi uomini di corte, questi *nobiles comedi*,<sup>45</sup> attori dilettanti che talvolta arrivano a fare del recitare un 'secondo mestiere', sono le stesse persone alle quali Castiglione e compagni destinano i loro trattati,<sup>46</sup> prescrivendo secondo quali codici debbono parlare, gestire, muoversi nelle differenti situazioni della vita cortigiana, conservando sempre uno stile conveniente e adeguato al loro rango sociale e all'immagine che la corte vuole dare di sé (uno stile e un'immagine che il Castiglione riassume in termini famosi quali « grazia » e « sprezzatura », ma anche « dignità » e « semplicità », e che possono essere ulteriormente sintetizzate nel concetto, già oraziano, di *decorum*).

Non ci sembra dunque azzardato supporre che, in quel sistema integrato e ininterrotto di (auto)-rappresentazione che fu — come si è già detto — la corte rinascimentale italiana,<sup>47</sup> i momenti spettacolari veri e propri, e quindi le prassi recitative ad essi relative, seguissero convenzioni non difformi (pur tenuto conto della specificità delle situazioni proposte dalle *fabulae* rappresentate) da quelle che regolavano gli altri momenti del comportamento in pubblico (per dirla con Goffman) nella vita quotidiana.<sup>48</sup>

A ulteriore conferma di questa ipotesi può essere addotto il terzo argomento preannunciato: e cioè un particolare carattere strutturale della commedia

<sup>45</sup> È Paolo Giovio che parla di « *nobiles comedios* » a proposito di coloro che recitarono la *Calandria* a Roma nell'inverno 1514-1515 (Cruciani, 1983, 442).

<sup>46</sup> Sul carattere elitario e chiuso del pubblico per il quale Castiglione e gli altri concepiscono i loro 'manuali', cfr. Bertelli e Calvi (1985, 12), i quali osservano come questi autori non siano stati interessati a elaborare « un'antropologia generale dei comportamenti ».

<sup>47</sup> Quondam (1980, 145) definisce la corte italiana nel Rinascimento l'« equivalente generale del teatro cinquecentesco [...] sistema antropologico della rappresentazione e della simulazione ». Sulla stessa linea Ferroni (1980, 9) scrive: « L'intera cultura cortigiana cinquecentesca può essere definita come produzione di scena, sistema di rappresentazione che offre uno spettacolo che si riflette in se stesso, in quanto la corte ne è contemporaneamente produttrice e spettatrice ».

<sup>48</sup> Sulla continuità-contiguità e la intercambiabilità (pur nel rispetto della loro rispettiva autonomia strutturale) esistenti fra i diversi spazi e momenti delegati all'auto-rappresentazione della corte rinascimentale italiana, si veda il già citato Ferroni (1980,

9-10). Un *trait-d'union* esplicito fra la trattatistica sul comportamento e quella teatrale sembra fornito dagli scritti e dalla multifforme operatività di una figura come Alessandro Piccolomini, cui gli studi di Daniele Seragnoli hanno dato nuovo rilievo. Leader dell'accademia senese degli Intronati, drammaturgo e corago, poligrafo dai più svariati interessi, Piccolomini fu, fra l'altro, autore di un interessantissimo progetto drammaturgico ad uso dei comici, di un commento ad Aristotele e, appunto, di due opere ascrivibili all'ambito della trattatistica sul comportamento: l'*Istituzione morale* e il *Dialogo della bella creanza delle donne*, più noto come *La Raffaella*. L'importanza di questi due scritti, ai fini del nostro attuale discorso, è duplice: da un lato, infatti, essi manifestano evidenti punti di contatto con il progetto teatrale del Piccolomini relativo alla tipologia dei personaggi e al modo di comporre in base ad essa scene per commedie; dall'altro, la circostanza che egli fosse anche il corago degli Intronati ci autorizza forse a leggere la precettistica sui vari aspetti del comportamento (dizione, gestualità, portamento, modi di vestire ecc.) in chiave di teoria della messa in scena (cfr. Seragnoli, 1987, 306-312, e anche 1980).

italiana nel Rinascimento e della sua rappresentazione nella festa. Com'è ormai definitivamente assodato, nella cultura di relazione e di rappresentazione che è propria delle corti italiane del Rinascimento, e nel cui ambito viene 'inventato' il teatro moderno, i vari insiemi che compongono nella sua globalità l'evento festivo coesistono autonomi (pur subendo tutti una certa strutturazione derivante loro — se non altro — dall'inserimento nella cornice spazio-temporale della festa):<sup>49</sup> banchetto, intermezzi, commedia, e così via. Ancora più interessante è il fatto che la stessa indipendenza si ritrovi pure all'interno della rappresentazione della commedia: questa esibisce, infatti, una organizzazione paratattica nella quale i diversi componenti (testi parziali) mantengono una loro fisionomia autonoma (e, in certi casi, extrateatrale) invece di essere trasformati e 'omogeneizzati' in funzione dell'illustrazione del testo scritto (come accadrà successivamente). Ciò avviene, in primo luogo, per la scenografia, il cui scopo (almeno, per la prima metà del Cinquecento) non è quasi mai quello di visualizzare il luogo specifico dell'azione drammatica ma piuttosto di proporre un'immagine tipica-simbolica della città (si ricordi, almeno, il prologo della *Mandragola*: « Vedete l'apparato, / qual or vi si dimostra: / quest'è Firenze vostra, / un'altra volta sarà Roma o Pisa, / cose da smascellarsi dalle risa »); ma avviene anche per le musiche, per i costumi, subordinati principalmente a esigenze, extrateatrali, di lusso e splendore 'antichi' (Garbero Zorzi, 1987, 251 sgg.), e soprattutto per la retorica paralinguistica e gestuale dell'attore, che dobbiamo quindi pensare regolata, nello spettacolo, dagli stessi codici insegnati nelle scuole di retorica, nelle accademie e nelle università, e che Castiglione e gli altri prescrivevano al loro cortigiano ideale (Ruffini, 1978a, 131).<sup>50</sup>

## 7. L'analisi contestuale dell'evento teatrale

C'è un rischio serio in ogni proposta di 'liberalizzare' la concezione del documento, e cioè che essa venga equivocata come rivendicazione della possibilità e della legittimità di assumere qualsiasi cosa in qualsivoglia modo come documento di qualsiasi altra, scivolando così verso un regime di relativismo integrale che costituisce, evidentemente, la negazione di ogni possibile metodo storiografico e di ogni indagine scientificamente fondata. La nozione allargata di documento permette di progettare un approccio contestuale allo spettacolo del passato su basi molto più ampie e, diciamo pure, più permissive rispetto a quelle consentite da una impostazione rigidamente e tradizionalmente stori-

<sup>49</sup> Sulla festa rinascimentale colta come « unità strutturante » ha sempre insistito molto Cruciani, che le attribuisce perciò un « assemblaggio tendenzialmente prospettico e non paratattico di 'oggetti culturali' » (1983, 17).

<sup>50</sup> Si legga, sempre di Ruffini, la recente precisazione riguardo all'autonomia dell'attore nel teatro del Rinascimento: egli « non 'sta per' il personaggio, almeno come dato primario; ma neppure solo 'sta per' se stesso, come l'attore prima dell'invenzione del

teatro. Piuttosto sta per se stesso attraverso la rappresentazione. Il retore, o il cortigiano, che agisce nel ruolo di un dato personaggio mostra se stesso, il suo statuto culturale, ma attraverso la rappresentazione teatrale. [...] Tommaso Inghirami nel ruolo di Fedra è simile ma non uguale al professore di retorica che egli era; [...] perché è attraverso la rappresentazione che il professore si mostra, sia pure in quanto professore. »



co-filologica. Questo però non vuol dire affatto che non ci siano più criteri e principi da seguire, si tratta soltanto di ridefinirli nel nuovo quadro metodologico e rispetto alle diverse esigenze che questo pone e consente al ricercatore.

Insomma, tutti i problemi ruotano — come si diceva già prima — intorno a una nuova definizione dei criteri di contestualizzazione delle occorrenze teatrali. Al riguardo c'è da tenere presenti, contemporaneamente, due esigenze diverse e di segno opposto. Da un lato, è vero, occorrono tutte le cautele e tutto il rigore filologico possibili affinché la contestualizzazione del fatto teatrale non si trasformi in accostamento disinvolto o arbitrario, in una promozione affrettata di qualsivoglia oggetto o testo culturale a fonte di informazioni attendibili. Ma, dall'altro lato, è ugualmente vero che l'analisi contestuale, se vuole cercare sul serio di raggiungere i suoi obiettivi (la comprensione globale dell'evento teatrale in questione), non può e non deve ridursi alla semplice, e pur indispensabile, 'critica delle fonti', deve insomma — per ripeterci — andare molto al di là di una utilizzazione restrittivamente storico-filologica dei documenti.

A questo proposito, di grande utilità teorica e operativa può rivelarsi (si è anzi già rivelato) un concetto come quello di *intertestualità*, che Julia Kristeva ha sviluppato da quello bachtiniano di « dialogismo » per designare in maniera pregnante il complesso e dinamico gioco di prestiti, citazioni, trasposizioni, rimandi impliciti ed espliciti, dialoghi a distanza, riferimenti volontari e involontari (o, quantomeno, inconsapevoli), parallelismi e omologie, che sostanzia i rapporti fra i testi di una stessa cultura (ma anche di culture diverse, come ha chiarito Lotman, parlando di « policulturalità »):<sup>51</sup> un gioco che spetta all'analisi di riportare in luce e addirittura di postulare, come relazionamento strutturale (testuale), ogniquale le esigenze interpretative lo rendano necessario, anche in mancanza di riscontri filologici sicuri e addirittura, talvolta, anche *contro* di essi.

Il disvelamento del lavoro intertestuale soggiacente — sarà bene precisarlo — sia alla produzione che alla ricezione dello spettacolo<sup>52</sup> consente di mettere meglio a fuoco il fenomeno teatrale nel suo ibrido miscuglio di 'già detto' e 'non ancora detto', di tradizione e innovazione. Da un lato, lo spettacolo utilizza i codici culturali epocali, li applica, per così dire, ma, dall'altro e nello stesso tempo, li trasforma, traspone, reinventa (certo in misura diversa e talora anche minima). Riferendoci alla nozione di *enciclopedia*, come « somma del sapere socializzato » di una data epoca, elaborata da Eco (v., ad esempio, Eco, 1984), potremmo dire che lo spettacolo (al pari di ogni altro testo estetico, del resto) rappresenta sempre, anche, una ristrutturazione (sia pur minima) dell'enciclopedia, oltre che una sua attualizzazione locale.

Sono già disponibili del resto un certo numero di ricerche orientatesi da tempo nella direzione che stiamo qui delineando e che consentono, pertanto, di misurare tutta la distanza intercorrente fra una analisi contestuale intesa come rilevamento-esplicitazione (ma anche come postulazione ipotetica) dei nessi se-

<sup>51</sup> Per le proteste della semiologa franco-bulgara contro i tentativi di banalizzazione filologico-storiografica del suo concetto di intertestualità, si veda ad esempio Kristeva (1974, 64).

<sup>52</sup> Sulla « intertestualità del destinatario » a teatro, cfr. De Marinis (1982a, 149 sgg.), dove si propone un primo approccio tipologico alle forme dell'intertestualità teatrale.

miotici (quelle che Foucault, 1969, chiamava le « regolarità discorsive »), da un lato, e la semplice constatazione-verifica documentaria delle relazioni esplicite e interazionali (nessi genetici) fra testi di una stessa cultura.

Vale la pena di richiamare quattro *exempla* particolarmente significativi.<sup>53</sup>

a. I lavori dello storico e sociologo dell'arte Pierre Francastel sui rapporti fra pittura, teatro e festa nel Quattrocento italiano e, in particolare, la sua fondante concezione dell'opera d'arte (o testo estetico, nella nostra terminologia) come montaggio di oggetti culturali, di provenienza eterogenea e situati a differenti livelli di realtà (cfr., almeno, Francastel, 1965, 1967).<sup>54</sup>

b. Gli studi del semiologo russo Jurij Lotman sui rapporti fra scena, pittura e vita quotidiana nell'Ottocento russo, studi basati sulla concezione dei testi estetici come « sistemi modellizzanti secondari » (il « sistema modellizzante primario » essendo costituito dalla lingua) e sulla visione della cultura come sistema integrato e dinamico di testi (cfr., in particolare, Lotman, 1973, 1977, 1979).<sup>55</sup>

c. Le ricerche di Ludovico Zorzi sulla scenografia e sul luogo teatrale nel Rinascimento italiano, ricerche le quali, pur senza teorizzazioni esplicite in proposito,<sup>56</sup> hanno tuttavia praticato proficuamente, con innovativa originalità di metodo, un'esegesi contestuale dei documenti e dei fatti, leggendo i momenti cruciali di questa vicenda sullo sfondo provvisto dalla pittura, dall'architettura e dall'urbanistica, oltre che dai coevi testi letterari e filosofici, arrivando a segnare, con il suo capolavoro *Il teatro e la città* (Zorzi, 1977), una vera e propria svolta nella storiografia italiana ed europea del teatro rinascimentale. Sofferimiamoci su di un piccolo ma indicativo esempio del metodo d'indagine di Zorzi, estratto dal primo capitolo del libro appena citato (*Ferrara: il sipario ducale*). Lo studioso veneziano tenta qui di scavalcare le *impasses* storiografiche legate ad una ancora carente (e ideologica) comprensione di quel modulo sce-

<sup>53</sup> Ma altri ne potrebbero essere aggiunti, a cominciare naturalmente dai più volte ricordati contributi teatrali di Warburg e dell'Istituto che da lui prende il nome: come ho già avuto modo di dire, si tratta di ricerche fondate su di un metodo dichiaratamente e costitutivamente contestuale, che privilegia in particolare il raffronto fonti visive-fonti letterarie (Panofsky, 1939; Gombrich 1972). Per un esempio recente, si veda anche lo studio di Raimondo Guarino sulla rappresentazione di *Andromède* (misconosciuta *pièce à machines* di Corneille) a Parigi, nel 1650, con le scene di Giacomo Torelli (Guarino, 1982); e anche Papetti (1979), sulle messe in scena seicentesche dei drammi di Shakespeare in Inghilterra.

<sup>54</sup> Per un più approfondito esame critico del contributo metodologico di Francastel agli studi sul teatro, rinvio a De Marinis (1982a, 144-149). Recentemente gli scritti 'teatrali' dello studioso francese sono stati raccolti in una molto opportuna edizione italiana a cura di F. Cruciani (Francastel, 1987). Vedi anche,

in proposito, le intelligenti osservazioni critiche di Guarino, ed. (1988, 40-41).

<sup>55</sup> Sul metodo di Lotman cfr. De Marinis (ivi, 141-142).

<sup>56</sup> E tuttavia si leggano gli spunti e le osservazioni di carattere metodologico che ricorrono frequenti nelle lunghe, ricchissime note (vero libro nel libro) di Zorzi (1977); o anche l'esplicito avvio del saggio su *Figurazione pittorica e figurazione teatrale* (Zorzi, 1978, 101). Si tratta di robusti indizi delle preoccupazioni d'ordine teorico ed epistemologico che, pur sempre sottese al suo lavoro di studioso (cfr. le note all'edizione ruzantiana del 1967), gli erano affiorate particolarmente insistenti, e quasi angoscianti, negli ultimi anni di vita. Verso la fine degli anni settanta lo storico veneto appare sempre più insoddisfatto dello stato, e dello statuto, della sua disciplina, la storia dello spettacolo, che — ripeteva spesso — « in quanto disciplina autonoma e autosufficiente rimane ancora in attesa di una sua fondazione: non esiste » (cit. in Lapini, 1985, 29).

nografico protocinquecentesco che è stato suggestivamente chiamato (da Elena Povoledo) « città ferrarese ».<sup>57</sup> Il 'pezzo forte' del contributo di Zorzi sta in una lettura in chiave teatrale degli affreschi della Sala dei Mesi in Palazzo Schifanoia (1465-1470),<sup>58</sup> contestualizzati con scritti teorici come gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani (opera composta con ogni probabilità fra il 1486 e il 1502, date-limite del regno di Ercole I) e con le notizie dei documenti cronistici (in particolare il *Diario* dello Zambotti e il *Diario ferrarese* di un anonimo memorialista coevo) e accostati — sulla scia di André Chastel — alle esperienze teatrali locali della stessa epoca. Non manca, ovviamente, una precisa conferma esterna ai nessi istituiti dalla contestualizzazione di Zorzi: essa è rappresentata dalla figura del già menzionato Prisciani, il quale, da un lato, fu con ogni probabilità l'estensore di parte del programma iconologico del ciclo di Schifanoia e, dall'altro, ebbe, com'è noto, un ruolo di primo piano nell'intensa stagione teatrale ferrarese sotto Ercole I, contrappuntata dai cosiddetti festival plautini.

Le concordanze messe in luce dalla ricca contestualizzazione consentono allo studioso di fornire una serie di precisazioni di grande rilievo riguardo all'emergere e al definirsi della « scena di città » in ambito ferrarese. Zorzi è portato dalla sua indagine a escludere le interpretazioni che ne ha fornito fino ad oggi la storiografia: *a.* come una scena medievale a *mansiones*; *b.* come un portico simile a quello delle illustrazioni terenziane (Lione 1493, Venezia 1497); *c.* come una sorta di scena prospettica *ante litteram* (tuttavia cfr. già, al riguardo, Povoledo, 1969, 364). Egli inclina invece a vedere nella « città ferrarese » una tipologia scenografica autonoma (dove per altro è evidente l'eredità della pratica scenica 'romanza' legata alle esperienze dello spettacolo buffonesco e dell'apparato per lo spettacolo sacro) di cui è documentabile la persistenza locale almeno fino alla metà del secolo e quindi già in epoca di piena affermazione della scena prospettica serliana: si veda, in proposito, il disegno della Biblioteca Ariostea con piazza di Ferrara,<sup>59</sup> risalente al 1550 circa e assegnabile alla cerchia di un Girolamo da Carpi per altro influenzato dal Peruzzi, e nel quale la scena è « solo parzialmente e imperfettamente prospettica » (p. 28).<sup>60</sup>

<sup>57</sup> « Essa consisteva in un certo numero di case (da un minimo di quattro a un massimo di sei), disposte in linea di fila rispetto al proscenio, sullo zoccolo del quale erano dipinte delle mura merlate, che concludevano funzionalmente [...] la forma allusiva della veduta urbana. » (Zorzi, ivi, 20).

<sup>58</sup> L'attenzione di Zorzi si sofferma, in particolare, sugli affreschi relativi ai mesi di aprile (gara del palio), giugno (scena di villa, edifici scenografici e botteghe), e settembre (scudo dei Ciclopi con veduta di Roma), (cfr. ivi, figg. 11-18).

<sup>59</sup> Il disegno, gravemente danneggiato, è leggibile solo attraverso due lucidi che ne sono stati tratti (cfr. Zorzi, ivi, fig. 23). Come si è già detto (vedi nota 27), il disegno, in un primo tempo datato agli inizi del secolo e attribuito a Pellegrino da Udine (l'apparatore della *Cassaria* rappresentata a Ferrara nel 1508) e a Raffaello, era stato appunto messo in rapporto dalla Povoledo con la scena della *Cassaria* per comprovare il carattere già pienamente prospettico di quest'ultima, inferito da un controverso passo della lettera di Bernardino Prosperi a Isabella d'Este (su tutta la questione, oltre a Zorzi, cfr. anche Cruciani, 1976 e 1983, 30).

<sup>60</sup> Al riguardo, una interessante testimonianza iconografica intermedia è fornita dal noto bozzetto scenico per la *Betia* del Ruzante (1525 circa), che già Molinari (1972, 121) aveva collegato al dispositivo ferrarese (ripr. in Zorzi, ivi, fig. 120). Sul piano letterario ci sono invece i prologhi di alcune commedie di Ariosto (in particolare quello alla seconda redazione del *Negromante*, del 1529) e di Ruzante (in particolare quello per

Ma le acquisizioni dell'analisi contestual-documentaria proposta da Zorzi per il ciclo di Schifanoia non finiscono qui. Soffermandosi sulla gara del palio presente in un tassello della fascia inferiore del mese di aprile, egli individua nel suo sfondo urbano, di chiara derivazione albertiana, l'archetipo della cosiddetta « scena a portico », e cioè del modulo scenografico elaborato — secondo lo studioso — dall'altro filone, classicistico-vitruviano, lungo il quale si svolge tra Quattrocento e Cinquecento la sperimentazione teorico-pratica legata al luogo teatrale e alla scena; si tratta cioè del modulo visualizzato, fra l'altro, dalle illustrazioni terenziane di Lione e Venezia (e che troverà la sua realizzazione 'definitiva' nella *scaenae frons* palladiana per il Teatro Olimpico di Vicenza) e che numerose testimonianze iconografiche mostrano contaminarsi, lungo quasi un secolo (anche per effetto di fraintendimenti dei famosi brani di Vitruvio V, 6, sul *pulpitum* e sulle tre scene), con l'altro modulo, per Zorzi sostanzialmente 'romanzo' (cfr. anche Zorzi, 1978, 106), della « scena di città »: dalle stesse tre tavole prospettiche di cui abbiamo già parlato sopra (in specie quella di Berlino) a vari disegni di Antonio da Sangallo il Giovane e di Sallustio Peruzzi, dalle 'vignette' del Plauto veneziano del 1518 all'Olimpico di Vicenza, nel quale la scenafrente di Palladio « espone una fedele sinossi della norma vitruviana », mentre le prospettive dello Scamozzi riportano all'altra, opposta matrice, e cioè « alla componente romanza, anticlassica » (ivi, 172 n).<sup>61</sup>

Si tratta — ripetiamo — soltanto di un piccolo esempio del metodo investigativo di Zorzi, tuttavia già sufficiente per farsi un'idea della portata del contributo fornito dallo studioso veneto prematuramente scomparso a una revisione della complessa questione delle 'origini' della scena rinascimentale, al di fuori dei teleologismi e degli schematismi della storiografia teatrale. In particolare, mi sembra difficilmente trascurabile l'importanza della rivalutazione (promossa, qui da noi, proprio da Zorzi) della eredità scenica 'romanza' (gotico-umanistica), testè citata, accanto alla più riconosciuta tradizione vitruviano-classicistica del recupero dell'antico, nell'intricato processo multipolare all'in-

3  
14

*La Moschetta*, recitata nello stesso teatrino di corte, a Ferrara, pochi giorni dopo la *Lena* e il *Negromante*, durante il carnevale del 1529) a confermare la persistenza del modulo della « scena fissa e poco modificabile » con le case a schiera (Zorzi, ivi, 30-1). Anche se, come precisa lo stesso studioso (ivi, 31), « l'Ariosto, tra i commediografi rinascimentali, è il primo a compiere il passo (esile in apparenza, ma sostanziale per le sorti del testo e della scenografia) del trasferire nella realtà di un ambiente circostanziato e riferibile l'indefinita astrattezza del luogo scenico latino », questo 'salto' drammaturgico, che ebbe a verificarsi fin dai *Suppositi*, « dovette avere sulla struttura della scena un effetto non immediatamente sensibile e comunque inferiore alla sua presuntiva portata » (p. 51n). Sul passaggio dalla città tipica, o astratta, alla città reale nella scenografia cinquecentesca, analizzato an-

che attraverso i prologhi delle commedie, si veda il 'classico' Molinari (1964; versione ridotta, 1974), il quale mostra però che non si trattò di un'evoluzione lineare ma piuttosto della convivenza di due e più soluzioni diverse, una delle quali finì poi per prevalere nella seconda metà del secolo, come provano i noti esempi fiorentini del Salviati e del Lanci (cfr. pure Molinari, 1972, 134-137).

<sup>61</sup> Ciò detto, più che di due veri e propri filoni distinti, sarebbe forse meglio parlare di due matrici, o tradizioni, dal cui confluire e continuo interagire a più livelli (nell'esegesi vitruviana, nella speculazione progettuale sul motivo della città ideale, nella concreta operatività) scaturiscono le varie modalità scenografiche e architettoniche sperimentate per il teatro dalla cultura umanistico-rinascimentale. Al riguardo, la posizione di Zorzi denuncia significative oscillazioni (cfr., ad esempio, Zorzi, 1977, 52n e 171n).

terno del quale si delineano le fisionomie della scena e del luogo teatrale nel Rinascimento.<sup>62</sup>

d. Da ultime ma non per ultime, le ricerche di Franco Ruffini ancora sul teatro italiano nel Rinascimento e, in particolare, il suo tentativo, perseguito nell'arco di dieci anni e giunto di recente a un risultato definitivo, di restituire nella sua globalità, appunto mediante un approccio marcatamente contestuale, l'evento costituito dalla rappresentazione della *Calandria* del Bibbiena a Urbino, il 6 febbraio 1513, nell'ambito dei festeggiamenti del carnevale (cfr. Ruffini, 1976a, 1983, 1986). L'importanza di questi studi sulla *Calandria* urbinata in ordine alla definizione dell'approccio contestuale, storico-semiologico, al fatto teatrale, del quale ci stiamo occupando nel presente capitolo, è tale da imporre di esaminarli un po' più in dettaglio, compatibilmente con le ristrettezze di spazio. Conviene ovviamente fare riferimento all'ultimo libro, *Commedia e festa nel Rinascimento* (1986), che rappresenta — come abbiamo appena detto — il punto d'arrivo di un lungo itinerario investigativo.

Partendo da una situazione documentaria tutt'altro che florida,<sup>63</sup> Ruffini indaga, su base appunto ampiamente contestuale, le diverse componenti dello spettacolo urbinata (commedia, sala, intermezzi, scena) evitando però l'errore della storiografia tradizionale, la quale, una volta scomposto l'evento, non si preoccupava più di recuperarne in qualche modo una visione unitaria, limitandosi invece a considerare i vari aspetti all'interno delle storie evolutive dei rispettivi 'generi' (drammaturgia, architettura teatrale, storia degli intermezzi, scenografia). Tuttavia — si badi — lo scopo dello studioso non è una, del resto impossibile, restituzione materiale del fatto in questione bensì una sua lettura unitaria, dal punto di vista dei significati e dei valori culturali, condotta sulla base della correlazione fra i diversi elementi costitutivi, i loro rispettivi contesti genetici e le culture individuali dei rispettivi 'autori', tutti ovviamente contestualizzati all'interno della « cultura complessiva dell'epoca », compresa quella del teatro.

Particolarmente interessante e proficuo risulta il raffronto che Ruffini istituisce, a scopo appunto ricostruttivo e interpretativo, fra testi appartenenti a generi 'eteromaterici' (visivi e letterari), raffronto di solito accuratamente evitato dalla storiografia teatrale,<sup>64</sup> la quale si è limitata perlopiù a collegare per linee

<sup>62</sup> Nel momento di avviare alle stampe il presente lavoro non posso non registrare, almeno, l'uscita, attesa da tempo, del volume postumo di Zorzi sul ciclo carpaccesco di Sant'Orsola a Venezia, parte di una più ampia, e purtroppo incompiuta, ricerca sullo spettacolo italiano nel Quattrocento (Zorzi, 1988). Come l'autore dichiara nell'incipit del libro, « L'intento è ancora una volta quello di individuare nel documento pittorico la traccia di quanto può aiutarci a visualizzare la sfera dello spettacolo quattrocentesco »; segue poi una precisazione molto importante sul piano metodologico e anticipatrice delle cautele e delle sottigliezze che caratterizzeranno l'affascinante viaggio dentro e fuori i nove teleri dipinti dal Carpaccio per la Scuola

la di Sant'Orsola: « avvertendo che anche in questo caso occorrerà distinguere, nell'evento dipinto, i due livelli di rappresentazione che vi appaiono congiunti, il livello esplicito della rappresentazione figurativa e il livello implicito della rappresentazione spettacolare a cui la figurazione eventualmente rimandi » (ivi, 3). Ma si vedano anche, sullo stesso, basilare problema, le pp. 29-30 con le relative note.

<sup>63</sup> Sostanzialmente: la lettera del Castiglione e la relazione del Ms. 490 sulla festa e sulla rappresentazione (già citati in precedenza), il Palazzo Ducale che ospitò l'evento e, naturalmente, il testo stesso della commedia.

<sup>64</sup> Ma non dalla scuola warburghiana,

interne testi letterari con testi letterari, immagini con immagini e così via. Qui invece Ruffini correla, ad esempio, gli affreschi (per altro quasi illeggibili e quindi recuperati anch'essi per via contestuale, diacronica nella fattispecie, quanto a dettagli decisivi ai fini dell'interpretazione iconologica) della stanza da bagno del cardinal Bibbiena (la cosiddetta Stufetta) al testo della *Calandria*; e quest'ultima, a sua volta, agli intermezzi del 6 febbraio (di cui esistono solo descrizioni molto succinte), con i quali vengono nuovamente confrontate le iconografie del *calidarium*. Per non parlare poi della continua utilizzazione di testi chiave di quella cultura cortigiana all'interno e ad opera della quale nacque il paradigmatico spettacolo del 1513, come i neoplatonici *Asolani* del Bembo e il già più volte ricordato *Cortegiano* del Castiglione ('regista', non dimentichiamolo, dell'evento teatrale in questione).

Il primo e più vistoso contributo dell'indagine di Ruffini, sul piano ermeneutico, ci sembra quello di aver messo in luce un livello di significazione profonda sotteso ai tre testi della Stufetta, della commedia e degli intermezzi e imperniato su di una stessa struttura allegorica, il contrasto fra il bene e il male. Questo contrasto si specifica, nella Stufetta, in una psicomachia fra concupiscenza e ragione (Amor profano e Amor sacro, Venere terrena e Venere celeste), nella commedia in un conflitto fra il vizio e la virtù (conflitto incarnato nel personaggio *double face* di Calandro, allegoria della virtù per « antinomia », insieme doppio dello stesso Bibbiena, nelle vesti di impenitente corteggiatore di scarsissimo successo, e del Socrate bachtiniano) e negli intermezzi, infine, si trasforma nell'opposizione fra il maschile e il femminile, che trova la sua conciliazione neoplatonica nell'ermafrodito (oscenamente parodiato dal « merdaforito » della commedia).<sup>65</sup>

Non posso, in questa sede, intrattenermi più diffusamente sui procedimenti esegetici ed ermeneutici impiegati da Ruffini e sui loro risultati. Mi soffermerò quindi soltanto su di un punto, relativo all'analisi della scena della commedia, perché in questo caso Ruffini realizza un esempio particolarmente interessante, per audacia e rigore insieme, di analisi contestuale fondata sulla utilizzazione documentaria (in senso ampio) di testi non aventi nessuna precisa connessione materiale, genetica, con l'evento in questione.

La lettera del Castiglione al conte Ludovico di Canossa (principale documento diretto sulla rappresentazione del 1513, insieme col Ms. 490, recentemente attribuito a Urbano Urbani) descrive la scena con una certa precisione, mettendone in evidenza due elementi: 1. « il muro della città con dui torrioni »; 2. « un tempio a otto facce ».<sup>66</sup> Sarebbe troppo lungo ripercorrere tutti i passaggi e le 'mosse' attraverso cui il nostro studioso, partendo da questa lettera

la quale — com'è noto — della correlazione fra serie documentarie diverse, e in particolare tra fonti iconografiche e fonti letterarie, ha fatto invece uno dei punti di forza del suo metodo investigativo. Si vedano anche, in proposito, i saggi raccolti in Gordon (1975).

<sup>65</sup> Sugli intermezzi della *Calandria* Ruffini riesce a dare, *en passant*, anche un contributo storico-filologico di grande rilievo per-

ché, riconoscendoli dedicati ai quattro elementi (acqua, terra, aria e fuoco), retrodata di più di mezzo secolo — rispetto alla *communis opinio* storiografica — l'apparizione degli intermezzi allegorici su questo tema (Ruffini, *ivi*, 215).

<sup>66</sup> Sia la lettera del Castiglione che il Ms. 490 sono riprodotti in appendice al volume di Ruffini.

e dal Ms. 490, perviene a cogliere il senso complessivo della scena della *Calandria* urbinata nel suo proporsi come visualizzazione di un'idea di città, e più precisamente di una città ideale, grazie a una serie di catene metonimiche e di equivalenze sulle quali avremo modo di tornare (Roma = città ideale in quanto città antica; Urbino = seconda Roma, città = teatro = scena = parte della scena [tempietto]). Mi fermerò solamente su due punti, per altro nevralgici, di questa dimostrazione: *a.* l'identificazione dello schema scenografico torrioni-muro della città con lo schema urbanistico torricini del Palazzo Ducale-muraglia dello stesso; *b.* l'identificazione del tempio ottagonale con la cosiddetta « torre dei venti » e quindi con il teatro-città ideale.

*a. Torrioni e torricini.* La premessa e la giustificazione generale per la messa in rapporto di questi due elementi risiedono nel fatto che, sia nella scena della *Calandria* che nella progettazione urbanistica di Urbino, e in particolare del Palazzo Ducale, da parte di Federico da Montefeltro, è ravvisabile una chiara volontà di identificazione con Roma, e quindi la proposta di un'immagine di Roma, in quanto città ideale (perché antica). Questa funzione (di identificazione della città di Urbino — in un caso, solo raffigurata, nell'altro, reale — con Roma-città ideale) è assolta, nella scena della commedia, soprattutto dai « due muri, come sostegni d'acqua » di cui parla il Castiglione e che fanno pensare immediatamente al Tevere della Città Eterna, mentre nel Palazzo Ducale essa è demandata ai già citati torricini, ancora oggi, a tanto tempo di distanza, emblema di quel palazzo e, attraverso di esso, di tutta Urbino. A questo punto, argomenta Ruffini, « come non rilevare allora che (a prescindere, evidentemente, dalla presenza del Tevere) lo schema torricini-muraglia è lo stesso di quello torrioni-muro di cinta che limita anteriormente la scena della *Calandria*? ». Lo studioso così prosegue:

« Sarebbe azzardato affermare (anche se la cosa non è affatto impossibile) che il prospetto della scenografia sia stato intenzionalmente riferito allo schema torricini-muraglia; ma è certo che, oltre all'evidente analogia figurativa, esso assolve alla stessa funzione di segnale.

Come il prospetto della scena « inaugura » la città retrostante, *elevata a simbolo dalla presenza del fossato e del fiume*, così la facciata occidentale « inaugura » il Palazzo *elevato a simbolo dall'ideale gemellaggio con Roma* » (pp. 265-7).<sup>67</sup>

Ma anche le conclusioni in proposito vanno citate estesamente per i loro interessanti spunti metodologici sulla distinzione, fondante, fra identità materiale/identità di significato culturale e sulle procedure di contestualizzazione:

« Ma il nostro discorso non mira a dimostrare un'indimostrabile (seppur plausibile) premeditazione da parte dello scenografo e dell'apparatore. Tende solo a stabilire se e quanto nella considerazione coeva gli schemi torricini-muraglia e torrioni-muro di cinta potessero essere percepiti, *sentiti*, come simili e come rinviati entrambi alla città per antonomasia, cioè a Roma. [...] Come erano esattamente i torrioni e il muro di cinta delle rappresentazioni urbinati? A questa domanda non possiamo rispondere, o possiamo proporre solo ipotesi più o meno persuasive. Qual era il loro valore? Per questa domanda, invece,

<sup>67</sup> A proposito del fissarsi dello schema dell'Urbe, cfr. anche Zorzi (1977, 51n). fiume-mura nella rappresentazione simbolica

possiamo prospettare una risposta. Ma occorre uscire dalla scena, passare per altre immagini e per le loro pertinenze: lo Scudo dei Ciclopi del ciclo di Schifanoia [nel quale viene riproposto lo schema muro-di-cinta-con-torriioni-laterali quale 'immagine forte' della città, e in particolare, di Roma]; la riproposizione dello schema in ambiente ferrarese; la scena del Peruzzi che, indipendentemente dalla sua destinazione, inquadra Roma secondo un prospetto strutturalmente analogo; e poi i torricini [...] e infine, e di nuovo, come approdo dell'itinerario esterno, la scena della festa urbinata. Attraverso tante varianti formali vediamo correre la stessa invariante di senso: lo stesso oggetto culturale » (pp. 267-70).

b. *Il tempietto ottagonale e la torre dei venti*. Ancora più ampio e arrischiato è l'itinerario di contestualizzazione esterna che Ruffini percorre per identificare il significato non soltanto lessicale ma testuale del tempietto ottagonale<sup>68</sup> (cioè la funzione semantica specifica che questi assolve all'interno della scena della *Calandria* urbinata e in relazione agli altri elementi che la compongono). Dopo averne agevolmente identificato i tratti pertinenti ('sacralità', 'ottagonaltà' e 'centralità'), Ruffini così prosegue: « se questi, all'esame della descrizione [del Castiglione], risultano gli elementi di senso dell'edificio, occorre chiedersi, per comprenderne il valore, dove essi si trovino attualizzati fuori della scena » (pp. 271-2).

Ha così inizio un'affascinante 'passeggiata' intertestuale che naturalmente non può non cominciare dal *De Architectura* di Vitruvio, il testo chiave della riflessione architettonica e urbanistica nel Rinascimento, e porta lo studioso a ricostruire le tappe principali dello sviluppo grafico conosciuto, negli editori e nei traduttori-commentatori di Vitruvio, da un edificio particolare, la torre dei venti, appunto. Pur rintracciabile chiaramente nel testo latino (« *turrem marmoream octagonon* », I, 11), già provvista delle marche semantico-sintattiche esibite dal tempietto urbinata, la torre dei venti è assente nell'*editio princeps* curata da Sulpicio da Veroli (Roma, 1486), compare per la prima volta nella edizione di fra' Giocondo del 1511, « sotto forma di un prisma a base ottagonale, sormontato da una piramide sempre a base ottagonale, che regge al vertice una figura alata » (p. 273); infine, col Cesariano (che stende il suo commento fra il 1500 e il 1514), « diventa una vera e propria costruzione architettonica » [ivi], consolidando nel frattempo « il suo ruolo formativo e strutturante » rispetto alla città, ponendosi insomma, sempre più esplicitamente, come « l'emblema stesso della città » (p. 275). Ma una proposta del tutto analoga alla torre dei venti ottagonale, come edificio rappresentativo-simbolico della città, negli stessi anni affiora anche dalla progettazione urbanistica autonoma rispetto all'esegesi vitruviana. Basti pensare alla Sforzinda del Filarete (1461-4) o ai perimetri ottagonali della città di Francesco di Giorgio Martini (il cui *Trattato di architettura* è databile intorno al 1482). Anche in questo ambito, « La torre dei venti è la città ed è Vitruvio: è la città spogliata di ogni sedimenti di realtà e ridotta al suo puro significato di armonia tra l'uomo e il cosmo nel quale esso si colloca. A prescindere dal riferimento sacro della

<sup>68</sup> Sulla differenza fra significato lessicale e significato testuale, nell'ambito di una semantica di formato enciclopedico, si veda Eco (1984, 64-65).



pianta ottagonale, la torre dei venti è intrinsecamente tempio, perché sacra è la città che essa rappresenta; ed è intrinsecamente scena perché, come monumento della città, è per statuto l'oggetto da guardare » (p. 276).

Nello stesso periodo e negli stessi ambienti intellettuali nei quali emerge l'identificazione torre dei venti = città (ideale), si sviluppa — sempre su base vitruviana — un'altra equivalenza, quella teatro = città. Già in Vitruvio appunto, e nella esegesi del suo trattato, « il teatro è la città: perché ne mutua le basi di senso, ne ricalca i criteri di fondazione, e ne riproduce le finalità di armoniosa integrazione rispetto al cosmo. Il teatro, in certo senso, nasce come *città in scala ridotta* [c. nostro]; ne occupa il centro, e ne è, al contempo, la sintesi simbolica: esattamente come la torre dei venti » (p. 279).

Ancor prima di diventare un 'luogo da cui guardare', l'edificio teatrale si configura, alla fine del Quattrocento, sia all'interno della riflessione su Vitruvio che al suo esterno (si pensi alla « casa del vizio e della virtù » immaginata dal Filarete), come un 'luogo da guardare', come una 'scena' insomma, che è al tempo stesso un teatro in scena e una città in scena.

Quindi, riassuntivamente, si possono porre le seguenti equivalenze: torre dei venti = città = teatro. A questo punto, il lungo itinerario intertestuale di Ruffini sta per chiudersi tornando a quel tempietto ottagonale, presente al centro della scenografia urbinata, la cui identificazione figurativa, funzionale e simbolica con la torre dei venti-città (ideale)-teatro risulta ormai sufficientemente fondata. Per chi invece richiedesse un'ulteriore prova filologica, e cioè un precedente relativo alla presenza in scena della torre dei venti, basterà rimandare al disegno del Peruzzi, *Allegoria di Mercurio*, che probabilmente è 'una scena per commedia' ma in ogni caso, sicuramente, 'una scena', e nel quale la torre dei venti compare senza travestimenti (se ne veda la riproduzione a p. 286).

## 8. A guisa di conclusione: per una semiotica storica dei fatti teatrali

Ruffini non avrebbe potuto conseguire questi risultati se fosse rimasto chiuso all'interno di uno specialismo storico-teatrale angustamente inteso, senza il ricorso a una strumentazione teorica varia e raffinata (si pensi soltanto alla sapienza iconologica dispiegata nella ricostruzione e nelle letture delle immagini) ma soprattutto senza il ricorso sistematico (ancorché scarsamente esplicitato)<sup>69</sup> alla concettualizzazione semiotica e, in particolare, a nozioni fondanti quali testo (culturale), intertestualità, testo generale della cultura, livelli di significazione. Nell'analisi contestuale di Ruffini, il punto di vista semiotico non interviene 'soltanto' per indagare *après coup* i meccanismi di interrelazione fra i testi attratti nell'orbita dell'oggetto di studio,<sup>70</sup> ma è operante, con categorie e pro-

<sup>69</sup> Meglio dichiarati appaiono i debiti verso la scuola warburghiana, le cui concettualizzazioni, del resto (soprattutto dopo la sistemazione teorica di Panofsky, 1939, con la distinzione fra iconografia e iconologia e la definizione dei tre livelli di significato),

vanno considerate a pieno titolo semiotiche (nonostante e al di là delle differenze pur esistenti fra i vari studiosi che si richiamano a questa scuola e sulle quali insiste, ad esempio, Calabrese, 1985, 26-29).

<sup>70</sup> Secondo una proposta, a mio parere

cedimenti suoi propri, già nella fase decisiva della scelta di questi testi. Un solo esempio: esistono evidentemente — e l'ho fatto notare nel mio resoconto — buone ragioni filologiche che giustificano il raffronto fra il tempio presente nella scenografia della *Calandria* urbinata e la torre dei venti, ma esse vengono dopo, a ben vedere, quali conferme di un'ipotesi di affinità funzionale-testuale, e della conseguente postulazione di un nesso strutturale, che le precedono, da un punto di vista logico, nell'iter dell'indagine, e che manterrebbero una validità se non altro euristica anche in loro assenza.

E semiologici, più che storico-filologici, sono anche i criteri generali che devono guidare, secondo Ruffini, l'analisi contestuale nel campo dei fatti teatrali del passato. In uno studio del 1976 sul luogo teatrale della *Calandria*, che sta alle origini dell'indagine da poco conclusasi, egli fondava questi criteri sulle nozioni di « testo » e di « solidarietà testuale » (da intendersi, quest'ultima, come coerenza interna, certo, delle varie parti di un testo fra loro, ma anche e soprattutto come coerenza esterna, « con-rispondenza con i testi esterni ») e li sintetizzava in due indicazioni operative: 1. « tutto deve partire dal testo »; 2. « tutto deve tornare al testo ». A undici anni di distanza, questi criteri vengono ribaditi (sia pure in maniera meno esplicita) e soprattutto messi in pratica, sottolineando ancora una volta la differenza, anch'essa fondante, fra *validità* (culturale) e *verità* (referenziale) (Ruffini, 1987, 288):

« Che l'itinerario esterno non si disperda, che il suo allontanarsi dal punto di partenza non diventi irreversibile distacco, e che l'orbita, infine, si completi nel riapprodo al punto di partenza: è questo che misura la validità del percorso. La validità, non la verità. Dato che questa invoca sempre (e malgrado le proteste, in contrario) la prova irrefutabile del referente; mentre la prima, la validità, cerca solo di cogliere il senso dentro il testo complessivo della cultura. Allora, quand'è che un itinerario può ritenersi valido? Quando il testo di riferimento vi si conferma elemento integrato del contesto; quando la diversità dei vari testi che si attraversano, lungi dal dissolverne l'identità, la scoprono, cioè la mettono a nudo ».

Ho cominciato questo capitolo stilando un *cahier de doléances* sulle carenze metodologiche e i vizi ideologici della storiografia teatrale ed ho cercato poi di mostrare come il paradigma semiotico potrebbe contribuire, per la sua parte, a quella rifondazione degli studi sul teatro che da più parti ormai si reclama come un'esigenza indifferibile. Tuttavia, se l'incontro fra storici del teatro e semiologi non ha dato finora i frutti sperati, ed è stato anzi sostanzialmente un non-incontro (come si diceva all'inizio), questo lo si deve addebitare anche ad alcuni limiti e ad alcune chiusure denunciate dalla ricerca semiotica nel passato e, in parte, ancora oggi. Ed è proprio rispetto a questi limiti e a queste chiusure che emerge l'importanza del contributo che, a sua volta, lo storico del teatro può offrire al semiologo, in primo luogo aiutandolo a ripudiare ogni fuorviante e riduttiva vocazione sincronica e a vincere le ricorrenti tentazioni di uno scientismo astratto, totalizzante, antistorico. Perché è solo a queste condizioni che la semiotica potrà riuscire ad 'afferrare' sul serio gli oggetti teatrali, cioè a

riduttiva, avanzata tempo addietro, in sede teorica, dallo stesso Ruffini (1978b, 60).

comprenderli nella loro decisiva concretezza di oggetti storici. In proposito, può essere utile riferirsi a quanto ha scritto Segre (1979, 6, 20) sulla necessità e l'utilità di una collaborazione fra il semiologo e il filologo nello studio dei testi letterari:

« Un atteggiamento e un'esperienza filologici sono indispensabili per affrontare lo studio di codici e sistemi culturali, di testi e di contesti. [...] Il filologo ha più degli altri il sentimento della durata dei testi. [...] Le nostre conoscenze del sistema culturale del passato appaiono sconnesse e lacunose. È allora che inizia, con i suoi rischi affascinanti, la ricostruzione dei codici non più vigenti. Il filologo ha chiara la consapevolezza della trasformazione dei codici, del loro essere-nella-storia. La filologia aiuta dunque a superare il soggettivismo e il solipsismo di certe posizioni moderne della critica e, ahimé, della semiotica. »

Roland Barthes — è noto — ha chiamato « apofatica », cioè negativa, la semiologia da lui auspicata, la quale non nega tout court il segno (in questo caso non sarebbe più una semiologia) « ma [...] nega che sia possibile attribuirgli dei caratteri positivi fissi, astorici, acorporali » (Barthes, 1978, 27). Per parte mia, mi accontenterò di un termine meno raro e « ponderoso » (il secondo qualificativo è dello stesso Barthes) e parlerò, anche sulla scia di alcune proposte emerse per la semantica, di *semiotica storica*.<sup>71</sup> Una semiotica storica dei fatti teatrali dovrebbe essere una semiotica (una scienza) del concreto e del particolare (si pensi alla *mathesis singularis* immaginata ancora dall'ultimo Barthes),<sup>72</sup> che rispetta la, e rende conto della costituzione socio-storica di quei fatti (e quindi dei metalinguaggi che li parlano) senza per questo abdicare al suo compito elettivo di mettere in luce leggi, regolarità e invarianti (sincroniche e diacroniche, intra- e anche interculturali), che ad essi sono sottese — e da essi eventualmente trasformate — nel loro funzionamento comunicativo.

Capire il teatro non può voler dire arrestarsi alla contemplazione estatica di una differenza irriducibile e indicibile.<sup>73</sup> Significa invece cercare di rendere

<sup>71</sup> Cfr., ad esempio, Kristeva, 1970 (la scienza storica come una componente della semiotica), Macek, 1973 (la semiotica storica come « scienza storica ausiliaria »), Suvin, 1981 (abbozzo di una teoria socio-formalistica dell'analisi degli agenti). Ma profondamente storica, al di là di questioni nominalistiche, e nel senso che a me qui preme, è la semiotica di formato enciclopedico proposta da Eco (e quindi la semiotica generale che vi si fonda, e la fonda), soprattutto nelle caratteristiche che essa è venuta via via acquisendo, a partire dal *Trattato* (Eco, 1975) fino alle voci scritte per l'*Enciclopedia Einaudi* e alla loro organica rielaborazione in Eco (1984). Anche Greimas, tempo addietro, ha parlato di « semiotica storica », ma in un senso completamente diverso dal mio, intendendo una semiotica che si desse per compito « l'elaborazione di una tipologia delle strutture narrative storiografiche » (Greimas,

1976, 169).

<sup>72</sup> Barthes (1980, 10).

<sup>73</sup> In proposito si legga, per esempio, quanto Carlo Ginzburg ebbe a scrivere, qualche anno fa, circa la « muta contemplazione estetizzante », fatta di « stupore » e di « silenzio », in cui sfocia, a momenti, l'ambizioso progetto foucaultiano di un'archeologia del diverso, cioè di un'analisi dei meccanismi di censura, esclusione e divieto, attraverso cui si è storicamente costituita la civiltà occidentale moderna. In particolare — osservava lo storico italiano — accade che, imbattendosi nei relitti sopravvissuti di una cultura interdotta e rimossa come è stata quella 'popolare' o subalterna, in Europa, « ci si estasia di fronte a un'estraneità assoluta che in realtà è frutto del rifiuto dell'analisi e dell'interpretazione. [...] Ciò che interessa soprattutto a Foucault sono il gesto e i criteri dell'esclusione: gli esclusi, un po' meno »

conto almeno in parte di questa differenza (singolarità), e così di spiegarla, a partire dal reticolo più o meno fitto di similarità, omologie e simmetrie, sul cui sfondo (che è sfondo culturale, enciclopedico: semiotico) essa si staglia, che la rende possibile e, almeno in certa misura, la svela. Anche a teatro, anche nello studio dei fatti teatrali, per citare un aforisma del celebre mimo francese Etienne Decroux, è il regolare che canta le lodi dell'irregolare.

(Ginzburg, 1976, XVI-XVII; i corsivi sono miei). La ricerca alla quale Ginzburg si riferisce qui, in particolare, è quella condotta

da Foucault e dalla sua équipe su di un caso giudiziario dell'Ottocento (cfr. Foucault, 1973).

- Allegri, Luigi  
1988 *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Bari.
- Apollonio, Mario  
1938 *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze, 1° vol. (ed. consultata: rist. anastatica, ivi, 1981).
- Ariani, Marco, ed.  
1977 *La tragedia del Cinquecento*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Barbieri, Nicolò  
1634 *La Supplica*, Ginammi, Venezia (ed. critica di F. Taviani, Il Polifilo, Milano 1971).
- Barthes, Roland  
1978 *Leçon*, Seuil, Paris (tr. it., *Lezione*, Einaudi, Torino 1981).
- 1980 *La chambre claire*, Seuil, Paris (tr. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980).
- Battisti, Eugenio  
1957 «La visualizzazione della scena classica nella commedia umanistica», in *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960.
- Bertelli, S., Calvi, G.  
1985 «Rituale cerimoniale etichetta nelle corti italiane», in S. Bertelli e G. Crifò, eds., *Rituale cerimoniale etichetta*, Bompiani, Milano.
- Bloch, Marc  
1949 *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Colin, Paris (tr. it., *Apologia della storia e mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1969).
- Bruschi, Arnaldo  
1969 *Bramante architetto*, Laterza, Bari (1973<sup>2</sup>).
- Calabrese, Omar  
1985 *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano.
- Calzolari, Andrea  
1985 *L'attore fra natura e artificio negli scritti teorici di Luigi Riccoboni*, in «Quaderni di teatro», VIII, 29.
- Castiglione, Baldassarre  
1528 *Il libro del cortegiano*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. XXVII, a cura di Carlo Cordié, Ricciardi, Milano-Napoli 1955.
- Cecchini, Pier Maria  
1616 *Brevi discorsi intorno alla Comedia, Comedianti & Spettatori*, Roncagliolo, Napoli.
- 1628 *Frutti delle moderne Comedie et avvisi a chi le recita*, Guareschi, Padova.
- Chastel, André  
1965 *Renaissance méridionale*, Gallimard, Paris (tr. it., *I centri del Rinascimento. Arte Italiana 1460-1500*, Feltrinelli, Milano 1965; Rizzoli, Milano 1979<sup>2</sup>).
- 1974 «Les 'vues urbaines peintes' et le théâtre», in *Fables, formes, figures*, Flammarion, Paris 1978 (tr. it. in Guarino, ed., 1988).
- Conti, Alessandro  
1976 *Le prospettive urbinati: tentativo di un bilancio e abbozzo di una bibliografia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, VI.
- Courville, Xavier de  
1943 *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni: Luigi Riccoboni dit Lelio, chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Droz, Paris.
- 1945 *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio. L'expérience française (1716-1731)*, Droz, Paris.
- Cruciani, Fabrizio  
1976 *Prospettive della scena: le Bacchidi del 1531*, in «Biblioteca teatrale», 15-16.

- 1980 *Il teatro dei ciceroniani: Tommaso Fedra Inghirami*, in «Forum italicum», 14, 3.
- 1983 *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma.
- 1984 «Spettacolo. 1. Unità e molteplicità delle arti dello spettacolo», in *Enciclopedia Europea*, vol. XII, Garzanti, Milano.
- 1987 *Le feste per Isabella d'Este Gonzaga a Roma nel 1514-1515*, in «Teatro e storia», II, 1.
- Cruciani, F., Seragnoli, D., eds.  
1987 *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna.
- Davico Bonino, G., ed.  
1977 *La commedia del Cinquecento*, 3 voll., Einaudi, Torino.
- De Marinis, Marco  
1982a *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- 1982b *Capire il teatro: per una semiotica storica come epistemologia delle discipline teatrali*, in «Versus», 33.
- de' Sommi, Leone  
1570 *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, ed. critica di F. Marotti, II circa Polifilo, Milano 1968.
- Doglio, Federico  
1982 *Teatro in Europa 1. Storia e documenti*, Garzanti, Milano.
- Drumbl, Johann  
1981 *Quem quaeritis. Teatro sacro dell'alto Medioevo*, Bulzoni, Roma.
- Eco, Umberto  
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- Faccioli, Emilio, ed.  
1975 *Il teatro italiano. I - Dalle origini al Quattrocento*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Febvre, Lucien  
1933 «De 1892 à 1933: Examen de conscience d'une histoire et d'un historien», in *Combats pour l'histoire*, Colin, Paris 1953 (tr. it. in *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1966).
- Ferretti, Massimo  
1982 «I maestri della prospettiva», in *Storia dell'arte italiana*, vol. XI: *Forme e modelli*, Einaudi, Torino.
- Ferroni, Giulio  
1980 *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- Feyerabend, Paul K.  
1984 *Scienza come arte*, Laterza, Bari.
- Foucault, Michel  
1969 *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris (tr. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971).
- Foucault, Michel, ed.  
1973 *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère*, Gallimard, Paris (tr. it., *Io, Pierre Rivière*, Einaudi, Torino 1976).
- Frabetti, Alessandra  
1987 «Il teatro anatomico dell'Archiginnasio, tra forma simbolica e architettura di servizio», in *L'Archiginnasio*, vol. I: *Il Palazzo, l'Università*, a cura di G. Roversi, Credito Romagnolo, Bologna.
- Francastel, Pierre  
1965 *La réalité figurative*, Gonthier, Paris.
- 1967 *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, Paris.
- 1987 *Guardare il teatro*, Il Mulino, Bologna.
- Furet, François  
1975 *Problèmes des sciences contemporaines*, in «Diogene», 89; ora in *L'atelier de l'histoire*, Flammarion, Paris 1985 (tr. it., *Il laboratorio della storia*, Il Saggiatore, Milano 1985).
- Garbero Zorzi, Elvira  
1987 «La 'festa scenica': immagini e descrizioni», in F. Cruciani, D. Seragnoli, eds., 1987.
- Ginzburg, Carlo  
1966 *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in «Studi me-

- dievali», serie III, VII (ora in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, dal quale si cita).
- 1976 *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino.
- 1985 «Postfazione» a N. Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, tr. it., Einaudi, Torino (ed. orig., Laffont, Paris 1982).
- Giraldi Cinthio, Giovan Battista
- 1543 *Discorso o ver lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, Ferrara (ripubblicato parzialmente in Marotti, ed., 1974).
- Gombrich, Ernst H.
- 1960 *Art and illusion*, Pantheon Books, New York (tr. it., *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965).
- 1963 *Meditations on a bobby horse*, Phaidon, Oxford (tr. it., *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino 1971).
- 1972 *Icones symbolicae*, Phaidon, Oxford (tr. it., *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino 1978).
- Goodden, Angelica
- 1986 *Actio and persuasion. Dramatic performance in eighteenth-century France*, Clarendon Press, Oxford.
- Gordon, Donald J.
- 1975 *The Renaissance imagination*, University of California Press, Los Angeles-London (tr. it., *L'immagine e la parola*, Il Saggiatore, Milano 1987).
- Greimas, Algirdas J.
- 1976 «Sur l'histoire événementielle et l'histoire fondamentale», in *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, Paris.
- Guarino, Raimondo
- 1982 *La tragedia e le macchine*, Bulzoni, Roma.
- 1985 *Comici, stampe e scritture nel Cinquecento veneziano*, in «Quaderni di teatro», VIII, 29.
- 1987 *Gli umanisti e il teatro a Venezia nel Quattrocento*, in «Teatro e storia», II, 1.
- Guarino, Raimondo, ed.
- 1988 *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, II Mulino, Bologna.
- Ingegneri, Angelo
- 1598 *Della Poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le Favole Sceniche*, Baldini, Ferrara (ripubblicato parzialmente in Marotti, ed., 1974).
- Joseph, B. L.
- 1951 *Elizabethan acting*, London.
- Kowzan, Tadeusz
- 1985 *Iconographie-iconologie théâtrale: le signe et son référent*, in «Diogenes», 130.
- Krautheimer, Richard
- 1948 *The tragic and comic scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino panels*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXXIII.
- Kristeva, Julia
- 1970 *La mutation sémantique*, in «Annales E.S.C.», XXV, 6.
- 1974 *Révolution du langage poétique*, Scuil, Paris (tr. it., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979).
- Lapini, Lia
- 1985 *Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Forzi*, in «Quaderni di teatro», VII, 27.
- Le Goff, Jacques
- 1978 «Documento/monumento», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. IV, Einaudi, Torino.
- 1979 «La nouvelle histoire», in J. Le Goff, R. Chartier e J. Revel, eds., *La nouvelle histoire*, Retz-CEPL, Paris (tr. it., *La nuova storia*, Mondadori, Milano 1980).
- Lotman, Jurij M.
- 1973 «La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento», in *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975.
- 1977 «La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo», in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari 1980.
- 1979 *Linguaggio teatrale e pittura*, in «Alfabeta», 32, 1982.

- Luzio, A., Renier, R.  
 1888 *Commedie classiche in Ferrara*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XI.  
 Macek, Josef  
 1973 «Pour une sémantique historique», in *Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines. Mélanges en l'honneur de Ferdinand Braudel*, Privat, Paris.
- Magagnato, Licisco  
 1954 *Teatri italiani del Cinquecento*, Neri Pozza, Venezia.  
 1974 *Guida della mostra 'Il teatro italiano del Cinquecento'*, Teatro Olimpico, Vicenza.
- Marotti, Ferruccio  
 1973 *Note di metodo per lo studio dei teorici della regia*, in «Biblioteca teatrale», 8.  
 Marotti, Ferruccio, ed.  
 1974 *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano.  
 1976 Cfr. Scala, 1611.
- Meldolesi, Claudio  
 1984 *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», XIV, 63/64.
- Molinari, Cesare  
 1964 «Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVI<sup>e</sup> siècle», in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, CNRS, Paris (ripreso in *Gli spettatori e lo spazio scenico nel teatro del Cinquecento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», XVI, cit.).  
 1972 *Teatro. Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia*, Mondadori, Milano (II ed., col titolo *Storia universale del teatro*, ivi, 1983).
- Molinari, Cesare, ed.  
 1981 *Teatro e arti figurative*, sezione monografica di «Quaderni di teatro», IV, 14.
- Nicoll, Allardyce  
 1980 *The Garrick stage. Theatres and audience in the eighteenth century*, Manchester University Press, Manchester.
- Panofsky, Erwin  
 1939 *Studies in iconology*, Oxford University Press, New York (tr. it., *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975).
- 1940 «La storia dell'arte come disciplina umanistica», in *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1976 (ed. orig., *Meaning in the visual arts*, Doubleday, Garden City 1955).
- Papetti, Viola  
 1979 «Lo spazio teatrale nella Londra della Restaurazione», in G. Melchiori, ed., *Le forme del teatro*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma.
- Parronchi, Alessandro  
 1962 *La prima rappresentazione della Mandragola*, in «La Bibliofilia».
- Perrucci, Andrea  
 1699 *Dell'Arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Mutio, Napoli (ed. moderna a cura di Anton Giulio Bragaglia, Sansoni, Firenze 1961).
- Povoledo, Elena  
 1969 «Origini e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1589», in N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, ERI, Torino (II ed.: einaudi, Torino 1975; è a questa che si fa riferimento).
- Prieto, Luis  
 1975 *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*, Minuit, Paris (tr. it., *Pertinenza e pratica. Saggio di semiologia*, Feltrinelli, Milano 1976).
- Quondam, Amedeo  
 1980 «Dal teatro della corte al teatro del mondo», in M. de Panizza Lorch, ed., *Il teatro italiano del Rinascimento*, Comunità, Milano.
- Ravera, Marco, ed.  
 1986 *Il pensiero ermeneutico. Testi e materiali*, Marietti, Genova.
- Roy, Donald H.  
 1968 «Acteurs et spectateurs à l'Hôtel de Bourgogne: vers une notation de la communication théâtrale», in J. Jacquot, ed., *Dramaturgie et société*, vol. I, CNRS, Paris.
- Ruffini, Franco  
 1976a *Semiotica del teatro: per un'epistemologia degli studi teatrali*, in «Biblioteca tea-



- trale », 14.
- 1976b *Analisi contestuale della Calandria nella rappresentazione urbinata del 1513: I. Il luogo teatrale*, in « Biblioteca teatrale », 15/16.
- 1978a *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma.
- 1978b Intervento, in *Dibattito sulla semiotica del teatro*, in « Versus », 21.
- 1983 *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma.
- 1987 *Commedia e festa nel Rinascimento. La Calandria alla corte di Urbino*, Il Mulino, Bologna.
- Sanpaulesi, Piero
- 1949 *Le prospettive architettoniche di Urbino, di Baltimora e di Berlino*, in « Bollettino d'arte ».
- Saxl, Fritz
- 1957 *Lectures*, 2 voll., The Warburg Institute-University of London, London (tr. it. parziale, *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1965).
- Scala, Flaminio
- 1611 *Il teatro delle Favole rappresentative, ovvero la ricreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, Pulciani, Venezia (ed. moderna a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1976, 2 voll.).
- Scherer, Jacques
- 1970 *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris.
- Segre, Cesare
- 1979 *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino.
- Seragnoli, Daniele
- 1980 *Il teatro a Siena nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma.
- 1987 « La struttura del personaggio e della 'fabula' nel teatro del Cinquecento », in Cruciani-Seragnoli, eds., 1987.
- Simoncini, Giorgio
- 1974 *Città e società nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2 voll.
- Stone, Lawrence
- 1979 *The revival of narrative*, in « Past and present », 85 (tr. it., « Il ritorno al racconto », in *Viaggio nella storia*, Laterza, Bari 1987).
- Suvin, Darko
- 1981 *Per una teoria dell'analisi agenziale*, in « Versus », 30.
- Szondi, Peter
- 1975 *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. (tr. it. parziale, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Pratiche, Parma 1979).
- Taviani, Ferdinando
- 1976 *La festa recisa, o il teatro. (La Schiomatiche di Rabelais, e note)*, in « Biblioteca teatrale », 15/16.
- 1982a *La composizione del dramma nella Commedia dell'arte*, in « Quaderni di teatro », IV, 15.
- 1982b Presentazione a *Le visioni del teatro*, in « Quaderni di teatro », IV, 16.
- 1982c « Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'arte », in F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte*, La casa Usher, Firenze.
- 1986 *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'arte*, in « Teatro e storia », I, 1.
- Thom, René
- 1980 *Parabole e catastrofi*, Il Saggiatore, Milano.
- Toschi, Paolo
- 1955 *Le origini del teatro italiano*, Boringhieri, Torino 1976<sup>2</sup>.
- Veyne, Paul
- 1971 *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris (tr. it., *Come si scrive la storia*, Laterza, Bari 1973).
- 1974 « L'histoire conceptualisante », in J. Le Goff, P. Nora, eds., *Faire de l'histoire. I - Nouveaux problèmes*, Gallimard, Paris (tr. it., *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, Einaudi, Torino 1981).
- 1976 *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme*, Seuil, Paris (tr. it., *Il pane*

e il circo, Il Mulino, Bologna 1984).

Warburg, Aby

1895 «I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589», in *Atti dell'Accademia del Reale Istituto Musicale*, XXXIII, Firenze (ora in Warburg, 1932).

1932 *Gesammelte Schriften*, Teubner, Leipzig-Berlin (tr. it. parziale, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966).

Zampino, M. Daniela

1977 *Gli studi teatrali e il 'Journal of the Warburg and Courtauld Institute'*, in «Biblioteca teatrale», 18.

Zorzi, Ludovico

1977 *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.

1978 «Figurazione pittorica e figurazione teatrale», in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Einaudi, Torino (ripubblicato in parte in Cruciani-Seragnoli, eds., 1987, da cui si cita).

1988 *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola*, Einaudi, Torino.

Zorzi, Ludovico, ed.

1967 Ruzante, *Teatro*, Einaudi, Torino.

Zumthor, Paul

1960 *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, in «Revue des sciences humaines», 97.